

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Gennaio 1974 / L. 500

1

CONTIENE INDICE 1973

L'arte è in pericolo / Amerikana a Villa Borghese / Biennale di San Paolo / Funi alla Permanente / Cubisti a Roma / 5 progetti alternativi a Parigi / Tendenze post-oggettive in Jugoslavia / Pittura come progetto / L'azzeramento della pittura / Ricerca del reale e tautologia / Tapisserie / Problemi di estetica / Giocattoli / Cinema / Fumetto / Moda / Fotografia / Brevi / Recensioni libri / Schede / Rassegna delle riviste / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario.

Scritti di: Bentivoglio / Bonini / Bossaglia / Campari / Candide / Chirici / Contessi / Cortenova / Denegri / De Santi / Ferrari / Ghetti / Giammarco / Gilardi / Giuffrè / Grosz / Lista / Meloni / Negri / Nonveiller / Parma Armani / Panzeri / Raffa / Serra / Zanetti / Turcato / Vergine / Verna / Vincitorio / Volo / Volpi Orlandini.

Eleonora Bairati

Rossana Bossaglia

Marco Rosci

Görlich Editore



Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Un altro anno	1
G. Grosz e W. Herzfelde	L'arte è in pericolo (introduzione di A. Negri)	2
<i>Redazionale</i>	Amerikana (con interventi di N. Giammarco e A. Volo, G. Giuffrè, G. Turcato, L. Vergine, C. Verna, M. Volpi Orlandini)	10
M. Bentivoglio	Biennale di San Paolo	13
R. Bossaglia	Funi alla Permanente	14
F. Vincitorio	Cubisti a Roma	15
G. Lista	5 progetti alternativi	16
J. Denegri	Tendenze post-oggettive in Jugoslavia	17
G. Contessi	Pittura come progetto	18
G. Cortenova	L'azzeramento della pittura	19
F. De Santi	Ricerca del reale e tautologia	21
E. Parma Armani	La tapisserie	22
P. Raffa	Un'arte per l'esistenza	27
G. Bonini	La faccia del lupo (giocattoli)	28
R. Campari	Pat Garret e Billy Kid (cinema)	29
Candide	Up il sovversivo (fumetto)	30
G. Ferrari	Le creme di Cenerentola (moda)	31
A. Gilardi	Il pudore fotografico	32
<i>Rubriche</i>		

UN ALTRO ANNO

Nuovo anno e consueto programma.

La novità principale è il trasferimento della rivista a Roma.

Non può significare un semplice cambiamento di indirizzo postale.

Dai primi contatti, l'impressione di un solco che divida questa città dal resto del paese. I contatti con gli altri ci sono e a livello personale sono spesso anche intensi. Ma, in genere, c'è come una sorta di estraneità e, qualche volta, anche una leggera aria di sufficienza. Non è infrequente che si dica o si pensi: la cultura si fa qui.

Convinti che la cultura si fa dovunque, vorremmo riuscire a contribuire a colmare questo solco. Vorremmo, cioè, legare discorsi e azioni riguardanti le arti visive, tra la capitale ed ogni altro luogo dove uomini e strutture operano per far crescere la comunità.

Sarà un lavoro non facile. Ma ci proveremo. Con umiltà e tenacia e in modo quanto più possibile concreto, com'è nelle tradizioni della rivista.

Inoltre, come indica questo primo numero del '74, abbiamo intenzione di far tesoro dell'esperienza compiuta col numero dedicato a « Critica d'arte e marxismo ». E accanto ai commenti degli avvenimenti e alle analisi critiche che abbiamo chiamato aree di ricerca, nonché alle varie rubriche, peraltro, come si noterà, in via di ampliamento, desideriamo proporre una serie di analisi sia di documenti ed episodi storici, sia di problemi attuali. Ovviamente non analisi esaurienti ma, per così dire, « modelli ». I quali (per parafrasare l'introduzione di Previtelli alla enciclopedia Feltrinelli-Fischer dedicata all'arte) forniscano al lettore strumenti mentali per affrontare il mondo delle arti visive. Vale a dire, « una serie di 'costanti' cui fare riferimento nel giudizio, cui confrontare utilmente le opere d'arte con le quali la sua esperienza lo portasse a contatto ». Per finire, una raccomandazione. Pur consapevoli degli inconvenienti postali, vogliamo ricordare ai lettori che abbiamo bisogno che essi si abbonino, se credono all'utilità di questo lavoro. Come abbiamo già scritto l'anno scorso: per cortesia abbonatevi e cercate di far abbonare i vostri amici; la nostra esistenza dipende da voi.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio *Redazione:* Via S. Giacomo 5/B, tel. 6786422 Roma 00187 *Grafica e impaginazione:* Bruno Pipa-Creativo LBG, *Amministrazione:* edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 371.555/371.025/371.008 *Abbonamento annuo* lire 4.000 (estero 6.000) 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:* Parrini & C. s.r.l. - Piazza Indipendenza 11/B, tel. 4992 - Roma / Via Fontana 6, tel. 79148 - Milano *Stampa:* Dedalo litostampa, Bari *Registrazione:* n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

L'arte è in pericolo

di George Grosz e Wieland Herzfelde

La nostra rivista, d'intesa con Marisa Dalai Emiliani, Piergiorgio Dragone, Nicoletta Misler, Antonello Negri e Marco Rosci, ha deciso di dare inizio — con questo numero — alla pubblicazione di una serie di documenti per così dire storici.

L'iniziativa si pone come continuazione concreta del dibattito sulla critica marxista che abbiamo pubblicato nel numero 8/9 del 1973. Non ha certo lo scopo di togliere il documento dall'archivio perché torni all'archivio ma, al contrario, per operare una verifica la più aperta possibile dei testi scelti, rendendoli realmente « pubblici » e restituendo loro la complessità storica dei significati.

L'idea è nata da una esigenza metodologica, maturata anche nell'ambito delle esperienze di ricerca fatte in questi anni nell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università Statale di Milano: l'esigenza di una analisi e interpretazione dei documenti stessi ai fini di una rilettura corretta del passato in funzione della prassi attuale.

Saranno proposti via via testi critici, scritti di artisti, ma anche immagini — un quadro, una fotografia — intese e utilizzate allo stesso titolo come fonti storiche, testimonianze culturali pregnanti.

È nostro proposito, per quanto riguarda l'integrità dialettica dei documenti che pubblicheremo, di non limitarci ad escludere quelli che riteniamo viziati da dogmatismo ma di impegnarci a risarcire integralmente e a contestualizzare quelli che presentiamo, evitando a nostra volta di farne degli strumenti dogmatici.

Introduzione

Nel 1925 George Grosz con la collaborazione dello scrittore Wieland Herzfelde riordina e organizza i suoi scritti ed articoli degli anni precedenti in un piccolo volume, *L'arte è in pericolo* (*Die Kunst ist in Gefahr*), che viene pubblicato a Berlino dalla Malik Verlag, la casa editrice vicina al partito comunista tedesco (KPD) diretta dallo stesso Herzfelde.

Il problema di fondo agitato ne *L'arte è in pericolo* è quello della militanza politica dell'artista: è un po' il problema cardine attorno al quale ruota tutto il dibattito specificatamente tedesco e specificatamente datato — a partire dagli ultimi anni della prima guerra mondiale — sul rapporto tra « arte » e « rivoluzione ». Dico specificatamente tedesco e specificatamente datato poiché, a prescindere dalla situazione russa e dall'analogo dibattito portato avanti in Urss, è in Germania tra il 1917 e il 1923 — e più in generale nell'area mitteleuropea — che, per una situazione obbiettiva di rapporti di produzione (e di rapporti di forza), si viene a creare una situazione potenzialmente rivoluzionaria che fa da costante punto di riferimento per l'azione e la riflessione degli artisti e degli intellettuali. Dalla rivoluzione tedesca del novembre 1918 fino al 1923 lo scontro di classe è durissimo: ma il proletariato tedesco è sciaguratamente inquadrato, nella sua gran parte, e tenuto a freno, nelle organizzazioni politiche e sindacali della socialdemocrazia. D'altra parte il rapporto fra partito rivoluzionario e classe non si definisce così chiaramente come in Russia dove il partito bolscevico si era posto tempestivamente ed energicamente alla guida del proletariato.

In Germania gli spartachisti hanno grosse remore a staccarsi dal troncone socialdemocratico, e quando lo fanno costituendosi in Partito Comunista di Germania — Lega di Spartaco (KPD-s) — alla fine del dicembre 1918, si trovano « paurosamente

in ritardo sul moto istintivo, poderoso ma caotico, delle masse berlinesi, isolati e insieme travolti dalla marea, impotenti a dirigerla quanto a frenarla — come avevano potuto i bolscevichi nel luglio 1917 — prima di esserne sommersi nel disastro, l'irrimediabile disastro del gennaio e del marzo ».

In questo mettersi a rimorchio dei movimenti delle masse il KPD risente ancora delle tradizioni di spontaneismo e di fatalismo rivoluzionario radicate nella storia della II Internazionale: la sua politica è piena di tentennamenti e di indecisioni, così che la mancanza di una direzione rigidamente centralizzata — di cui sono d'altronde espressione (e causa) le pesanti lotte di frazione (fondate anche su particolarismi locali) che dividono la sinistra tedesca — si fa sentire tragicamente nella incapacità del proletariato tedesco di sostenere, nonché di reagire, ai violenti attacchi del nemico di classe che prendono corpo nelle sanguinosissime repressioni delle insurrezioni di febbraio, marzo e aprile 1919.

Dopo queste sconfitte si ha all'interno del KPD una revisione della propria linea politica che finisce per convertirsi nella rinuncia alla prospettiva rivoluzionaria e nel rafforzamento di tendenze favorevoli ad un fronte unitario anticapitalistico. Il fallimento delle insurrezioni del 1919 porta inoltre in primo piano il modello del partito bolscevico, così che alla conferenza nazionale del partito a Berlino (14-15 giugno) appare chiara la necessità « 1) che il proletariato si organizzi in partito politico 2) che l'organizzazione del partito in questo stadio della lotta rivoluzionaria sia rigorosamente centralistica ». Questo indirizzo si rafforza ancora al congresso di Heidelberg anche se il KPD risente sempre della sua formazione eterogenea che provoca contrastanti pressioni ed esigenze (sia interne che esterne).

Queste considerazioni relative agli sviluppi

del KPD e della sua politica e a taluni aspetti caratteristici della lotta di classe in Germania nel primo dopoguerra (spontaneismo, frazionismo esasperato) sono necessarie in quanto costituiscono un reale riscontro, a livello di prassi politica, rispetto sia alla elaborazione teorica che alla operatività artistica di Grosz come di Herzfelde, entrati entrambi nel KPD (con John Heartfield, fratello di Herzfelde e col regista Erwin Piscator) all'atto della sua fondazione.

L'operare di Grosz e di Herzfelde in questi anni, in altri termini, è fondato su di un rapporto dialettico con il KPD a diversi livelli: il partito come momento di dibattito e di « illuminazione » che dà all'artista militante gli strumenti teorici per mettere a fuoco un punto di vista di classe, dunque per fondare determinate scelte operative; e il partito, d'altra parte, con la sua prassi politica e con il suo pubblico (che non è più il pubblico, ma è la classe) come destinatario, fruitore ed utilizzatore ai propri fini del prodotto dell'operare dell'artista.

L'arte è in pericolo appare in un momento politicamente critico, di marcato riflusso rivoluzionario, durante il quale è ormai avviata la rottura, il ripensamento nei confronti del passato prossimo: la prospettiva rivoluzionaria è ormai definitivamente tramontata e nel KPD (con il IX congresso del partito, nell'aprile 1924) prende piede una linea di burocratizzazione e di rigida centralizzazione.

L'arte è in pericolo, in questo ambito complessivo, assume così una funzione di puntualizzazione del ruolo e del compito dell'artista militante e in un quadro generale di indicazioni strategiche (il riferimento all'ipotesi storica marxiana e ad un'analisi marxista attuale delle costellazioni artistiche in quanto universi dialetticamente connessi ad una determinata strutturazione sociale) ha un suo senso politico preciso nella contingente situazione tedesca in ri-

ferimento al mutato indirizzo del KPD. Può essere chiarificatore, a questo punto, ricordare i momenti salienti dell'attività pubblicistica di Grosz, in quanto se da un lato rappresentano una esemplare testimonianza di una ricerca di approfondimento teorico marxianamente sempre commisurato alla realtà e ad una ben determinata prassi politica, costituiscono d'altronde le prime elaborazioni — in un'ottica politicamente (ma non ideologicamente) ancora non ben definita — della tematica alla base de *L'arte è in pericolo*. Bisogna anche tenere presente la problematica fondamentale dell'acceso dibattito culturale tedesco a partire dalla rivoluzione del novembre '18: la problematica, cioè, relativa al rapporto fra arte/cultura e rivoluzione e più precisamente incentrata sul ruolo e sulla funzione dell'artista all'interno del processo rivoluzionario. Dibattito che era sì, fin dal suo inizio, viaziato alle radici da una grossa illusione ottica — che cioè in Germania ci fosse stata la « rivoluzione » — ma che con la successiva presa di coscienza meno fantasiosa della effettiva realtà tedesca da parte di una cerchia di intellettuali e di artisti certo assai meno consistente — numericamente — della moltitudine di « rivoluzionari » di novembre, presto rientrati nei ranghi, poneva senza dubbio la questione in termini realmente « progressisti »: l'arte al servizio della lotta di classe del proletariato senza travestimenti ideologici: un'arte che non solo di per sé, cioè quanto al contenuto, fosse adeguata ad uno scopo rivoluzionario; ma che soprattutto — ed è fondamentale — fosse *utilizzabile* nella lotta di classe.

Grosz affronta la questione all'indomani del tentativo di putsch di Kapp nel marzo 1920 in un articolo scritto in collaborazione con John Heartfield, « *Der Kunstlump* », pubblicato in quella primavera su *Der Gegner* e ripreso su *Aktion* del 12 giugno.

Lo scontro di classe è duro e l'artista militante coglie l'occasione per una presa di posizione che, andando ben al di là del fatto contingente (gli scontri del 15 marzo nelle strade di Dresda, nel corso dei quali caddero decine di dimostranti sotto il fuoco della truppa) diventa un'affermazione di principio: Grosz e Heartfield si pongono in posizione di consapevole e dichiarato antagonismo nei confronti di una cultura che è storia delle idee delle classi dominanti, costruita sulla base dello sfruttamento e nel segno del suo perpetuamento, e ne scoprono le coperture ideologiche. L'arte è comunque, più o meno apertamente, arte di tendenza, e il considerare le opere d'arte come i « beni più sacri » di un popolo (l'espressione è di Kokoschka che si era pubblicamente lamentato del danneggiamento di un quadro di Rubens dovuto a pallottole vaganti nei giorni degli scontri) al di sopra e al di là della lotta di classe non significa altro che scegliere, ben dentro alla lotta di classe, al contrario, una ben determinata parte ed oggettivamente porsi al suo ser-



G. Grosz, *La povertà è una grande luce interiore (Rilke)*.

Le seguenti illustrazioni fanno parte del volume « *Aggiusteremo i conti* », pubblicato nel 1922.

vizio, giustificandone il dominio e rafforzandone l'ideologia. Il punto nodale, dunque, di questo primo articolo di Grosz sta nella constatazione — resa possibile dall'assunzione di un punto di vista capovolto rispetto a quello di Kokoschka — che in ultima analisi la sovrastruttura « arte » è un'arma usata dalla classe borghese per frastornare, ingannare e da ultimo sconfiggere il proletariato. Grosz e Heartfield concludono con un appello al proletariato perché prenda posizione contro il « masochistico rispetto degli oggetti storici, contro la cultura e l'arte » intesi quali enti metafisici e metastorici.

Grosz riprende questo tema (accanto ad una considerazione dell'opera d'arte in quanto oggetto mercificato e dunque parte del ciclo capitalistico d'investimento: più genio = più profitto) nel saggio breve *Invece di una biografia (Statt einer biographie)* datato a Berlino il 16 agosto 1920: « L'arte oggi dipende dalla borghesia e morirà con essa ». Questo scritto è spesso schematico: ma si tratta di schematizzazioni in sé inattaccabili in quanto si fondano su una presa di coscienza della realtà operata da un punto di vista di classe tendenzioso, sì, ma totalizzante, che configura una realtà certamente non distorta o addirittura capovolta. Da una parte la pittura della borghesia: violini, santi gotici, villaggio negro, cerchi rossi, trovate cosmiche; e d'altra parte il richiamo agli artisti per una precisa autocoscienza all'interno dei rapporti di produzione e conseguentemente per una inequivoca scelta operativa: « I vostri pennelli e le vostre penne, che dovrebbero essere delle armi, sono vuote cannuce di paglia! »: l'artista che voglia porsi oggettivamente sul terreno della rivoluzione deve al contrario « raddoppiare la propaganda



G. Grosz, *La repubblica è ben seduta e russa*.

per ripulire il mondo dalle forze soprannaturali, da Dio e da gli angeli... affinché l'uomo veda la realtà del suo rapporto con il mondo che lo circonda ».

Nel novembre del 1920 Grosz scrive un secondo breve saggio *A proposito dei miei nuovi quadri (Zu meinen neuen Bildern)* pubblicato su *Das Kunstblatt* nel gennaio dell'anno successivo (e ripreso in una forma leggermente riveduta sulla rivista sovietica LEF nel 1923): qui dibatte nuovamente le questioni affrontate in *Invece di una biografia*, con l'aggiunta, però, di un altro grosso tema: il problema delle masse, del rapporto dell'artista con le masse (non con il pubblico) e dunque — implicitamente — il problema della ricezione da parte delle masse del prodotto dell'operatore artistico. Si vanno focalizzando, come si vede, tutti quei nodi problematici che saranno successivamente alla base della fondamentale puntualizzazione teorica di Walter Benjamin.

In questo clima di radicalizzazione della lotta di classe ad ogni livello e sulla base di quelle discriminanti che abbiamo viste indicate anche da Grosz nei suoi interventi, si determina una netta e significativa spaccatura all'interno del *Novembergruppe*, di quel raggruppamento artistico cioè che, nato con la rivoluzione di novembre, si prefiggeva una rifondazione del rapporto artista-società nell'ambito di quella che si credeva, ormai, una società radicalmente rinnovata, avviata al socialismo.

Grosz, che già vi aveva aderito, è tra i firmatari di una lettera aperta al *Novembergruppe*, pubblicata sul *Gegner* nel 1921, nella quale si accusa il gruppo di avere tradito i suoi scopi iniziali — la fondazione, appunto, di un rapporto nuovo tra arte e società, il collegamento con le classi lavoratrici per un intervento reale

nella prassi — e di avere sostanzialmente assecondato, a livello di produzione e di riproduzione di cultura, di ideologia, la politica di contenimento e di svuotamento della rivoluzione di novembre ovviamente portata avanti dal governo socialdemocratico.

La frattura nel *Novembergruppe* segna d'altronde una consapevole presa di coscienza da parte di un nucleo di artisti e di intellettuali, entro la più generale rettifica di tiro all'interno del KPD, degli errori di prospettiva, di tattica, dello spontaneismo e dell'avventurismo di quelle organizzazioni rivoluzionarie che a partire dal 1918 fino ai più recenti tragici avvenimenti erano state la controparte dialettica, sul piano dell'intervento nella prassi, rispetto al loro discorso sul piano dell'operatività artistica.

A partire dal 1921, infatti, comincia a stabilirsi un rapporto più organico e meno declamatorio di quanto non fosse stato al tempo del primo *Novembergruppe* e dell'*Arbeitsrat für Kunst* (Consiglio di lavoro per l'arte) fra quel nucleo di artisti e partito comunista. Il rapporto è inizialmente mediato attraverso l'*Internationale Arbeiterrilfe* (IAH) (Soccorso internazionale per i lavoratori) fondata nel 1921 da Willi Münzenberg in collegamento con la Malik Verlag di Herzfelde nel quadro generale della politica del Comintern e con lo scopo di sostenere da un lato le lotte del proletariato e la solidarietà fra le masse, e di costituire d'altronde una grossa rete di propaganda anticapitalistica a sostegno dell'URSS. Gli artisti erano chiamati ad intervenire con la loro opera — riprodotta e diffusa in pamphlet di agitazione — in relazione a momenti e problemi specifici della lotta di classe: è il caso, per fare un esempio, di *Acht Stunden* (Otto ore) (1924), raccolta di interventi di scrittori e di artisti figurativi a sostegno delle lotte sindacali della classe operaia tedesca in un momento in cui il padronato lanciava la sua offensiva per l'aumento delle ore lavorative.

Con l'IAH, dunque, ci troviamo dinanzi ad un primo reale aggancio degli artisti tedeschi con la prassi politica su quella linea che Grosz aveva condiviso — in termini generali, o meglio, di principio — nei suoi interventi del 1920; a prescindere, naturalmente, da analoghi tentativi dei dadaisti (tedeschi) e dello stesso *Novembergruppe* che per un verso o per l'altro restavano nel campo delle velleità. Il passo successivo, quello della istituzione di un rapporto organico e diretto con il partito comunista, si verifica nel 1924 con il *Rote Gruppe* (Gruppo rosso — Unione degli artisti comunisti di Germania) presieduto proprio da Grosz e con John Heartfield incaricato della segreteria. In questo momento è ormai nettamente superato, nel KPD, il radicalismo di sinistra e si è anzi consolidata la linea di centralizzazione dopo il IX congresso dell'aprile 1924 che riprendeva il dibattito sovietico dell'anno precedente sulla questione chiave della bolscevizzazione del PC al di fuori



G. Grosz, *Nuoti chi sa nuotare, e chi è troppo debole, anneghi.*

dell'URSS. «... nel più stretto legame con gli organi centrali e locali del partito» gli artisti comunisti «si sono posti il compito di contribuire... ad un efficace rafforzamento della propaganda comunista attraverso mezzi letterari, figurativi, teatrali; e di organizzare un sistematico lavoro collettivo al posto della fino adesso molto anarchica maniera di produrre degli artisti comunisti...».

Si chiarisce così, nel manifesto del *Rote Gruppe* datato al 13 giugno 1924 e pubblicato sulla *Rote Fabne*, organo del KPD, in quale modo l'operare dell'artista rivoluzionario debba trovare un riscontro nella prassi, fondando la sua attività sul riconoscimento di una sua precisa collocazione politica che ne fa il teorico «esterno», ma ad un tempo organico, della classe obiettivamente rivoluzionaria.

Entro queste coordinate, con l'intenzione di essere una puntualizzazione di problemi di fondo funzionale a determinate scelte politiche e di politica culturale, si iscrive nel 1925 *L'arte è in pericolo* (significativamente tradotto e pubblicato in URSS un anno dopo) sviluppando l'assunto di un altro saggio di Grosz del 1924, *Sviluppo* (*Abwicklung*), consuntivo della propria crescita politica e ideologica, e integrandolo con i principali temi alla base di *Invece di una biografia* e di *A proposito dei miei nuovi quadri*. L'ulteriore approfondimento di questa complessa tematica è dato, in *L'arte è in pericolo*, dalla considerazione di fotografia e di cinematografo quali strumenti antagonisti nei confronti di una concezione idealistica dell'arte e, in quanto tali, in sé progressisti per il nuovo tipo di ricezione che esigono e che presuppone le masse (meglio, una ricezione di massa), capaci — se utilizzati secondo il punto di vista del proletariato — di un rovesciamento della nozione tradizionale, aristocratica e gerar-



G. Grosz, *Per i ricchi c'è il bottino, per il popolo la miseria della guerra.*

chica, in sé comunque reazionaria, di arte. E, ancora, il saggio termina con un invito pressante agli artisti perché nello scontro di classe si assumano le proprie responsabilità: con gli sfruttatori o con gli sfruttati. Ma si assumano queste responsabilità fino in fondo ed operino questa scelta coerentemente con una concezione della realtà che implichi il rapporto dialettico con la prassi: nel senso dunque di una costante verifica di questo rapporto non tanto sulle proprie intenzioni quanto sull'effetto del proprio operare.

Tutta la attività artistica e culturale di Herzfelde e di Grosz a partire dagli anni di guerra in poi si basa infatti sul rapporto dinamico idee-realtà e non sul rapporto metafisico idee-idee. È emblematica la scelta dello strumento con cui realizzare quel rapporto: il giornale o la rivista satirica a larga diffusione popolare.

Herzfelde è impegnatissimo, a partire dal 1916, nella pubblicazione di giornali e riviste di satira politica che spesso diventavano fogli volanti o addirittura volantini di agitazione: *Neue Jugend*, *Jedermann sein eigener Fussball*, *Die Pleite*, *Der blutige Ernst*, *Der Gegner*, *Der Knüppel* — quest'ultima strettamente collegata al KPD — sono le riviste più note dovute alla collaborazione di Herzfelde con Grosz e con Heartfield. La scelta di questo tipo di supporto per il proprio operare è significativamente indicativa di una concezione che ha come proprio fondamento la consapevolezza della inutilità — nella prospettiva rivoluzionaria — di un impegno soggettivo che prescinda da strumenti oggettivamente progressisti, cioè implicanti la riproducibilità tecnica: quella riproducibilità tecnica che sarà la condizione necessaria, nella teorizzazione benjaminiana, per il salto di qualità capace di capovolgere l'«artistico» in «politico».

Antonello Negri

L'arte è in pericolo

Tentativo di orientamento. Se guardiamo all'arte contemporanea ci troviamo di fronte a una grande confusione che non permette un giudizio obiettivo. La nostra epoca, con le sue contraddizioni e con la lotta senza esclusione di colpi di tutti contro tutti, fa maturare tendenze artistiche — anch'esse in maniera contraddittoria, naturalmente — che si combattono, a loro volta, senza esclusione di colpi.

Ma come va, oggi, l'arte?

Premessa. Entriamo nell'arena dell'arte! Ecco esibirsi della gente ben strana, dal clown patetico a quello eccentrico: c'è una grande allegria e il sole è luminoso. Ma vediamo anche liti furibonde a colpi di pennello e di compasso. Attività — pubblicità — rumore. Ma anche superbo isolamento, rassegnazione, fuga dal mondo con variazioni individuali perfino nelle classi dell'accademia.

Scritti d'arte di ogni tipo, con tre angoli, quadrati, bislungi, ciascuno in lotta con l'altro, pieni di problemi e di teorie.

Allora mettiamo dentro il naso e chiediamo: chi ha la giusta concezione dell'arte? «Der Sturm», «Der Kunstwart», «Der Cicerone» oppure «Kunst und Künstler», «G», «Das Kunstblatt»?

Rassegna. Qui c'è un gruppo che rinnega ogni tradizione; in sfrenata estasi agitano gli arnesi da lavoro e dipingono in modo primitivo, come gli aborigeni. Altri sono severamente gotici o seguono la maniera cattolica; una varietà si esprime sionisticamente o buddisticamente. Alcuni ritornano al toscano-antico: animati dai vecchi maestri riproducono la leggiadria mondana, o una testa alla rovescia, Knockabout, con leggera salsa parigina. Anche i cubisti, con l'eterna chitarra, non vogliono estinguersi, sebbene recentemente il classico sia tornato a circolare e Ingres, Flaxman, Poussin e Genelli comincino a uscire fuori dalle tombe. Poi i futuristi, gli adoratori della simultaneità e gli innamorati del rumore. Altri ancora mescolano rappresentazioni sacre russo-antiche con un cubismo addolcito per farne un intingolo da raffinati. Alcuni — la disonestà non va lontano — rinunciano del tutto al rinnovare e allo sperimentare, e restano da bravi alla solita cucina casalinga. Per loro le leggi ottiche e le ricerche coloristiche degli impressionisti (per esempio il metodo di incisione dei giapponesi, il Fusijama visto attraverso una rete da pesca), — come le ricerche dei puntinisti e dei neopuntinisti, sono sempre e ancora una novità. Altri giurano su Leibl, Lenback, Menzel o Defregger, mentre il tratto pastoso di un Trübner è apprezzato da molti specialmente in Germania meridionale. Poi pittori come Scholle, Eichler, Putz, Erler e i tedeschi al cento per cento Karl Vinnen e Hans Thoma; e anche ogni sorta di Eigenbrötler che come Kubin, Ensor e Doms, nonostante l'automobile e la radio,

pensano sempre ancora alle streghe, alle fate, ai lurchi e ai folletti della notte. Non bisogna poi dimenticare i pittori che nelle «Grandi esposizioni d'arte» si trovano come a casa loro, i maestri dei grandi ritratti di società, dei quadri commemorativi, dei cavalli e delle madonne grandi al naturale, — essi lavorano carichi di decorazioni e fra alti onori, riconosciuti e stimati dall'alta società; e alla fine i paesaggisti, che pure si fanno chiamare artisti. E perché no? In fondo sono in pochi a contestargliene il diritto.

Chi ha ragione a questo punto? Quale punto di vista dobbiamo approvare? Come si esprimono oggi gli artisti, questi «delicatissimi nervi della società»? Dove e come si sente il loro influsso?

Gusto scaduto. Nessuna epoca fu ostile all'arte come l'odierna; ed è vero, se si mantiene il tipo medio dell'uomo di oggi, che egli possa vivere senza arte. Qualunque cosa si possa e si voglia comprendere sotto il nome di arte, è certo che uno dei suoi compiti più originari è quello di soddisfare il desiderio di immagine vivo nell'uomo. Questo desiderio esiste oggi fra le masse forse più che mai e sarà soddisfatto in una maniera nuova: non mediante ciò che noi, secondo l'uso corrente delle nostre concezioni, indichiamo come arte. Ma saranno la fotografia e il cinematografo a render giustizia a questo bisogno.

Con l'invenzione della fotografia è cominciato il crepuscolo dell'arte. L'arte ha fatto il suo tempo anche come mezzo di «reportage». Il romantico desiderio di vedere delle masse viene soddisfatto a sufficienza nel cinema: qui infatti esse possono trovare l'amore, l'ambizione, la spinta verso l'ignoto e la natura; e viene soddisfatto anche chi ama le attualità o le grandi rappresentazioni storiche: i padri della patria con o senza cilindro, l'assassino per rapina Haarmann, saggi di ginnastica e inaugurazione di monumenti, i nostri bravi poliziotti; qui c'è tutto.

Chaplin batte Rembrandt. Il viso di Hindenburg solcato dal dolore significa ottenere il volto dell'umanità senza bisogno di un Rembrandt o di un Dürer. Nessun Michelangelo parla dei muscoli di Dempsey.

Si obietterà che ciò, però, non sia l'essenziale dell'arte. Come l'occhio dell'artista vede e come traduce quello che ha visto, deriva dallo psichico. Questo vuol dire ammettere che il «reportage», oggi, nell'arte, si può considerare soppresso.

Anche voi, quando volete sapere come va il mondo, andate al cinema e non ad una esposizione d'arte: dunque al cinema si trova la metà dell'arte, che, per i più, è quella più importante, realizzata più perfettamente che mai.

La metà migliore. All'altra metà è riservato il compito di offrire le cose più raffinate le più interiori, le più nobili; come ai tempi dei nostri antenati, la cui arte era per lo più cronaca del mondo di qua come del mondo di là, lo spirito

umano avanza nella tecnica sicuro e teso in avanti. E così la metà cinematografica dell'arte non è più legata a una cornice e a una tela. Ben imballata, l'odierna opera d'arte sta in un piccolo cilindro e agisce contemporaneamente — anche questo è un vantaggio — a New York, Berlino, Londra, Parigi, ed altrettanto bene nelle più lontane città di provincia. Come sembra faticoso e antiquato, al confronto, il dipingere un quadro a olio, come sembra fuori dal tempo!

Arte in scatola. Nel film anche il lavoro ha un significato nuovo, perché non è legato al talento di uno solo. Solo per il fatto che molte teste vi lavorano, il film guadagna molto più facilmente un effettivo carattere sociale che non il lavoro manuale individuale dell'artista. Sia detto di passaggio: i problemi del movimento e della luce, che nelle ricerche più audaci ed avanzate dei pittori e dei disegnatori sono risolti solo insufficientemente, non creano qui nessuna difficoltà. Che cos'è, di fronte al mare agitato di un film, una tela completamente dipinta con lo stesso motivo? — una cosa ben noiosa, che nel caso migliore è più o meno bene riconosciuta.

Ora sì, molti dei nostri pittori l'hanno capito. Si è riconosciuta la superiore idoneità a riprodurre della tecnica e ce ne si è serviti per ritrarre la natura.

L'anima fa carriera. L'artista si è immerso nel proprio interno, si è sognato lontano da questo mondo di cose reali e ha dato retta all'«orfico vibrare» della sua anima. L'anima doveva fare carriera. Da qui sono partiti molti espressionisti: rispettabili, signori stimati e sensibili. Kandinsky fece musica — e proiettò la musica dell'anima sulla tela. Paul Klee ricamò delicati lavori da ragazzina al tavolino da cucire Biedermeier. I sentimenti del pittore restarono come esclusivo oggetto di rappresentazione della cosiddetta arte pura: di conseguenza l'autentico pittore doveva dipingere la sua vita interiore. — La rovina è iniziata qui. Il risultato: 77 tendenze artistiche. E tutti sostengono di dipingere la vera anima.

Ma ci sono stati anche gruppi che hanno analizzato a fondo la cosa: così non va! L'anima è un'immagine completamente fluttuante. — E con zelo si sono precipitati su altri problemi. Simultaneità, movimento, ritmo! Era naturalmente vano idealismo: simultaneità e puro movimento si possono esprimere solo insufficientemente sulla base di una tela. Eppure proprio in questo furono gli inizi del nuovo conoscere. Si è andati avanti e si è costruito. Parlando di dinamismo si è presto riconosciuto che il dinamismo ha trovato le sue più dirette espressioni negli aridi disegni degli ingegneri.

Il compasso e la riga cacciano l'anima. Il compasso e la riga hanno scacciato l'anima e le speculazioni metafisiche. Si sono presentati i costruttivisti. Essi vedono con maggior chiarezza nel tempo, non si rifugiano nella metafisica. I loro

fini sono liberi dai pregiudizi antiquati, ormai andati in rovina. Essi vogliono oggettività, vogliono lavorare per bisogni reali: esigono di nuovo, nella produzione artistica, uno scopo controllabile. Purtroppo, nella pratica, i costruttivisti hanno un difetto — essi non conseguono il loro scopo poiché si ostinano per lo più a restare nella sfera d'azione artistica. Dimenticano, di regola, che c'è un solo tipo di costruttivista: l'ingegnere, il capomaestro, l'operaio metallurgico, il falegname, in breve, il tecnico. Essi credono di guidarli, ma in realtà ne sono solo il riflesso. I più onesti mettono perciò da parte la cosiddetta arte e cominciano a occuparsi delle basi reali del costruttivismo, cioè della tecnica. Ma poi cercano ancora di salvare la bella parola «arte» e la compromettono.

Si siede male. I mobili della Bauhaus di Weimar sono probabilmente costruiti in maniera eccellente; tuttavia ci si siede più volentieri su certe sedie che fabbricano senza pretese falegnami completamente sconosciuti: infatti queste sono più comode di quelle progettate da un costruttore della Bauhaus che si bea nel romanticismo tecnico. In generale il costruttivismo conduce logicamente all'abolizione dell'artista nella sua forma attuale. Conduce alla professione di ingegnere, di architetto e di tecnico, di reale creatore del nostro tempo. In Russia questo romanticismo costruttivista ha un senso ancora più profondo ed è in effetti condizionato socialmente molto di più che in Europa occidentale. Là, il costruttivismo è in parte il naturale riflesso della poderosa offensiva macchinista legata agli inizi delle costruzioni industriali. Per i contadini di là è ancora qualche cosa di nuovo e inaudito l'esperienza di un impianto elettrico, di un trattore verniciato di rosso della compagnia Kees, di una turbina. Là anche la tela platonicamente dipinta con costruzioni macchinistiche non è così priva di scopo come in Europa occidentale. La forza suggestiva dell'estetica macchinista, i misteri della tecnica confinanti, per i profani, con meraviglie celesti, diventano punti di contatto con le masse che reagiscono più col sentimento che coll'intelletto. L'artista è (anche se forse inconsapevolmente) mediatore e propagandista dell'idea dello sviluppo industriale.

Dall'artista allo studente tecnico. Mi sono personalmente reso conto* che all'accademia di stato di Mosca è stata istituita una sezione in cui si istruiscono gli allievi in statica e meccanica; in tal modo essere studente tecnico significa, là, in molti casi, essere artista.

E così chi si interessa d'arte, eccetto qualcuno, sentimentalmente attratto dalla bellezza della tecnica diventa presto un vero «costruttivista».

In occidente, al contrario, l'arte non si può più porre tali compiti. Qui la tecnica non ha bisogno della via indiretta attraverso l'arte, infatti è da lungo tempo patrimonio comune delle più larghe masse

sia in città che in campagna. Che fare, dunque? Tutto quello che è stato detto fino adesso porta ad una sola soluzione: liquidazione dell'arte! Tuttavia questa soluzione non soddisfa. Da che cosa dipende?

La sopra menzionata «interiorità» mostra di poter avere, nell'arte, ancora altri contenuti che rendono possibile di restare artisti non solo a quelle teste polverose. Non è un capriccio, ma una vecchia tradizione degli uomini, il fatto che, spesso anche fra le più grandi miserie, vogliano insistere nell'operare come artisti, e solo come artisti. Essi pensano perciò imperturbabili che ci siano ancora cose da dire, che solo gli artisti possano e debbano dire. Se anche il presente non vuole ascoltarli, resta la consolazione che forse in futuro, e ciò sia soltanto dopo la loro morte, vivrà una generazione che renderà giustizia al loro lavoro.

Se non oggi, domani. Le esposizioni di pittori antichi richiamano anche oggi improvvisamente alla luce del giorno un nome qualunque, e animano di sorpresa il mercato dell'arte con la gloria di un artista «misconosciuto» dai contemporanei.

La fiduciosa consapevolezza di creare valori eterni dà loro la forza di sopportare la noncurante indifferenza o il rifiuto dei contemporanei. Siamo di fronte al fatto sorprendente che una quantità di uomini, sprovvisti di talento, lavora evidentemente senza scopo per tutta una vita, aggrappandosi solo alle due idee di futuro ed eternità (a prescindere dalle preoccupazioni quotidiane e dagli espedienti che comporta il dover provvedere alle cose più necessarie). I più fortunati tra loro vedono, mentre ancora sono vivi, alcuni dei loro lavori appesi in collezioni private e, forse, perfino in musei.

Ma è il nostro scopo essere ammirati nelle gallerie d'arte?

Grünwald da Cassirer. L'idea che Grünwald avesse esposto il suo altare di Isenheim da Cassirer, illumina crudamente la problematica collocazione dell'artista nella società di oggi.

Nel vicolo cieco. Un vicolo cieco: l'artista è per lo più materialmente tormentato da un idealismo, da un'ispirazione particolarmente ossessionata dal futuro, dall'eternità. Bisogna allora stabilire che cosa egli veramente si immagini per il futuro (l'eternità è solo la sua continuazione). È chiaro di per sé che egli, nel dipingere, non spera nel riconoscimento di un tempo a venire nel quale non vi sia nessun uomo. L'umanità sarà nel futuro così come era quando viveva l'artista, cosicché non vi saranno mai i motivi dello sperato riconoscimento postumo. Allora bisogna cambiare l'umanità. Sì, ogni artista che spera in un riconoscimento futuro ha la speranza inespressa che gli uomini trovino nuovi metri di giudizio e che egli possa certamente contribuire a provocare questo cambiamento, per sé e per il successo del proprio lavoro.

Speculazione mistica. Sì, molti sono convinti, attraverso il loro lavoro, e sia pure in maniera mistica, di fare, effettivamente, già ciò.

Nel sottotetto. E così si chiarisce il fatto paradossale che quegli uomini anemici, dai capelli lunghi, stravaganti, abitanti al quinto piano delle nostre grandi città, che non gettano un sasso a nessun gatto e che hanno paura della portinaia, non possono essere profondamente offesi da niente più che dal dubbio che il loro lavoro serva al progresso. Io ho fatto parte di questo piccolo popolo bizzarro e voglio indicare la mia evoluzione: fino a che punto è un «sentire» rivoluzionario che sprona l'artista a lavorare, indipendentemente dall'azione del presente. Si è detto a lungo: un autentico artista deve essere stupido. Deve essere stupido? La saggezza empirica non caratterizza gli artisti come la «parte più nobile della nazione»?

Ma la «parte più nobile della nazione» può limitarsi solo alla coltivazione del suo sentimento e coincidere con individui inutili, privi di ogni cognizione e capacità di giudizio?

Pennelli e sperare! Se sì allora hanno ragione gli artisti, che pensano che per essere rivoluzionari sia abbastanza pennellare tutto l'anno e sperare in un futuro migliore. La mia opinione è che essi abbiano torto, perché un artista deve sempre, senza esitazione, allargare le sue conoscenze e la sua capacità di giudizio, anche a rischio di non amare più ma di odiare.

Dalla propria esperienza. Quando ho cominciato a vivere il mondo consapevolmente, ho presto scoperto, che dalla varietà e dallo splendore della vita e soprattutto dai miei simili, non c'era da cavare niente di buono.

Allora io ero un vago idealista e ancora piuttosto romantico: mi sentivo solitario e mi chiudevo in me stesso. Ignorante, sopravvalutai l'arte ed arrivai ad un angolo visuale completamente deformato. Avevo dei paraocchi su entrambi gli occhi. Odiavo gli uomini. Guardavo tutto dal mio piccolo studio sotto un tetto. Sotto di me e accanto a me, piccoli borghesi e proprietari di case e piccoli commercianti le cui chiacchiere e le cui idee mi ripugnavano. Così diventai un vero individualista, misantropo e scettico. Pensavo, stolto e male educato come ero, di avere preso in affitto saggezza e giudizio, e mi sentivo superbamente poiché pensavo di penetrare con lo sguardo la stupidità che mi circondava come nebbia.

Studi di natura. I miei disegni di allora erano il sedimento di questa disposizione all'odio. Disegnavo per esempio un tavolo riservato di clienti assidui nella piccola birreria Siechen, dove gli uomini sedevano pigiati come rosse e grosse masse di carne in grige, odiose sacche. Per arrivare ad uno stile che rendesse drasticamente e immediatamente la durezza e l'insensibilità dei miei soggetti, studiai le manifestazioni più dirette dell'istinto artistico:

ho copiato nei pisciatori disegni popolari, che mi sembravano come l'espressione e la più diretta traduzione di un forte sentimento. Mi hanno stimolato anche dei disegni di bambini per la loro chiarezza. E così sono arrivato a poco a poco ad uno stile duro come il coltello, di cui avevo bisogno per il disegno delle mie osservazioni, allora dettate dall'assoluto rifiuto degli uomini. Ma nello stesso tempo c'era il pericolo di irrigidirsi nel disegno attraverso la stilizzazione. A controbilanciare questa tendenza, feci diligentemente degli studi di natura, che avevo trascurato per un po' di tempo. Ammiravo i giapponesi, che osservavano la natura con infinita attenzione; trovavo le loro incisioni in legno piene di vivacità, e mi piaceva particolarmente il fatto che essi descrivessero soprattutto la vita di ogni giorno. Altrettanto mi stimolava Toulouse-Lautrec. Ma osservavo volentieri anche intagli in legno antichi e primitivi: nella tecnica lineare più semplice trovano una più evidente capacità d'espressione. Per le strade, nei caffè, ai varietà, ecc., prendevo appunti e schizzi, e qualche volta, a casa, analizzavo ancora per iscritto le mie impressioni. Allora, prima della guerra, progettai un grande lavoro in tre parti: «Le sconchezze dei tedeschi». Ma non ne venne fuori niente, oltre al capitolo d'inizio; allora non esisteva ancora la casa editrice Malik. Di passaggio sono stato a Parigi. Parigi non mi ha fatto una impressione particolare e non ho condito le esagerate esaltazioni di questa città.

Gli uomini sono maiali. Nell'anteguerra i miei giudizi si lasciavano riassumere così: gli uomini sono maiali. Le chiacchiere di etica sono un inganno, senz'altro per gli stupidi. La vita non ha altro senso che quello di soddisfare la sua fame di nutrimento e di donne. L'anima non esiste. Punto essenziale: se ne ha il più grande bisogno. L'uso dei gomiti era necessario, certamente disgustoso. Così anche nella mia produzione emerse un forte orrore di fronte alla vita, che era superato solo dall'interesse per il passato. Il ribrezzo diventava troppo grande e ci si ubriacava.

Il grande momento. L'esplosione della guerra mi rese chiaro che la massa, che passava entusiasta per le strade sotto la suggestione della stampa e della pompa militaresca, era priva di volontà: la dominava la volontà degli uomini di stato e dei generali. Fui anche su di me l'odore di questa volontà, ma non ne ero entusiasta, anzi vidi minacciata la libertà individuale nella quale fino allora ero vissuto. Avevo desiderato di vivere i miei bisogni lontano dagli uomini e dalle loro leggi — ma in quel momento correvo il pericolo di essere costretto in una comunità militare con quegli uomini da me così odiati.

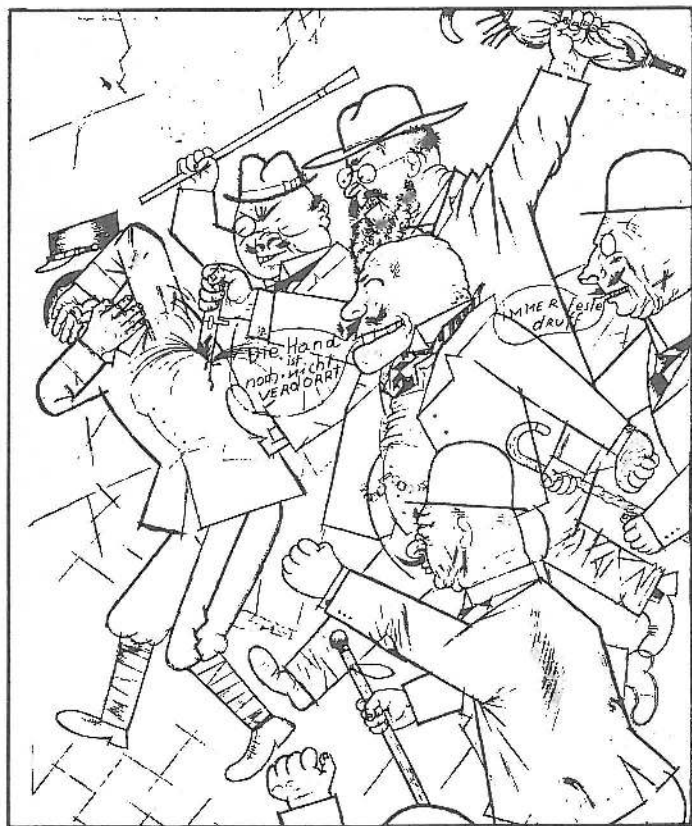
In camicia e cravatta. Il mio rancore si concentrò su quelli che mi volevano costringere in questa maniera. Considerai la guerra come un'espressione mostruosa e degenerata della solita lotta per il possesso. Questa lotta era ripugnante, per

me, già al dettaglio: all'ingrosso lo era più che mai; ma non ho potuto impedire che mi si mettesse di passaggio tra i soldati prussiani. Con meraviglia constatai che c'era anche altra gente che non era tanto entusiasta: questa gente la odiavo un po' meno, e il sentimento di solitudine diminuì un po'. La vita militare mi stimolò a certi disegni: questi facevano chiaramente piacere ad alcuni compagni; essi condividevano il mio modo di sentire, e per me una tale approvazione era più cara del riconoscimento di questo o quel collezionista d'arte che valutava i miei lavori solo dal punto di vista speculativo.

Comincio a capire. Per la prima volta, allora, io disegnavo non solo perché mi faceva piacere, ma con la consapevolezza che anche altri uomini avevano la mia esperienza e condividevano le mie opinioni. Cominciai a capire che vi era uno scopo migliore del lavorare solo per sé e per i mercanti d'arte. Volli diventare un illustratore, un giornalista. L'arte elevata, nella misura in cui essa si era sforzata di rappresentare le bellezze del mondo, mi interessava ancora meno di prima — mi interessavano i pittori di tendenza e moralisti: Hogarth, Goya, Daumier e artisti analoghi. Sebbene a quel tempo mi occupassero particolarmente le vivaci discussioni tra le giovani tendenze artistiche e ricevessi da queste alcuni stimoli quanto all'aspetto formale, non potevo condividere la generale indifferenza di questi circoli di fronte al divenire sociale e agli avvenimenti del presente. Disegnavo e

G. Grosz, *Il borghese incalza...*

e il proletario deve insanguinare.



dipingevo per contraddizione e cercavo, attraverso i miei lavori, di rappresentare il mondo in tutta la sua odiosità, decrepitezza e falsità. Ma non ottenevo notevoli risultati. Pur non facendomi nessuna particolare speranza tuttavia mi sentivo assolutamente rivoluzionario, e consideravo i miei risentimenti come nozioni e giudizi. Ma la guerra non mi cambiò, fondamentalmente; restai diffidente di fronte ai miei amici, il cameratismo non si adattava alla mia immagine del mondo e non mi volevo fare nessuna illusione. Cominciai, a dire il vero a sentir parlare di correnti rivoluzionarie, ma purtroppo non ne venni a contatto diretto in nessun luogo e restai scettico: si poteva guardare solo al partito socialista: grande fratellanza del genere umano e approvazione dei crediti di guerra tutto in un fiato. Questa era la realtà. Per me non c'era più nessun inferno di Swedenborg e nessuna potenza demoniaca: i veri principi dell'inferno e i veri demoni cominciai a vederli allora: uomini con lunghi calzoni e con barbe, con e senza decorazioni. Giudicai infondate le speranze di pace e di rivoluzione di qualche amico.

Dada e rape. Tornato in borghese, ho vissuto a Berlino i primi inizi del movimento dada, cominciato in Germania al tempo delle rape. Questo movimento dada tedesco aveva le sue radici nell'idea, che ebbi contemporaneamente a certi compagni, che era la più perfetta follia pensare che lo spirito, o in qualche modo dei principi spirituali, reggessero il mondo.

Gesù in trincea. Goethe nel fuoco dei tamburi, Nietzsche nello zaino, Gesù in trincea — c'era sempre gente che riteneva ancora spirito e arte come forze in se stesse.

Il dadaismo era, in Germania, l'unico movimento artistico reale da decenni. Non ridete — vicino a questo movimento tutti gli «ismi» sono diventati, dall'altro ieri, delle dispute da 'atelier' di nessuna importanza. Il dadaismo non era un movimento «inventato», ma un prodotto organico derivante dalla reazione alle tendenze, vaganti fra le nuvole, della cosiddetta sacra arte, i cui sostenitori riflettevano sui cubi e sul gotico mentre i generali dipingevano col sangue. Il dadaismo ha costretto gli amici dell'arte a rispondere con lo stesso gioco.

Dada cacciatore. Che cosa hanno fatto i dadaisti? Hanno detto: qualunque cosa uno faccia, non cambia niente. Petrarca, Shakespeare o Rilke hanno scritto dei sonetti; un tale scolpiva tacchi dorati per stivali, quell'altro scolpiva madonne. Eppure si spara lo stesso, si saccheggia lo stesso, si soffre la fame lo stesso, si mente lo stesso. A che scopo l'arte nel suo complesso? Non era il massimo dell'inganno asserire che l'arte creava valori spirituali? Non era incredibilmente ridicola dal momento che solo lei si prendeva sul serio mentre nessun altro lo faceva? «Giù le mani dalla sacra arte!» gridavano gli avversari del dadaismo. «L'arte è in peri-

colo!» «Lo spirito viene avvilito!» Ecco che cosa vaneggiavano dello spirito: ma lo spirito che veramente aveva perduto ogni dignità era nella stampa, in quella stampa che sbraitava: «Sottoscrivete i prestiti di guerra!»

Contro i mulini a vento. Oggi io so, e con me tutti gli altri fondatori del dadaismo, che il nostro unico errore è stato di esserci occupati, dopo tutto seriamente, della cosiddetta arte. Il dadaismo con il suo urlare e le sue sarcastiche risate rappresentava una breccia praticata in un ambiente angusto, superbo e sopravvalutato che, sospeso in aria fra le classi, non conosceva responsabilità di nessuna specie di fronte alla società. Noi abbiamo visto, allora, i folli risultati dell'ordinamento sociale dominante e siamo scoppiati a ridere. Non vedevamo ancora che alla base di questa follia c'era un sistema.

La rivoluzione che si avvicinava faceva a poco a poco riconoscere questo sistema. Non c'era più alcun motivo per ridere, c'erano problemi più importanti dell'arte; se l'arte doveva ancora avere un senso qualunque doveva subordinarsi a questi problemi.

Nel nulla, dove ci siamo trovati dopo il superamento della retorica dell'arte, si perse una parte di noi dadaisti, soprattutto quelli in Svizzera e in Francia che avevano vissuto la scossa sociale dell'ultimo decennio dalla prospettiva dei giornali. Noi altri, invece, vedevamo i nuovi grossi compiti: *l'arte di tendenza al servizio della causa rivoluzionaria.*

Si fa giorno. Le pretese di una tendenza suscitano nel mondo dell'arte ancora oggi, forse più di prima, opposizioni sdegnate e sprezzanti. Si ammette, a dire il vero, che in tutti i tempi ci sono stati importanti lavori di carattere tendenzioso, ma tali lavori si apprezzano non per la loro tendenza, bensì per le loro qualità formali «puramente artistiche». Questi circoli non capiscono che ogni tipo di arte in ogni epoca ha avuto in sé una tendenza e che sono variati solo il carattere e la chiarezza di questa tendenza.

Corsa nella storia dell'arte. Alcuni esempi grossolanamente abbozzati: i Greci diffusero l'«uomo bello»: sport, cultura fisica e insieme eros, capacità militare, le loro concezioni religiose, in una parola, il greco al cento per cento. I Goti furono senza eccezione a disposizione della propaganda cristiana. Nel medioevo gli artisti creano ciò che piace a re, patrizi e mercanti; gli uomini delle caverne i popoli primitivi, i negri hanno un'arte legata alla caccia, alla sessualità, agli idoli. Oggi, assistendo da vicino e conoscendo meglio la materia, possiamo distinguere innumerevoli tendenze. Alcuni esempi: Menzel è il pittore del prussianesimo e del primo industrialismo tedesco. Defregger idealizza in maniera piccolo borghese aneddoti di fedeltà alla patria e di gioia di vivere. Delacroix è il pittore del cosmopolitismo poggiante sulla storia e sulla tradizione: è per l'eroismo, il progresso e una potente

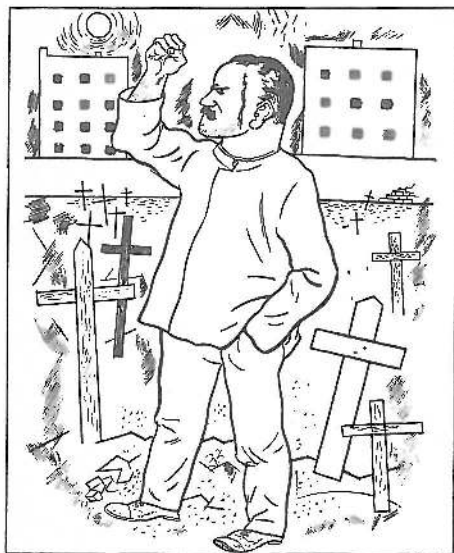
Francia. Toulouse-Lautrec penetrando con lo sguardo i famosi divertimenti francesi svela l'eroticismo borghese. Gauguin è stanco di civiltà: pensa come Seume al «buon selvaggio» e propaganda un romantico individualismo. Angelo Jank dipinge le gioie di cavalcare dei signori aristocratici. Hodler è per l'interiorizzazione, per un metafisico monismo, per il rispetto delle prodezze storiche e delle passioni eroiche. Kokoschka esalta il «sublime», complicato, degenerato «ultimo borghese» e la sua problematica. Hans Thoma ama l'uomo innocente, rustico, sognatore; idealizza natura e patria e sostiene un'antiquata indifferenza per gli interessi attuali e le questioni sociali.

Tutto ha una tendenza. Questi esempi potrebbero indicare a sufficienza che tendenza non è in arte solo qualche cosa di occasionale, ma è qualche cosa di tipico. Certamente gli artisti non sono sempre consapevoli della tendenza del loro lavoro, questo però non cambia nulla quanto all'effetto del loro lavoro. Si può riconoscere una determinata tendenza nelle opere di ogni artista, se solo si consideri il suo operare nella sua totalità e in rapporto alla società nella quale visse.

Vagabondi nel nulla. Ma ci sono ancora artisti oggi che consapevolmente e insistentemente cercano di evitare ogni tendenza, rinunciando con ciò del tutto al concreto, al problematico. Spesso pensano di poter creare col sostegno dell'istinto e senza alcuna intenzionalità: simili in ciò alla natura che senza scopi evidenti dà forma e colore a cristalli, piante, pietre e a tutto quanto esiste. Essi danno ai loro quadri nomi incomprensibili o semplicemente numerati. È chiaro che base di questo metodo è, come nella musica, il cercare di proporre puri valori sensuali con l'intenzionale esclusione di ogni altra possibilità di azione. L'artista non deve essere affatto un creatore di forma e colori.

Anche nessuna risposta è una risposta. Se degli artisti credono a queste cose, il loro lavoro non ha nessun «significato più profondo», come, del resto, se gli attribuiscono un senso che si può a stento indovinare, pieno di significati e metafisico. Resta il fatto che rinunciano di proposito a tutte le possibilità di influenza a livello ideologico (nella sfera dell'erotico, della religione, della politica, della morale, dell'estetica, ecc...) tacendo l'accadere sociale: gli stanno di fronte senza interesse, dunque irresponsabilmente, oppure — nei casi in cui ciò non è intenzionale — lavorano inutilmente con ignoranza e incapacità. Se tali artisti entrano al servizio dell'industria e del solito mercato artistico non c'è nulla da obiettare. Ma nella misura in cui questo atteggiamento è dovuto all'amor proprio, essa diffonde un'ostentata e boriosa indifferenza, un'irresponsabile sentimento individualista.

È evidente, in qualunque maniera lo si consideri, che il rapporto dell'artista con il mondo si esprime sempre nei suoi lavori,



G. Grosz, *Aggiusteremo i conti.*

e rivela inevitabilmente la sua tendenza. Si ha il diritto di rimproverare qualche cosa a un artista di tendenza solo quando egli contraddice questa tendenza attraverso lo stile, che tradisce involontariamente le sue idee, o nel caso che egli si immagini di riparare alla sua impotenza con l'aggiunta di un motivo o di un titolo tendenzioso.

Sapere non nuoce. Capita che qualcuno sostenga una tendenza della quale è pienamente convinto con mezzi insufficienti: non si può allora derivare una obiezione alla tendenza dalle sue insufficienti capacità. Ma non si è mai sentito che Grützner sia stato rimproverato di aver fatto propaganda per la birra tedesca o per le claustrali gioie virili, o che un Grünewald lo sia stato per la sua fede religiosa. Quando oggi gli amici dell'arte cercano di liquidare un'opera rimandando alla sua tendenza o in quanto fatto sensazionale, allora non si pongono criticamente di fronte al lavoro dell'artista, ma si pongono ostilmente di fronte all'idea che egli sostiene.

L'artista, anche se non vuole e non sa, vive dunque in stabile correlazione con il pubblico e la società, e non può sottrarsi alle sue leggi di sviluppo, neppure quando esse, come oggi, sono nel segno della lotta di classe.

Il pane di chi io mangio — la lode di chi io canto. Vuol dire prendere partito anche il sentirsi lontani dai problemi reali, interessandosi solo a ciò che c'è « al di là ». Infatti tale indifferenza è automaticamente un aiuto alla classe che detiene il potere: in Germania, dunque, alla borghesia. Del resto un grosso numero di artisti sostiene consapevolmente l'ordinamento mondiale borghese: solo così il loro lavoro può essere ben retribuito.

Come penserò domani? Nel novembre 1918, quando le cose parvero cambiare, il pennello scoprì che il suo cuore era rivolto al popolo lavoratore e per alcuni

mesi furono confezionati all'ingrosso allegorie e pamphlet rossi e rossicci che si affermarono anche sul mercato artistico. Ma presto tornarono nel paese silenzio e ordine — lo vedete, — e i nostri artisti ritornarono ancora, il più silenziosamente possibile, nelle regioni più elevate: « Cosa volete, noi siamo restati rivoluzionari: ma i lavoratori... non parlatene neanche! Sono solo piccolo-borghesi. In questo paese non si può fare nessuna rivoluzione ».

E così, nei loro ateliers, discutono ancora dei loro problemi « realmente » rivoluzionari di forma, colore e stile.

Il giovane signore digerisce tutto. La rivoluzione formale ha naturalmente perso da lungo tempo il suo aspetto terrificante. Il borghese moderno digerisce tutto: solo la cassaforte non si può toccare. Il giovane commerciante di oggi è diverso da quello dei tempi di Gustav Freytag: freddo come il ghiaccio, distaccato, appende nella sua casa anche le cose più radicali (la leggenda di Raffke è una invenzione del Meggerdorfer). Cambia rapidamente e senza pensarci: « non essere arretrato » è la parola d'ordine. Automobile — l'ultimo modello. Senza retorica della missione professionale, eredità impegnativa; freddo, obbiettivo fino all'ottusità, scettico, avido di guadagno e senza ideali, ha competenza solo per la sua merce: per tutte le altre cose comprese filosofia, etica, arte, per la cultura nel suo complesso, insomma, ci sono degli specialisti che determinano la moda, che viene poi naturalmente accettata. Allora va bene per i rivoluzionari della forma e per i « vagabondi nel nulla », poiché sono affini nel loro intimo ai signori: e tutte le loro diversità interiori condividono lo stesso indifferente arrogante modo di vedere la vita.

Dipingo in maniera utile. Colui per il quale la causa rivoluzionaria dei lavoratori non è solo una frase o « una bella idea ma purtroppo irrealizzabile », non può essere contento di lavorare tranquillamente ponendosi semplicemente dei problemi di forma senza alcuno scopo. Egli si impegnerà a dare espressione alle idee di lotta dei lavoratori, e misurerà il valore del suo lavoro secondo la sua utilità e funzionalità sociale, e non secondo incontrollabili principi artistici individuali o secondo il successo pubblico.

Ultimo giro. Riassumiamo: senso, divenire e storia dell'arte stanno in diretta relazione con senso, divenire e storia della società. Premessa della conoscenza e del giudizio anche dell'arte della nostra epoca è, di conseguenza, uno spirito rivolto a una conoscenza dei fatti e dei nessi del vivere reale insieme a tutte le sue scosse e tensioni.

L'umanità si impadronisce da un secolo su vasta scala dei mezzi di produzione della terra. Contemporaneamente la lotta degli uomini gli uni contro gli altri per il possesso di questi mezzi prende forme che sempre più ampiamente trascinano gli uomini senza eccezione nei loro vortici.

Da una parte operai, impiegati, funzionari, commessi viaggiatori — dall'altra azionisti, imprenditori, commercianti e finanzieri. Quelli che restano rappresentano le retrovie di uno dei due fronti. Questa lotta per la sopravvivenza che divide l'umanità in una metà sfruttata e in una metà sfruttatrice si chiama, nella sua ultima e più acuta forma: lotta di classe.

Sì, l'arte è in pericolo:

L'artista di oggi, se non vuole essere uno che corre nel vuoto o un vagabondo cieco fuori del tempo, può solo scegliere fra tecnica e propaganda per la lotta di classe. In entrambi i casi deve rinunciare all'« arte pura ». Sia nel caso che come architetto o ingegnere o disegnatore pubblicitario si inserisca nell'esercito — organizzato in maniera ancora molto feudale — che sviluppa le forze industriali e sfrutta il mondo, sia nel caso che, rispecchiando come descrittore e come critico il volto del nostro tempo, si schieri come propagandista e come difensore dell'idea rivoluzionaria e dei suoi partigiani nell'esercito degli oppressi che lottano per la loro giusta partecipazione ai valori del mondo, e per una organizzazione di vita sociale e ricca di significato.

George Grosz
Wieland Herzfelde

* Qui e dappertutto; dove si scrive al singolare, ci si riferisce a George Grosz.

Bibliografia (1920-1925)

G. Grosz e J. Heartfield, *Der Kunststump*, in « Der Gegner 1 », nn. 10-12, marzo-aprile 1920 (ristampato in « Aktion » del 12 giugno 1920).

G. Grosz, *Statt einer Biographie*, in « Der Gegner 2 », n. 3, 1920-21.

G. Grosz, *Zu meinen neuen Bildern*, in « Das Kunstblatt 5 », n. 1, gennaio 1921.

G. Grosz, *Der Mensch ist nicht gut - sondern ein Vieh!*, nel catalogo della mostra alla Galleria von Garvens, Hannover, aprile 1922.

G. Grosz, *Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts*, in « Das Kunstblatt 6 », n. 9, settembre 1922.

G. Grosz, *Abwicklung*, in « Das Kunstblatt 8 », n. 2, febbraio 1924.

G. Grosz, *Kurzer Abriss*, in « Situation 1924: Künstlerische und kulturelle Manifestationen », Hermelin Verlag, Ulm, 1924.

G. Grosz e W. Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr*, Malik Verlag, Berlin 1925.

Per una bibliografia generale cfr. Lothar Lang, *George Grosz Bibliographie*, in « Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie, Pirkheimer Gesellschaft », n. 30, luglio 1968; e B.I. Lewis, *George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic*, The University of Wisconsin Press, London Madison and Milwaukee, 1971.

Per le pubblicazioni delle edizioni Malik cfr. Heinz Gittig e W. Herzfelde, *Bibliographie des Malik-Verlages*, in « Der Malik-Verlag, 1916-1947 », catalogo della mostra a Berlino che seguiva l'articolo del solo H. Gittig, *Die Publikationen des Malik-Verlages*, in « Marginalien... », n. 15, agosto 1964.

La traduzione di *Die Kunst ist in Gefahr* è stata condotta sull'edizione di Diether Schmidt in D. Schmidt, *Manifeste 1905-1933*, Dresden 1965.

Amerikana

Utilizzando una parte del parcheggio sotterraneo di Villa Borghese (immenso e, per varie ragioni, snobbato dagli automobilisti romani) gli Incontri Internazionali d'Arte hanno organizzato questa manifestazione il cui titolo, «Contemporanea», ne sintetizza abbastanza bene le intenzioni. Presentare, cioè, una panoramica delle principali esperienze artistiche e culturali avutesi in questo ultimo decennio in tutto il mondo. Per sottolineare il carattere interdisciplinare della rassegna si è divisa la mostra in dieci sezioni e precisamente: arte, cinema, teatro, architettura, fotografia, musica, danza, libri e dischi d'artista, poesia visiva e concreta e, infine, informazione alternativa. Ciascuna sezione è stata affidata ad un curatore diverso e, per quanto riguarda la durata, sono stati scelti tempi lunghi (la mostra rimarrà aperta fino a febbraio) onde facilitare una larga partecipazione del pubblico.

A completare questa schematica presentazione-programma, va detto che la sezione «arte» curata da Bonito Oliva, è in effetti *magna pars* della rassegna, dato che occupa la maggior parte dello spazio a disposizione ed inoltre, almeno visivamente, ingloba la sezione «fotografia» (curata da Daniela Palazzoli e che, nel complesso, è il settore che funziona di più), quella della poesia visiva e concreta (curata da Mario Diacono e dominata da Isgrò e Sarenco), quella dei «libri e dischi d'artista» (Michel Claura e, a qualche giorno dalla inaugurazione, ancora deserta), e anche quella della «architettura» (Alessandro Mendini).

Quali i risultati?

Forse è troppo presto per tentare un bilancio. Ma l'ambizione delle intenzioni (quasi una gara con Documenta di Kassel e con la Biennale di Venezia), l'ampiezza della mostra (circa 2600 metri quadrati), le polemiche che subito ne sono scaturite, nonché l'evidente impegno finanziario dell'iniziativa, consigliano fin d'ora qualche sia pur sintetica osservazione.

Per prima cosa il luogo. Infelice, allucinante come in un film del terrore. Reso ancor più angoscioso dalle sottili reti metalliche ideate da Pietro Sartog come divisione delle varie parti e come percorsi. Uno spazio troppo vasto, scoordinato, dove è facile, quasi inevitabile disorientarsi e saltare qualche sezione. Senza contare il freddo e i certi malanni per l'intrepido che pretendesse, per esempio, di vedere — naturalmente stando in piedi poiché sedili non ce ne sono — le serie di diapositive proiettate sui numerosi schermi della sezione architettonica. Quanto ai contenuti — considerata la

difficoltà di parlare con cognizione di causa dei settori cinema, teatro, musica e danza: dati gli orari dei programmi bisognerebbe non avere altro da fare e accamparsi in loco — va subito detto che il settore «arte» è viziato da molti errori e colpe. Per esempio: 1) Il carattere autoritario delle proposte; per cui la «autocritica» del curatore in catalogo si tinge d'ipocrisia e il settore della «informazione alternativa» diventa un alibi, una furbastra valvola di sfogo per la pressione dei contestatori. 2) La scelta degli artisti è conservatrice, snobistica (solo artisti consacrati) e, peggio ancora, spesso coloniale, specie made in USA.

Autoritaria perché in un'epoca caratterizzata dal lavoro di gruppo e che tende o aspira ad un controllo democratico di qualsiasi operazione pubblica, le scelte sono state fatte da una sola persona, la quale ha concesso, a suo piacimento, spazi e collocazione. Per esempio a Beuys, un imponente camerone tutto per sé e a Palermo, un angolino quasi invisibile. Per quanto riguarda le scelte, sarebbe ingiusto negare che molti artisti presenti sono significativi e numerose opere eccellenti. Non c'è dubbio che parecchi di questi artisti hanno legato il proprio nome a ricerche rimarchevoli e sono qui presentati con opere interessanti. Valga, fra gli italiani, la «statua» di Fabro e la «fotografia della fotografia» di Paolini. O, fra gli stranieri, l'ampio settore della «nuova pittura» (forse il più organico e leggibile) e Dibbets, la «stanza» di Kosuth e quella di Morris. Ma è altrettanto vero che in queste presentazioni manca qualsiasi, sia pure indiretto, cenno degli «altri», spesso egualmente significativi ed importanti. Ed inoltre, quando ci si trova di fronte, per esempio, al folto manipolo della pop art statunitense, emerge come un'ombra l'immagine di Leo Castelli e della sua abilità mercantile. Tanto più che anche la qualità delle opere, qui tende a scadere e viene spontaneo il sospetto che, in più di un caso, si tratti di «fondi di magazzino», imposti e alla ricerca di un pedigree autorevole, come potrebbe darlo una rassegna tanto strombazzata come questa.

Insomma, da un lato manca qualsiasi riferimento, qualsiasi accenno di apertura problematica verso gli «altri». Cioè, «Contemporanea» dice: l'avanguardia è questa e basta! E gli artisti prescelti non vengono dati come «esempi» ma come «campioni» fuori discussione. Dall'altro, troppo spesso le scelte denunciano acquiescenza ai nomi, ripetiamo, «consacrati» e perciò, più o meno implicitamente, agli



L. Fabro, *Lo spirato*, 1973.

interessi economici che quasi sempre stanno dietro a queste consacrazioni. Si può tranquillamente dire che si tratta di una azione che, di riflesso, diventa terroristica anche nei confronti degli artisti prescelti: sei stato designato per un posto nell'empireo dei grandi; ringrazia in eterno il profeta.

Senza stare a fare il pianto lamalfiano sulle spese, viene naturale chiedersi se questi cospicui fondi potevano essere spesi meglio. Crediamo, infatti, sia sfrontatezza affermare che questi soldi andranno a vantaggio della cultura visiva e della sua diffusione. Tutt'al più potrà aver soddisfatto qualche mania snobistica, qualche vanità mondana e qualche libidine di potere. Ma in fatto di promozione culturale, intesa questa come reale conoscenza e diffusione della attuale problematica artistica da parte della gente, il risultato è nullo.

Altre operazioni, altre intenzioni, altre persone sono necessarie perché questa diffusione diventi effettiva e incisiva nello sviluppo della nostra società.

A completamento di queste nostre osservazioni, abbiamo ritenuto di chiedere, come campionatura, ad alcuni critici ed artisti la loro impressione su questa iniziativa. Ecco le risposte:

Nino Giammarco e Andrea Volo

Bene, bene, l'inutile garage della megalopoli diventa centro di vita (si fa per dire) artistica e culturale e persino politica. «Grandi masse di popolo» scendono nell'immenso sotterraneo per ammirare i nuovi abiti dell'imperatore. Uno dei sarti è Bonito Oliva.

Lo spettacolo non è però gratuito (ah, monarchi d'altri tempi!), almeno sotto

l'aspetto bassamente venale: seicento lire a cranio. Una ben misera cosa al confronto con le imprecisate centinaia di milioni di contributi che l'iniziativa deve aver richiesto. Fino a oggi la lista dei finanziatori non è stata fornita, ma non è da escludersi che qualche S.p.A. non abbia contribuito affinché i gruppi contestatori (presenti con una mostra politica di grande interesse grafologico) avessero anche essi qualcosa di compromettente e se si vuole di storico: un'ammucchiata indegna. Indegna per tutti coloro che vi si trovano coinvolti. E essendo impossibile, per il contesto in cui si collocano, analizzare criticamente i singoli contributi, bisogna avere il coraggio di chiedersi: a chi giova? A chi giova che tanto denaro pubblico vada a foraggiare il terrorismo culturale di Leo Castelli & Co., mescolandosi ibridamente al denaro dagli alimentatori di tensioni strategiche (strategiche per i fascisti), il tutto all'ombra della classica foglia di fico. Certamente ciò non giova alle «grandi masse di popolo» che mai andranno ad una manifestazione — quale «Contemporanea» — contrabbandata come popolare. Non ci si fraintenda: non è nostra intenzione fare del populismo, vogliamo dire che proprio a Roma, dove le carenze dell'organizzazione pubblica della cultura sono macroscopiche, non si può venire a turlupinarci con ammucchiate ideologiche di questo tipo e dire che ci si è voluti rivolgere alle «masse popolari». Infine non ci si può scrollare di dosso la sensazione di Lager, di ghetto, che si ha stando in quel garage. Un Lager dove le idee e le opere pur validissime, non riescono a frantumare la cortina di — inefficiente — amerikanismo che le imprigiona. A proposito: oggi gli stadi-Lager, domani i garage?

Guido Giuffrè

Gli iniziati faranno il loro mestiere, e mai aggettivo fu più possessivo. Giustificherranno il parcheggio, le foto, le stanze vuote. Ma che, diceva uno, De Dominicis ha già venduto tutto? e invece questo strumento della natura non è in vendita; come le nuvole, basta goderne quando passano. Io per un cunicolo emergevo nel mezzo di un dibattito. Sicché riattraversate le nebbie andavo a parare ai mercati generali: scherzi del percorso-immagine globale. Ma qui s'è operata la svolta radicale nella ricerca estetica e nei contenuti ideologici. Credere o non credere. Anti Form Body Art Land Art. Analitica processuale sintetica area aperta. Area chiusa; il parcheggio sarà il luogo urbano per eccellenza. Ma fa un freddo cane. Vogliamo dire che Schifano a distanza d'anni tiene, o che è stato abbastanza precoce? E come ce la serviranno la prossima volta questa mostra: Ceroli al posto di Tano Festa, Paolini a quello di Kounellis? Eppure gran parte del gioco è fatto, evidentemente: in autobus

due figliolone parlavano con grande familiarità di Tano Gino e Mario; anche se non vi intrecciavano considerazioni propriamente estetiche, in senso stretto almeno.

Panorama esauriente di tutte le esperienze artistiche e culturali d'avanguardia. Gli organizzatori Achille, Bonito e Oliva sanno il fatto loro. E ognuno sa i fatti suoi. Chi invece non sa niente resta nella rete. Ma cosa vuole, da me, che mi giuochi la reputazione?

Con tempo rane a... A chi? Qui c'è un tavolino che m'insospettisce. Scherzi a parte. Sarà operazionato oppure no?

Panorama esauriente di tutte le esperienze. O quasi. Stamattina ai caravaggeschi francesi c'era Guttuso. Grande risata. Ma chi se ne...? Invece al parcheggio l'altra sera c'era Achille. Ma non vede che non è cosa mia? Mi domando: piglia uno qualunque, buttalo nella rete e riparlami poi. Sono mostre queste? non vedi che mancano le cuffie? Già, Achille ha il tallone nella lingua.

Giulio Turcato

In una luce blu-verdastra si è aperta da qualche giorno la mostra «Contemporanea» nel garage costruito sotto il galoppatoio di villa Borghese. In questa illuminazione da Walhalla l'esposizione si propone di dare una visione generale della espressione artistica attuale nel mondo.

Perché tanti artisti americani? Pochi italiani? Pochissimi europei? Perché il denaro impiegato per l'allestimento o per il soggiorno degli artisti stranieri è uscito da non si sa quali imprecisate casse del nostro paese?

Dato che l'arte ha sempre anticipato i processi storici è questa la testimonianza di un volontario costituirsi alle autorità d'oltreoceano o a chi per loro, per meglio dire, una accettazione di una egemonia artistica, pronti per un auto colonizzazione.

Comunque la mostra con il suo allesti-

mento di reti metalliche che sembra difendano dei cortiletti, dà un insieme sparso e triste. Non riesce insomma a superare la finta severità delle colonne progettate dall'architetto Moretti e si caratterizza per un senso di oppressione che i quadri non riescono a far dimenticare anche se vi sono rappresentati validi artisti.

Non mi dilungo in altre critiche anche perché con la carenza di mostre nazionali e internazionali non si può dare l'ostracismo a simili manifestazioni.

Lea Vergine

Che sia l'esempio più clamoroso di colonizzazione con i soldi dei colonizzati? Non stupisce nemmeno che tante bocche progressiste siano rimaste tappate al riguardo.

E non mi si venga, in questo momento, a parlar male di Bonito Oliva: ho sempre preferito Frank Sinatra ai Kennedy.

Claudio Verna

«Contemporanea» è una grossa occasione perduta: perduta non solo per Roma, ma per l'Italia e in definitiva per l'Europa. Organizzare una rassegna di questo calibro, certamente non avara di cose egregie, è impresa che necessariamente coinvolge non solo gli addetti ai lavori, ma tutta la comunità: questo significa aumentare enormemente il peso e la responsabilità della mostra. Ma è qui che emergono le contraddizioni che ne fanno una occasione perduta.

Innanzitutto, è palese la suddistanza alle esperienze americane, fondamentali quanto altre europee che invece vengono ridotte a semplice controprova di quelle. Naturalmente non mi riferisco soltanto ad una suddistanza «psicologica», ma ad espressi legami con quello che è stato giustamente definito «l'imperialismo culturale» americano. Ormai in Europa esiste

W. Vostel, *Happening nella città*, 1973.



un circuito industrial-culturale (di cui fanno parte gallerie, riviste, critici e cui danno il loro appoggio interessato artisti cosiddetti «apolitici») che serve a imporre i prodotti americani (ottimi o scadenti, non importa) con un pedaggio minimo. Il dollaro insomma la vince sulla lira o sul franco. Il risultato di tutto ciò è un continuo depauperamento delle nostre culture e un asservimento di tipo colonialistico a qualunque proposta «made in USA». «Contemporanea» rincara la dose.

Da questa prima considerazione discende la seconda. Forse consoci di questa possibile obiezione, gli organizzatori hanno pensato di crearsi un alibi organizzando una sezione di contestazione giovanile, antiamericana, femminista, ecc. Il risultato è la dimostrazione della forza del più forte, e di quanto ormai i sistemi di alienazione e di svuotamento dei significati si siano perfezionati: il sovrano lascia giocare i sudditi e li irride.

Dopo queste appena accennate considerazioni di fondo, alcune altre solo apparentemente marginali. Il catalogo: la sua mancanza priva il visitatore ben disposto dell'unico strumento che gli permetterebbe di stabilire un rapporto consapevole con la mostra: così esce irritato, frustrato e in definitiva ostile a una proposta che gli giunge in modo autoritario.

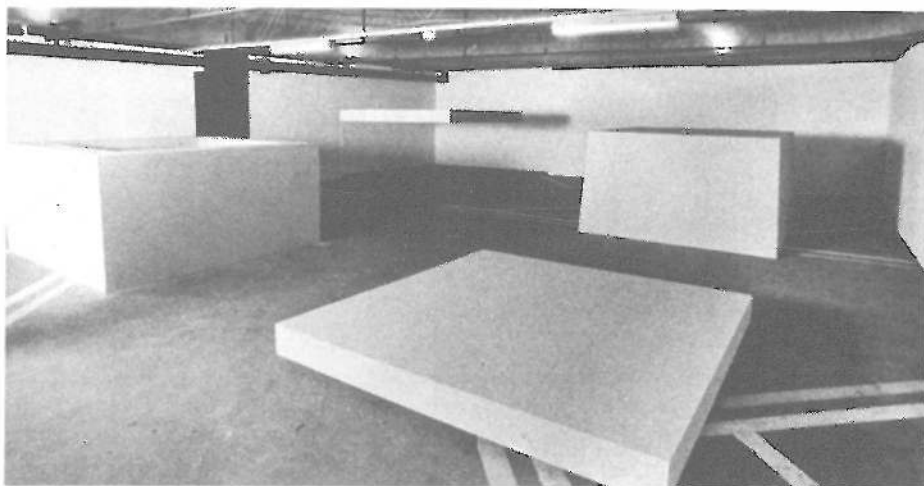
Infine, proporre una nuova figura di manager complementare a quella del critico è operazione seducente e secondo me utile: ma se il manager pretende di sostituirsi anche allo studioso e addirittura compie le sue operazioni emettendo dall'alto di un tribunale giudizi di valore, allora forse questo manager ha bisogno di schiarirsi le idee con qualche buona lettura.

Marisa Volpi Orlandini

Un parere su «Contemporanea», sezione arte: intanto mi sembra che sarebbe stato più giusto chiamarla «école américaine», dei circa novantadue artisti (o gruppi) in mostra, quarantacinque almeno sono americani o americanizzati, altri venti si vedono periodicamente nelle gallerie di New York Sonnabend, Castelli, Weber e altre di non minor peso.

L'operazione quindi in questo settore si presenta più come un'operazione mercantile che culturale, e ciò a prescindere dall'eccellente qualità di alcune opere. Se la mostra si propone di informare gli italiani sui movimenti artistici contemporanei diciamo subito che gran parte di questi movimenti sono notissimi in Italia per iniziative che, con ben altro livello, hanno fatto conoscere l'arte americana dal 1956 ad oggi.

D'altra parte l'ultima Quadriennale, la Biennale, gallerie private a Milano, a Roma, a Torino e in altre città, hanno già informato adeguatamente sugli europei più significativi, che in «Contem-



R. Morris, *Senza titolo*, 1963.

poranea» risultano solo di contorno.

È anche vero che nel 1964 la mostra «Four germinal painters and four younger artists», in cui avvenne il grande lancio della Pop Art e della Nuova Astrazione americana in Europa aveva dietro l'appoggio di galleristi come Castelli, Janis, Emmerich, ma essa si presentava con essenzialità e vitalità eccezionali, dovute ad una scelta oculata e l'ampio panorama americano in quella Biennale aveva il pregio di evidenziare una situazione ancora significativa e relativamente poco conosciuta.

Risalendo al 1958 ricordo il livello e la tempestività con la quale Palma Bucarelli alla Galleria d'Arte di Roma fece sperimentare mostre scientificamente curate ed indimenticabili come esperienze culturali: basti citare Jackson Pollock (1958), Mark Rothko (1963). Ricordo la «Nuova Pittura Americana» che il Museum of Modern Art e l'Ente Manifestazioni Milanesi fece vedere a Milano, nonché alcune importanti retrospettive personali o di gruppo della Galleria Civica di Torino. Tutte queste mostre erano chiare, criticamente leggibili e non si proponevano alcun genere di imbonimento, fatta eccezione per la sezione USA della Biennale del '64 che aveva già il tono pubblicitario caratteristico dell'industria culturale americana, riscattato dall'intelligenza critica di Alan Solomon che ne aveva curata la fisionomia con efficace lucidità.

Ho annotato in un articolo sul mio soggiorno in America nel novembre 1972 (mi scuso dell'autoriferimento): «Le forze economiche e le strutture organizzative che sono dietro questi avvenimenti (alludevo all'asta Sotheby e Parke-Bernet, e alla Mostra del 420 Westbroadway dell'arte americana acquistata dal Museo di Stoccolma)¹, non permettono certo di considerarli d'avanguardia... L'alta borghesia americana attraverso capaci mercanti d'arte ha trovato modo di arricchire collezioni pubbliche, di fare donazioni, di investire in arte sottraendo le quote di capitale spese in tal modo, al rigoroso

sistema fiscale. È perciò che l'arte, più ancora delle organizzazioni filantropiche, continua ad essere un importantissimo «affare» (con tutte le implicazioni e conseguenze) Quando i valori coinvolti sono quelli di artisti contemporanei, il fenomeno diviene allarmante, per il peso negativo che l'aspetto commerciale ha sulla libertà della ricerca artistica».

Aggiungevo che gli ultimi sei anni mi sembravano essere stati fatali ad un fecondo rapporto dialettico tra artisti mercato e collezionismo, che aveva dato invece splendidi risultati nelle scelte assai più libere degli anni '50. New York come Parigi ricorda vagamente i suoi anni d'oro, ma ormai si è sovrapposta ad essi una tradizione di gusti di affari e di accademismi, inequivocabilmente conservativa e alla fine sterile.

Quali sono dunque gli aspetti provocanti ed offensivi nella mostra del garage di Villa Borghese?

I° Aver dato un tono d'avanguardia ad un fenomeno culturale ormai largamente scontato che nel complesso non esiterei a definire appunto «école américaine» in riferimento all'analogo fenomeno dell'«école de Paris» che, dietro i fasti delle avanguardie 1906-1925, perpetuava un'egemonia culturale giustificata sul piano del gusto, ma non certo sul piano dell'invenzione (l'Informale in questo dopoguerra ne seppellì ufficialmente la baldaanza).

II° Presentare ad un grosso pubblico come situazione dell'arte contemporanea in un contesto di mezzi economici ed organizzativi che la fa presumere esauriente, un panorama del tutto parziale (sarebbe inutile elencare le numerosissime clamorose assenze sul piano storico-critico, nonché di artisti validi in quelle linee «contemporanee» di cui pure si vorrebbe tracciare una fisionomia), la cui parzialità tuttavia non è giustificata da alcun comprensibile taglio critico.

¹ In ambedue ricorrevano gran parte degli stessi nomi di «Contemporanea».

La Biennale di San Paolo

di Mirella Bentivoglio

Pur con la pioggia continua che caratterizza la primavera brasiliana, il pubblico è affluito numeroso alla dodicesima Biennale di San Paolo. Ma scarsi sono stati, come sempre, tra i visitatori, i nordamericani ed europei che non fossero direttamente implicati nell'allestimento delle sezioni: non si sa quanto ciò sia da attribuirsi a cause geografiche, quanto alla proporzione tra espositori sudamericani e non; e quanto al criterio selettivo adottato.

Vero è che a un primo incontro la partecipazione brasiliana, in questa edizione della Biennale, può far pensare al circo; con tutto ciò che di bene e di male, d'incolto, dilettantesco e genuino può leggersi nel significato metaforico e letterale del termine. Tempietti zingareschi con specchi e simboli cabalistici; un coloratissimo baraccone-teatro in raso e gomma-piuma a forma di labbra e lingua; sculture-aquiloni in carta; tetti di bandierine su costruzioni circolari; cavalli e cavalieri; in grandezza naturale, composti di rami intrecciati; il palco con l'impiccato simbolico; lo specchio a misura d'uomo che, in una macro-camera-oscuro, si alterna al manichino dell'indio; il quale impersonerebbe le origini celate nel sudamericano immemore.

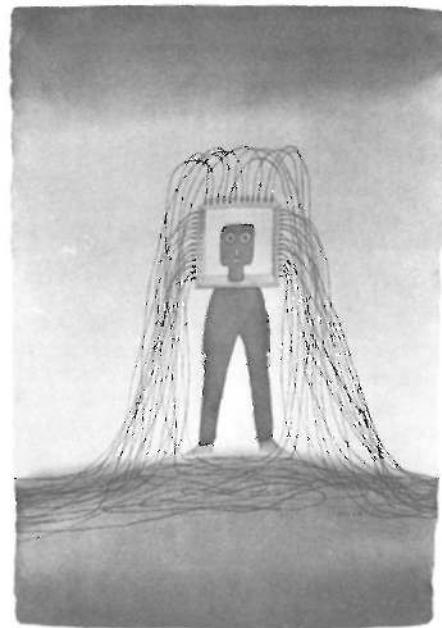
Ovviamente non basta la buona volontà, sia pure contestativa. Per chi sapesse rivisitarlo dietro un filtro critico e mediante un'inventiva controllata dal rigore, anche il folklore potrebbe costituire una miniera non trascurabile: ma lo sforzo di un aggiornamento concettuale, inaccettabile su questo terreno, rende stucchevole l'ingenuità di simili decontestualizzazioni e scoperte.

La stampa locale spesso polemizza, ma i contrasti hanno il più delle volte motivazioni svianti: la critica giornalistica fa un discorso contro il nuovo, non contro la qualità mediocre. Eppure non mancano in Brasile artisti di talento; forse, nell'area locale la Biennale apre troppo le porte; o forse l'astensione di qualche gruppo si sente, se è vero che sta sviluppandosi tra le nuove leve una tendenza a lasciar andare questa manifestazione ad un massimo di tensione, per costringerla a un radicale rinnovamento delle proprie strutture. In ogni modo, anche nel settore nazionale notiamo alcuni giovani di buon livello, soprattutto dove ricorre il linguaggio fotografico; in zone ancora così inedite, la fotografia con la sua crudezza fornisce spunti centrati. Un gruppo ha ottenuto il premio della sezione «Arte e comunicação» con proiezioni multiple sul tema urbano; l'équipe «Espresso» a sua volta impianta in uno spazio nero

un environment che coinvolge l'olfatto, con veri giganteschi alberi dai rami amputati, e proiezioni a incastro, in tutte le direzioni: foglie sul pavimento, fiori sulle pareti, ingrandimenti di corteccia sui tronchi. Un concentrato di naturale-artificiale che, nelle intenzioni del gruppo, costituirebbe una protesta ecologica per la mancanza di leggi che tutelino la natura, vergine in larghe zone del paese ma già con più di una specie in estinzione. Sempre nel settore brasiliano, la vecchia guardia si presenta compatta e ben ferrata: Arcangelo Ianelli («relazioni metriche e tonali tra i campi di colore», Argan) viene premiato quest'anno dal Museo d'Arte Moderna di San Paolo, nel corso di un'iniziativa separata ma sempre concomitante con le date della Biennale; Felicia Leirner, già premiata dieci anni or sono a pari merito con Pomodoro, espone ora fotoingrandimenti delle sue intransportabili sculture-abitacoli in cemento bianco, situate in un eremo montano; con un omaggio è presente un pioniere dell'arte al computer, recentemente scomparso, Waldemar Cordeiro; Luigi Zanotto aggiunge al video un leggero schermo di prismi trasparenti, trasformando una normale trasmissione televisiva in un arazzo semovente: raggiungimento esemplare del massimo risultato con il minimo mezzo.

Gli altri Paesi dell'America latina non si qualificano particolarmente, se escludiamo alcuni manifesti del Portorico; la grafica a pressione del colombiano Omar Rayo, pulitamente ingegnosa; nonché i montaggi e le fotografie solarizzate di Mauro Calanchina, dove l'identificazione di simbolo e immagine dà luogo a sintesi incisive: le righe-filo spinato nella bandiera della colonizzazione industriale; i pneumatici portati faticosamente a spalla dall'indio, documento autentico e penetrante da dedicare alla ruota che doveva portare l'uomo, alla tecnologia che doveva liberarlo.

Tra i padiglioni stranieri si distingue l'Austria con Hermann Painsitz (ritrattischede, strutture dell'abitudine, ironia sulla schematizzazione dei moti individuali, in nitidi e raffinati acrilici su tela); e il Giappone, con giornali stampati direttamente su cumuli di terra (Shimotani), vellutato ritratto dell'obsolescenza; il tempo collabora all'effetto: la rossa terra del Brasile si screpola e, un millimetro al giorno, inghiotte parola e immagine. Sempre nel settore giapponese, coesistenza di fotografia e intervento cromatico (Wakai); e le fotografie accoppiate di Kawasuchi. Warhol ha fatto scuola sul tema del monotono: il totale abbandono



Folon, *Le piège*, 1973.

di una fontana ripresa da Kawasuchi in giorni diversi ci mostra tutto identico, salvo, caccia all'errore-vita, un ciuffo di erba cresciuto.

La sezione spagnola, oltre alla foltissima sala di Berrocal coi nuovi bronzi cernierati che si aprono come corazze medioevali, offre alla fruizione attiva i rubinetti sonori e le sculture termiche di Luis Lugan; i rilievi tattili-musicali di Cillero; le composizioni reversibili di Julien Martin; le fotosculture di Dario Villalba, tele emulsionate con figure a grandezza naturale di malati e vecchi, incapsulate in bolle di acrilico trasparente: monumenti alla sofferenza, sospesi, girevoli al tocco; rapidi segni di cancellatura raschiano la superficie fotografica come un commento semantico, quasi il segno di una rabbia impotente.

Della Gran Bretagna valgono una menzione solo alcuni testi poetico-visivi di Henri Chopin; la Francia ottiene un premio per drappi fotostampati, ma il suo merito è un omaggio a Kandinsky (mai prima d'ora esposto in Sudamerica) che permette una corsa, sia pure rapida, attraverso trent'anni di attività del maestro, fin dall'effuso pittoricismo delle prime prove. Gianfredo Camesi, unico e valido espositore della sezione svizzera coi suoi quattrocento e più pezzi, tenta una ricognizione globale: studi sul punto e sulla sfera, semplificazioni cromatico-paesistiche, serie progressive di permutazioni, pittura a olio, scultura in legno, acquerelli, frottages di erbe, inserti oggettuali, fotografia. Dignitosa la partecipazione tedesca: ambiguità percettiva («forme impossibili» di Erwin Heerich), esercizi scritturali di Hanne Darboven; premio alla fotografia di Klaus Rinke, concettuale. La Finlandia si tiene prudentemente su prodotti quasi-artigianali e non sbaglia, con la sua sapienza per

i vetri e la bellezza naturale dei suoi legni. La Polonia, a uno pseudo Chagall unisce i manifesti teatrali (premiati) di Sariaewsky, neodecadente di vivida fertilità immaginativa. La Cina scopre l'informale.

La giuria composta da Antonio Bento, brasiliano; Donald Baum, statunitense; Jirý Kotalík, cecoslovacco; Robert Delevoy, belga; Li-ke-kung, cinese, ha attribuito il gran premio internazionale della Biennale di San Paolo al belga Jean Michel Folon. Gli acquerelli di questo artista, con i loro colorini sciaquati e gradevoli, s'ispirano alla tematica — non alla poetica — di Magritte, Baj, Steinberg; ne sono una tarda rielaborazione vignettistica e potrebbero collocarsi tutt'al più nella categoria delle illustrazioni midcult. Il criterio agricolo dell'avvicendamento, applicato ai Paesi da premiare, può portare a simili risultati.

Il padiglione Usa è la fiera dei mostri: coerente nelle scelte, ha mordente. Lo introduce, su una parete azzurrissima, un titolo carnevalesco, lucido e imbottito: «Made in Chicago». È l'America contro: l'America che si denuda in colori di una sapiente volgarità. Recupero di elementi Ritsch-popolari, espressionismo grottesco postpop, di linea grafico-floreal. Il limite della scuola di Chicago è la follia: la follia dall'interno, condiscendente, priva di dramma. Una dose di elementi art brut ne accultura il ghigno; altri elementi naïfs lo smorzano. Il premio a Westermann, con le sue cassette di legno, la sua «Casa dei matti», una versione surrealista-artigianale dell'antica abitazione per bambole. Più inediti i corsetti-urne di Christina Bamberg, i fumetti distrutti e corretti di Ray Yoshida, gli pseudopaesaggi pseudoacuari in resina acrilica, di Flood; i macroscopici ritratti protervi di Eward Paschke.

Ma il più valdo contributo degli Stati Uniti a questa Biennale sono le brevi sequenze in videocassetta; portano nomi prestigiosi ed altri sconosciuti, ma dimostrano tutte una consapevolezza critica, una fantasia, una maturità tecnica, rarissime in questo settore.

Il padiglione italiano, curato dalla Biennale di Venezia, è bene articolato, con le sequenze fotografiche di Vincenzo Agnetti, l'orchestra di Giulio Paolini, il bianco spazio straniante, privo di angoli, di Amalia Del Ponte (premiata), la scala ghiacciata («duemila anni lontano da casa») di Pier Paolo Calzolari, e i tubi al neon di Giancarlo Zen con la loro sfida alla logica della consuetudine. Mario Ballocco propone problemi di cromatologia (effetti d'induzione, stratificazione, assimilazione, distorsione, dislocazione); Pino Tovaglia con sovrapposizioni grafiche invita al quiz letterista, e in pannelli di perspex e acciaio offre alla lettura prospettica e laterale una stessa parola. Sempre nella sezione italiana, la poesia visiva della sottoscritta ha trovato un pubblico sorprendentemente prepara-



D. Villalba, *Cuscini*, 1973.

to e interessato: la poesia concreta è nata in Brasile, qui ha precedenti nella poesia barocca, qui la si respira nel paesaggio urbano.

Tirare le somme di questa dodicesima prova della Biennale di San Paolo non è facile, per la disparità degli elementi. Le differenze di livello sono più manifeste in un solo grande edificio, seppure diviso in settori, che in una esposizione sparsa in differenti padiglioni come a Venezia. In compenso, per la sua adattabilità a qualsiasi tipo d'intervento, questo recipiente in cemento che copre una immensa su-

perficie fruibile, suddivisa in più piani, con l'unica interruzione interna di scale mobili e rampe, potrebbe fornire l'alternativa a spazi più predisposti. (E in un certo senso ha già cominciato a rivestire il ruolo di campo aperto; sia pure con scarso coordinamento).

Questa la potenziale meta di una istituzione che per ora non è un centro propulsore (come, su altra scala, lo sono alcuni qualificati musei locali, vedi il MAC) bensì un fatto, certamente utile, di vasta, mista, ricorrente informazione nell'ambito latino-americano.

Funi alla Permanente di Milano

Testimonianza in negativo

di Rossana Bossaglia

La mostra di Funi alla Permanente è la prima, fra quante da una decina d'anni a questa parte si sono adoperate a celebrare i maestri del cosiddetto Novecento, che affronti il problema con attenzione e sistematicità, documentando attraverso opere fondamentali il lungo percorso dell'artista, predisponendo apparati filologici, buona antologia critica, ricca bibliografia; fornendo insomma una testimonianza ampia e corretta.

Non si tratta di proporre recuperi — e il saggio introduttivo di De Grada è inutilmente agiografico —: Funi fu artista di estrema voracità visiva e mutevolezza (con una sconcertante e spesso cattivante ricchezza di imprevisti: si veda tutta la fase giovanile, fino al 1920 circa), finché non pensò di riconoscersi nel mito purista della classicità. Ma poiché quel mito, e come si incarnò nella sua pittura, fu il Novecento italiano, e identificò una scuola sia pure di imprecisi con-

torni e un'epoca, approfondire le ragioni delle scelte di Funi vale a farci capire molte cose di quel momento della cultura italiana: e non è poco.

A questo riguardo, le opere dipinte dopo il 1940 — non obbligatoriamente deteriori — interessano meno: toccano la storia personale dell'artista, il suo identificarsi con un magistero che non poteva trovare discepoli, rimescolando in nostalgie anche felici (la placida e intensa *Susanna* del '60) ricordi ed emozioni degli anni precedenti, neoclassiche o naïves, con un occhio a De Chirico e uno a Picasso (i francesi erano sempre stati presenti alla sua ispirazione: Derain, Léger, i fauves con Matisse, Rouault, si leggono continuamente nel suo percorso, dagli anni del futurismo al '30 e oltre). Ma non sono spie di una significativa situazione generale.

Invece la produzione novecentesca è sommaramente interessante (dopo gli esperi-

menti futuristi, para-cubisti e simili): giacché Funi fu il Novecento che, proprio in lui assume una fisionomia in qualche modo identificabile. Il Novecento, cioè, come movimento lombardo: il quale ebbe, se si vuole, una precedente teorizzazione nella rivista *Valori Plastici*, ma si staccò come discorso autonomo rispetto a quella (e assimilare i due fenomeni è impreciso, e può portare fuori strada). Ogetti tacciava i novecentisti di eccessivo rigore e ascetismo (nel 1924); Cipriano Efisio Oppo (nel 1930) li accusava di accademismo, di fare uno «chic» purista: e si riferiva proprio a Funi, a quel straordinario *Dario che uccide la sorella*, purtroppo non recuperato alla mostra.

Esaminato dunque come testimonianza storica — magari in negativo: ma è una realtà che è pur necessario affrontare con la dovuta chiarezza — il Novecento,



A. Funi, *Una persona e due età*, 1924.

e Funi di quegli anni, appare con evidenza imparentato con tutte le correnti e le posizioni europee indirizzate alla cosiddetta evasione, cioè al recupero del concetto simbolista di «arte aristocratica». Si individuano allora non soltanto gli stretti legami tra maestri italiani di pur diverso percorso (la *Maternità* di Funi del '21, così affine a quella di Severini — anteriore? —); ma tra i novecentisti e i pittori della Nuova Oggettività tedesca, là dove si erge lo spartiacque che divide costoro dagli espressionisti impegnati (e dunque Schad — per altro venuto a lungo in Italia, — Kandoldt, anche Mense: tutti ispirati, in maggiore o minore misura, ai nostri, specie a Sironi); con uno scambio di idee e di formule che tocca, a parer nostro, il momento più inquietante in *Una persona e due età*, del '24: recupero del purismo ottocentesco su falsariga tedesca.

La pulita presentazione della mostra consente appunto l'avvio di un tale bilancio; che è ancora tutto da fare in una grande rassegna comparativa.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Cubisti a Roma

di Francesco Vincitorio

Mostra richiesta nell'ambito degli accordi culturali italo-francesi e realizzata dall'Association Française d'Action Artistique e dal Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Scelta delle opere e redazione delle schede del catalogo sono infatti «francesi», come pure la breve «storia del cubismo» — appunto di Jacques Lassaigue, Conservatore Capo del predetto museo — che serve da introduzione al catalogo. Due paginette di premessa di Palma Bucarelli (per altro con discutibile parallelismo tra rivoluzione rinascimentale fiorentina e quella cubista ed una altrettanto opinabile lettura del cubismo in chiave strutturalista) fa, in un certo senso, da spolverino. Con questo non si vuole negare l'importanza e l'utilità della esposizione a Roma di questa novantina di dipinti e sculture eseguite in Francia nell'area cubista, tra il 1908 fino agli ultimi «anni venti». Si vuole soltanto sottolineare l'opportunità che queste lodevoli iniziative siano filtrate da visioni critiche che tengano conto del contesto in cui le opere saranno viste. Soprattutto non si tratta di esporre «cimeli». Ogni mostra, tanto più se storica, è un riesame critico e il «taglio» deve far sentire al pubblico questa esigenza.

Basta invece scorrere le generiche, insipide schede per capire subito che questo incontro del cubismo col pubblico roma-

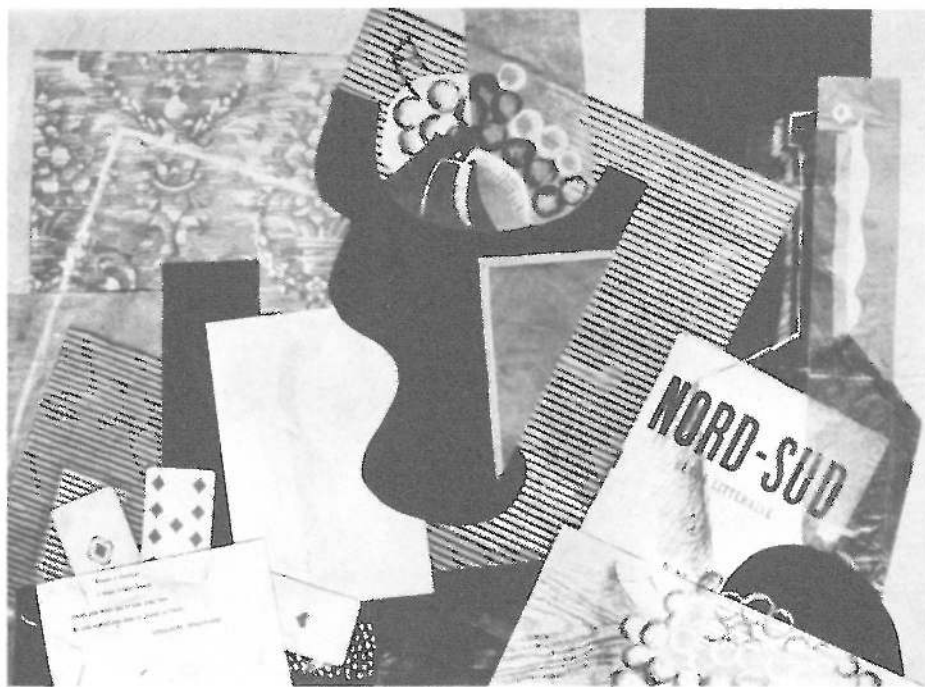
no è stato fatto sotto il segno di un'inerte agiografia. Senza alcun riferimento ai problemi, oggi più che mai acuti, del significato delle avanguardie storiche, senza il minimo cenno ai pericoli formalistici contenuti nella stessa poetica cubista.

A proposito di quest'ultimi, la spia più eloquente viene proprio dalla lucida intelligenza di Severini, presente nella mostra con quattro opere (due eccellenti «papier collé», un collage e un dipinto). E la riprova la offrono i transfughi Delaunay e Léger, generosamente più preoccupati di «dire» che di «comporre». Senza contare gli altri anomali cubisti (si vedano, per esempio, i cecoslovacchi del Gruppo degli Otto o la polacca Alice Halicka) che rivelano chiaramente l'intimo dissidio che era già *in nuce* nel binomio Picasso-Braque.

Come si diceva, su tutto questo e sul resto la mostra sorvola e il pubblico, sulla scia dei soporiferi commenti della TV e dei quotidiani, va per venerare, appunto, «cimeli» o per scandalizzarsi (ancora!) per come è stata resa irriconoscibile la testa di un uomo o uno strumento musicale.

Una Galleria Nazionale d'Arte Moderna che si rispetti, pur con tutte le difficoltà in cui si dibatte e che conosciamo, ha il compito (scomodo ma irrinunciabile) di non andare a rimorchio di questa inerzia.

G. Severini, *Natura morta Nord-Sud*, 1917.



Cinque progetti alternativi

di Giovanni Lista

Quest'anno la Biennale de Paris adottando il sistema per invito ha lasciato l'incarico ad ogni Ambasciata di presentare altri artisti che non avrebbero potuto trovare posto nella rigorosa selezione limitata questa volta anche da difficoltà di budget. La « manifestazione annessa » organizzata presso l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, ha presentato cinque artisti: di Crola, Lambertini, Lista, Mecarelli, Montesano, riuniti sul tema del *Projet alternatif à l'image, au temps et à l'espace*.

L'intervento verteva sui codici strutturali dell'esperienza dell'esistere e del mondo. La proposta di Gerardo Di Crola, presente anche alla Biennale nella sezione cinema curata da Langlois, era una appercezione della deteriorabilità delle forme. Utilizzando la precarietà del ghiaccio, Di Crola ha realizzato i processi distruttivi della materia, la sua reversibilità, la sua costante alterazione. Una realtà fenomenica sperimentata come epifania, nel microcosmo, dell'entropia che struttura la processualità dello spazio-tempo, del pieno-vuoto nell'universo.

L'investigazione di Mecarelli ha attaccato lo spazio in una contestazione ironica della sua esistenza culturalizzata. È ancora il codice connettivo dell'esperienza esistenziale ad essere in causa. Le strutture cinetiche (il termine va inteso in accezione neutra) di Mecarelli sollecitano lo spazio secondo una costruzione-decostruzione dialettica che si potrebbe accostare al « couteau sans lame au manche absent » de G.C. Lichtenberg. Lo spazio è rinviato così alla sua costante virtualità che, per Mecarelli, è la sua dimensione volumetrica *reale*.

Se si vuole conservare il denominatore comune, Lambertini è stato forse il solo ad attaccare i codici iconografici, l'immagine. L'artista ha presentato delle formelle allineate o disposte diversamente come seguendo un'articolazione interrogativa riproposta, quest'ultima, dal cfrario di alcune impronte. L'oggetto-immagine diventa schermo ermetico, ammiccamento impenetrabile (ed impassibile) ad un senso segreto e austero. Alfabeto mitico, le tessere di Lambertini conservano nondimeno la profilatura di tasselli d'un giuoco, o d'un rito, nella memoria collettiva.

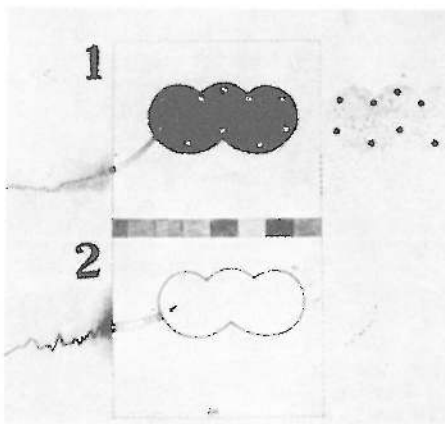
Montesano è stata forse protagonista dell'intervento più radicale. Riducendo il codice ai contenuti di coscienza, Montesano ha tolto sostanza e spessore al reale, eco illusoria nel mondo delle forme, negando la diacronia. Il ribaltamento è operato nello spazio del tempo. Bergson,

Proust, sono le citazioni di prammatica per la teologia del labirinto adottata dall'artista: il furore di una vertigine che pietrifica in mille echi lo specchio di Carroll eletto a condizione esistenziale. Ma la radicalità dell'intervento è stata piuttosto in questa messa in evidenza dell'ineluttabilità del codice in quanto tale. Il codice è lapalissianamente rinviato al suo irriducibile statuto semiologico, convenzionale.

Le opere di Pietro Lista erano apparentemente le più svincolate da una problematica immediata. Come *in vitro*, Pietro Lista progetta eventi celesti in cui esplode una inesauribile ironia: nuvole per cancellare il cielo o per trasformare l'orizzonte, studi per creare il silenzio nel

cielo o per realizzare piogge colorate. L'orchestrazione visiva del firmamento è tema di una progettualità infinita che si propone, per metonimia di segno, come « imagerie » ludica e fantastica, ma anche come grossa metafora di operare concreto sulle strutture del mondo reale. Il campo visivo scelto da Pietro Lista diventa spazio teatrale, ribalta scenica, di una operatività globale dove la parodia conserva il senso del tutto serio dell'atteggiamento risolutivo, della contestazione che investe radicalmente le leggi strutturali reggenti gli eventi dell'esistere. Il rapporto tra l'uomo e il mondo come oggetto di una ipotesi di riconciliazione totale. La proposta di Pietro Lista potrebbe essere allora quella di un'alternativa di linguaggi.

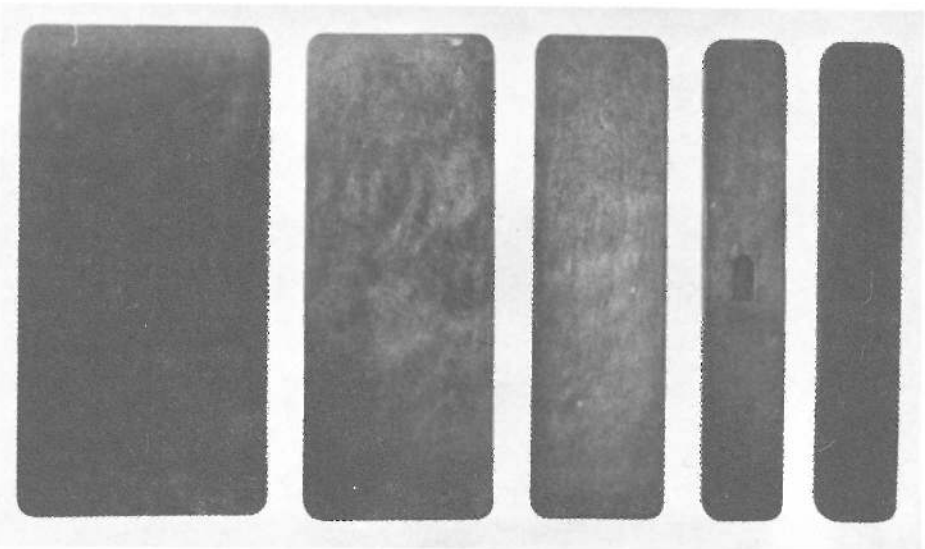
P. Lista, *Senza titolo*, 1973.



G.M. Montesano, *Progetto per grande marina viola*, 1973.



L. Lambertini, *Serie*, 1973.



Tendenze post-oggettive nell'arte jugoslava

di Jesa Denegri

Gli ultimi cinque anni, in Jugoslavia, come del resto negli altri paesi europei, sono stati caratterizzati dalla comparsa di un nuovo genere di arte, contraddistinta dall'impegno di impostare i suoi «modus comunicandi» non più per mezzo di un oggetto plastico fissato, ma attraverso avvenimenti o situazioni nelle quali la personalità stessa dell'artista, nella sua totalità, è diventata la sede fondamentale della volontà espressiva. Servendoci della terminologia critica in uso potremmo classificare questi fenomeni in categorie note quali sono «Arte povera», «Land art», «Body art», «Conceptual art» ed altre simili, anche se è necessario precisare subito che queste tendenze, a causa di circostanze sociali e culturali specifiche, in Jugoslavia hanno subito alcune modificazioni in rapporto ai corrispondenti modelli americani ed europei.

Visti nella loro successione cronologica, i primi sintomi di questo modo espressivo comparvero a Lubiana nel 1966, anno in cui fu costituito il gruppo OHO (M. Pogačnik, M. Matanovic, D. Nez, A. e T. Salamun), la cui attività iniziò dapprima nell'ambito della poesia visiva e concreta, per passare, all'inizio del 1968 all'arte povera ed inoltrarsi, poi, alla fine dello stesso anno, nel campo di un tipo originale di arte concettuale. Alla metà del 1971, i membri del gruppo OHO abbandonarono ogni attività artistica pubblica, continuando, però, in un primo tempo, la vita comunitaria nella comune di Šempas; in seguito si separarono definitivamente, muovendo ciascuno per la via indicata dalle loro scelte personali. Sebbene essi conoscessero bene anche altri fenomeni simili al loro che avvenivano in altre parti del mondo, i membri del gruppo OHO non identificarono mai il loro lavoro con la prassi artistica in senso stretto e professionale; in questo essi videro, piuttosto, soltanto una possibilità efficace di spiritualizzazione della loro vita di ogni giorno. Cessata l'attività del gruppo OHO, a Lubiana furono Nuša e Srečo Dragan che svilupparono ulteriormente le idee suscitate da quell'esempio. Contemporaneamente, a Zagabria, la situazione appariva sostanzialmente differente da quella di Lubiana. In sostanza, siccome in questa città esisteva una forte tradizione, quella del movimento «Nuove tendenze», i giovani artisti da una parte reagirono contro alcuni presupposti fondamentali di questa estetica, accettandone, però, dall'altra, le tesi sulla democratizzazione dell'arte e, in questo senso, si decisero per azioni che essi definirono «interventi



Gruppo OHO e Walter De Maria, 1970.

nell'ambiente umano e naturale». Accanto a questo atteggiamento che adottarono B. Bučan, S. Iveković, D. Martinis ed altri, a Zagabria si sviluppò anche un'altra corrente della quale erano esponenti B. Dimitrijević e G. Trbuljak, la cui attività aveva un'impronta chiaramente concettualistica, espressa nel proposito di indagare preliminarmente delle condizioni nelle quali sorge il fenomeno artistico e del ruolo che in questo processo svolgono non soltanto l'azione cosciente dell'artista, ma anche le circostanze casuali ed imprevedibili. A Novi Sad, nel 1970-71, vennero formati i gruppi KOD e (E). Oggi la loro attività si svolge per lo più nel campo del puro concettualismo linguistico ed è influenzata dai presupposti di Joseph Kosuth e del gruppo «Art-Language», mentre il gruppo «Bosch+Bosch», fondato a Subotica nel 1969, ha adottato procedimenti diversi, orientandosi tra il «fluxus» e la poesia visiva, da una parte, la «Land-art» e il «video-tape» dall'altra. A Belgrado i primi sintomi di questo fenomeno apparvero soltanto alla metà del 1971, tuttavia, in questi ultimi tempi si è giunti già ad un'ampia ramificazione grazie all'attività di un buon numero di autori (M. Abramović, Z. Popović, G. Urkom, S. Milivojević, R. Todosijević e l'Equipe

A³) il lavoro dei quali, considerato nel suo complesso, può essere compreso nel concetto degli «extended media». Nel contesto di questi fenomeni bisogna considerare anche gli ultimi cicli concettuali «Proposta per il godimento mentale del colore» e «In onore dell'avanguardia sovietica» di uno dei pittori di rilievo della generazione precedente Radomir Damnjanovic-Damnjan.

La nostra breve illustrazione dell'attività di questi artisti e del ruolo svolto da un certo numero di critici e di organizzatori che appoggiano la loro attività non sarebbe completa se non mettessimo in rilievo anche il loro legame, stretto e tempestivo, con molti protagonisti di fenomeni imparentati dell'America e dell'Europa. Così, ad esempio, i membri del gruppo OHO esposero alla mostra «Information» che Kynaston McSchine allestì nel 1970 al Museo di Arte Moderna di Nuova York ed il loro lavoro è rappresentato nel centro per l'arte povera e concettuale «Information documentation archives» che Germano Celant dirige a Genova; inoltre B. Dimitrijević ha esposto al «Document 5» di Kassel e G. Trbuljak fu invitato dagli organizzatori a partecipare all'VIII Biennale dei giovani a Parigi. Allo stesso modo sono stati stretti molti contatti personali con

autori come Walter De Maria, Daniel Buren, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Giuseppe Chiari ed altri, fra gli artisti, Germano Celant, Tommaso Trini, Achille Bonito Oliva, Catherine Millet, Willoughby Sharp, Jorge Glusberg ed altri, fra i critici, i quali, nel periodo 1970-73, sono venuti in Jugoslavia ed hanno partecipato e collaborato a numerose manifestazioni.

La posizione degli autori esponenti di questi fenomeni artistici nell'attuale situazione socio-culturale jugoslava è caratterizzata da alcune circostanze specifiche. Da una parte non c'è dubbio che gli scopi della loro attività siano stati

posti come antitesi alla produzione artistica ufficiale, stimolata dal mestiere, anche se non si può dire che, per questo, come avviene nei paesi dell'Europa orientale, essi siano stati trattati come veri e propri « underground », in quanto hanno conservato pienamente la possibilità di un'espressione pubblica libera. D'altra parte, però, l'attività di questi autori ha evitato il pericolo di essere inclusa in quei meccanismi di commercializzazione nei quali ogni posizione artistica di avanguardia viene presto assorbita da parte degli strumenti della « consumazione culturale », che è particolarmente sviluppata nei paesi dell'Occidente. È proprio que-

sto stato di cose ha consentito che le motivazioni di questi artisti non fossero intese soltanto come fenomeni di un linguaggio artistico solo momentaneamente nuovo, ma che piuttosto venissero definite come caratteri di una mutata concezione del comportamento dell'artista; e questo, sia dal punto di vista ideologico, sia dal punto di vista morale sottolineando la necessità di una lotta per la realizzazione di condizioni per gli artisti il più possibile indipendenti nei confronti di quelle strutture sociali che nel mondo attuale cercano di controllare i canali di funzionamento dell'intero divenire della vita culturale.

Aree di ricerca

Pittura come progetto

di Gianni Contessi

« Pittura senza quadri », « pittura come metodo » o « pittura povera » potrebbero essere, nella migliore delle ipotesi (cioè nei casi pertinenti), l'insegna della tendenza di cui intendiamo occuparci. Ma, a questo proposito, sono necessarie delle distinzioni. L'esistenza di una « pittura senza quadri » non è certo un dogma, ma semplicemente un dato desumibile dalla analisi dell'opera di molti pittori: Baer, Ryman, Mangold, Tuttle, Rockburne, Marden, per gli Stati Uniti; oppure Patelli, Battaglia, Griffa, Louis Cane, Palermo, Edda Renouf, Marco Gastini o Ulrich Erben. Questi molti artisti, però, non sono certo tutti i rappresentanti della nuova pittura. Esistono cioè anche altri autori che, pur continuando a fare quadri, non hanno per obiettivo le singole opere ma il loro contesto; non il significato, ma la struttura. A questo secondo filone si potrebbero ascrivere Kelly, Stella, lo stesso Barnett Newman, Verna, Bernard Cohen, Guarnieri, Alf Schuler. Esistono anche molti pittori che non rientrano in alcuno di questi due gruppi, e che sono gli eredi diretti di una tradizione storica non remota (gli anni dell'informale, o il concretismo più o meno geometrico dell'immediato dopoguerra, il filone néoimpressionistico discendente da Rothko): Marcia Hafif, Poons, Jochims, Vago, Olivieri, Hoyland, Leverett, oppure Gaul, Denny, Ciussi. Esistono poi autori che per ragioni anagrafiche (Calderara, Scialoja, Nigro, Dorazio) e per l'obiettivo difficoltà di classificazione del loro lavoro (Marco Cordioli, certo Piatella, Rodolfo Aricò) restano « confinati » in un limbo dell'imprecisato. Ognuno di questi, tuttavia, è in qualche misura partecipe delle nuove esperienze, sicché è ormai difficile — poniamo — parlare, a proposito di un Cordioli, di formalismo.

Parlare di pittura come metodo, però, alle volte può diventare un alibi. Intanto perché nulla vieta ad un artista — e lo si può constatare facilmente nell'area italiana — di fare un Quadro-Quadro, ben rifinito, cioè di predicare bene e razzolare male; oppure in quella inglese dove, alla fine, parlare di pittura radicale o di pittura effettivamente nuova appare per lo meno azzardato. Ma la cosa non si esaurisce a questo. Quando si parla di metodo, a che cosa ci si riferisce? A regole interne ad un certo fare privatissimo, in sostanza al linguaggio se non addirittura allo idioletto di un singolo artista, o ad una vera e propria Weltanschauung? Oppure, semplicemente alla sola processualità, meramente tecnica, del fare pittura, di cui facciano parte la tela, i colori, il telaio, la pennellata, cioè i dati materiali. Per non dire di quella specie di rituale dell'approccio con gli strumenti di lavoro e con il lavoro stesso rilevabile, per quel che se ne sa, nell'attività di Newman, Stella, Noland — tanto per fare qualche esempio.

È chiaro che non si può mettere sullo stesso piano la processualità della pittura di Claudio Verna e quella, poniamo, di Ryman o Edda Renouf. Esistono in sostanza una metodologia, una processualità intesa come dato teorico, ed una processualità intesa quasi in senso fisico, che serve a dimostrare un certo punto di contatto (si è parlato prima di pittura povera) della pittura (radicale) con quelle tendenze — certamente antioggettuali — che a partire grosso modo dal 1967 hanno tentato di trovare un punto di sutura non mediato fra arte e vita.

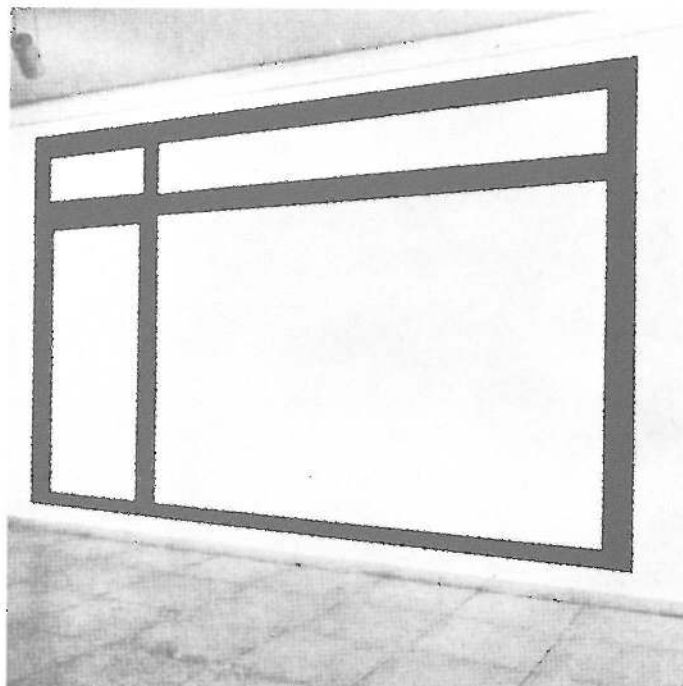
D'altra parte credo non si possa negare che se da un lato certa pittura si pone come (pura?) processualità, negando in qualche modo quella che Daniela Palaz-

zoli chiama « fondazione del progetto », in favore di una creazione continua del significato che si esplica nella quotidianità dell'agire, dall'altro è proprio l'agire che, in quanto intenzionalità, diventa una sorta di progetto, per cui si ha appunto una opera-progetto. Ma non solo: esistono anche i casi assai pregnanti e per certi versi paralleli di opere che, proprio sul piano dell'immagine, tendono a fornire (allo spettatore) il progetto e la struttura di sé stesse. Si pensi per esempio ad una delle prime opere (1960) di Giulio Paolini, autore certo lontano dai fenomeni della pittura, ma non della ricerca sull'immagine. Tale opera è costituita semplicemente da una tela, squadrata secondo il procedimento elementare che ogni ragazzo impara nell'ora di disegno in prima media. Oppure si pensi a certi quadri di Verna con il motivo del quadrato, dove l'immagine riprende la medesima struttura del telaio. Anche se poi, nel caso di Verna, non sempre è possibile l'identificazione del quadro con l'immagine geometrica rappresentata; per cui la struttura od il progetto visibili non vanno riferiti al quadro, ma proprio all'immagine geometrica che è oggetto nel quadro stesso. Creando una equazione spazio-immagine e citando Merleau-Ponty si potrebbe dire che chi riflette riafferma lo spazio alla sua fonte, pensa attualmente le relazioni che sono sotto questa parola, e si accorge allora che esse non vivono se non in virtù di un soggetto che le descrive e le sostiene, passa dallo spazio spazializzato, allo spazio spazializzante.

A questo si potrebbe aggiungere che nella nuova pittura si può rilevare un aspetto facilmente riscontrabile in altri settori della cultura, come nella letteratura ed in certo cinema (nouveau roman da un



L. Cane, *Peinture*, 1973.



Palermo, *Fenster*, 1970.

lato e films di Godard dall'altro), cioè lo straniamento della «interpretazione», cioè della «rappresentazione». Mi spiego meglio: nei casi più radicali della pittura è possibile affermare che alla fine il medium è il messaggio. Non più dunque l'antico problema dell'astrattismo storico — forma come contenuto — ma «semplicemente» pittura come immagine di un fare, pittura che è veicolo di sé medesima. Il modo migliore per sottolineare che un medium, pur essendo un messaggio resta soprattutto un medium è di assumere un atteggiamento esterno al medium, cioè alla pittura, cioè al fare pittura. Ovvero, è importante che l'artista si ponga al di qua di quanto sta facendo. E mi pare possibile spiegare questo aspetto piuttosto rilevante del lavoro artistico contemporaneo con quanto Roland Barthes ha detto a proposito di certa letteratura: «... la persona psicologica (di ordine referenziale) non ha alcun rapporto con la persona linguistica, che non è mai definita per mezzo di disposizioni, di interazioni, di tratti ma solo dal suo posto (codificato) nel discorso. È di questa persona formale che si cerca oggi di parlare; si tratta di un sovvertimento importante (il pubblico ha d'altra parte l'impressione che non si scrivano più dei «romanzi») in quanto mira a far passare il racconto dall'ordine puramente constativo (che lo occupava fino ad ora) all'ordine performativo, secondo il quale il senso della parola è l'atto stesso che la profetisce: oggi scrivere non è più «raccontare», è dire che si racconta, riportare tutto il referente («ciò che si dice») a questo atto di locuzione; e la ragione per cui una parte della letteratura contemporanea non è più descrittiva ma transittiva, e si sforza di realizzare nella parola

un presente così puro che tutto il discorso si identifica all'atto che lo produce, e tutto il logos è ricondotto — o esteso — ad una lexis. (Cioè al modo in cui si dice).

L'interesse per la pittura cui si è potuto assistere negli ultimi due anni, va ripetuto, non è un ritorno all'ordine; però può diventare un alibi per chi in vita sua non ha fatto altro che dei quadretti, ma anche l'occasione per il recupero di autori ritenuti non esattamente *up to date* fino ad un momento prima. La presenza non clamorosa sulla scena dell'arte di numerosi pittori anche a partire della metà degli anni Sessanta, periodo

in cui si pensava che l'allargamento dell'area dello artistico (o dell'estetico?) fosse il vero ed unico atto rivoluzionario da compiere, è forse riuscita a spiegare una volta per tutte che il percorso dell'arte non va letto diacronicamente, in senso verticale, ma sincronicamente, in senso orizzontale.

Mai come adesso si è dimostrata la verità dell'ormai citatissima affermazione di Ad Reinhardt, secondo cui «La prossima rivoluzione artistica sarà la stessa vecchia rivoluzione», la cui dimessa apoditticità fa pensare alle frasi lapidarie pronunciate da certi personaggi dei *cartoons* di Schultz.

Aree di ricerca

L'azzeramento della pittura

di Giorgio Cortenova

Tra i fenomeni culturali della stagione in corso è stimolante, credo, il ritorno dei mezzi tradizionali, il supporto, il pennello o chi per esso, quindi la tela e, addirittura, la pennellata. Il fatto non si è verificato in chiave di recupero, né assomiglia al ritorno del figliol prodigo, ma si presenta come un momento di «discussione». Si tratta, appunto di pittori che discutono la pittura, l'analizzano e la riducono al «grado zero», tentando con essa un rapporto minimale e ricon-

quistandola come attività ideologica, rivoluzionaria, non separata.

Queste, in sintesi, le linee generali del discorso, che appaiono abbastanza chiare una volta ripulito il campo da fraintendimenti come sempre possibili. Ad esempio, non collabora alla chiarezza «Prospect '73», intitolata alla pittura, ma in forma vaga e qualunque come «Maler, Painters, Peintres»: troppo, come si vede, e troppo poco. Pittura sì, infatti, ma quale pittura? Quella di Lichtenstein

che allarga il retino, rivelando la scatola del pennello, o quella di un Girke? Quella iperrealista di un Gertsch o quella di Erben, Griffa, Verna, Cane? E perché, allora, Klapech e non Monory o chi per esso?

I grossi limiti di « Prospect '73 » non consistono però in una risposta assente, quanto nel non aver nemmeno posto la domanda, anche se essa si configurerebbe ai limiti dell'eccezionale, dell'iperbolico o, addirittura, dell'assurdo. Evidentemente, non volendo rinunciare né alla « pop-art », né all'« iperrealismo », né alla « nuova pittura », tanto valeva strutturare la rassegna su due o tre fronti ben precisi, proponendo uno scontro diretto, anche se scontati sarebbero apparsi i motivi dialettici e risapute le risultanze. Sempre meglio del confuso montaggio cui si è assistito e del contatto di gomito ingiustificato tra così opposte esperienze: metti un Lichtenstein accanto a un Battaglia o un Klapech accanto a un Verna. Tuttavia, se una mostra siffatta non è stata certo utile per approfondire le proiezioni della « nuova pittura » agli inizi degli anni settanta, anch'essa ha però contribuito a riaffermare di cosa non si tratta: non descrizione, non aneddoto, non simbologia, non spontaneismo, non naturalismo...

Per chiarire cosa rappresenti è invece opportuno rivolgersi ad altre mostre. Ad esempio, l'antologica di Jef Verheyen al « Kunstmuseum », ancora una volta di Dusseldorf. L'esposizione, nel suo insieme, risponde a precise domande, specialmente per quanto riguarda l'arco di lavoro dal '58 al '68: queste tele di Verheyen, spesso antracite, in cui i nodi sussistono in silenziosa evidenza, sono ap-

pena toccate dal soffio della luce, capace di proiettarle nello spazio aperto e di trasformarle in campo non definito e assolutamente autonomo. Ci troviamo davanti a un progetto di luce, intesa come sorgente di spazio. Nelle opere più recenti il gradiente luminoso si presenta, invece, come spazio in assoluto, ma non mi nascondo che la progressione dell'autore risulta a suo modo imbarazzante: c'è infatti un appagamento e una suggestione di troppo, il lasciarsi andare su un'onda vagante tra la sospensione metafisica, la gioia ottica e un vago richiamo naturalista. In questi lavori si configurano rigidi spettri solari, ma si autocostruiscono iridi che traboccano dalla « provetta » e si adagiano su candidi cieli nordici.

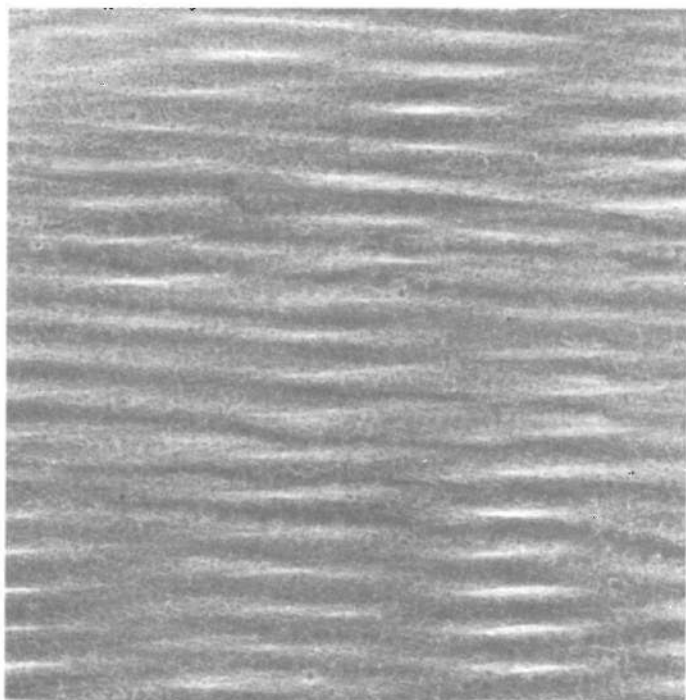
Per saperne di più, e con più precisione, su questo aspetto di tipo percettivo della « nuova pittura », è il caso di prendere in considerazione la mostra personale di Piet Teraa presso la Galleria Peccolo di Livorno. Il binomio luce-spazio, in regola con le tradizioni storiche europee, si traduce, ancora una volta, nei suoi effetti « minimi », così da far pensare ad una pittura che si autogestisce come luce. Dunque autocostruzione, atteggiamento di umiltà da parte del facitore, ricerca dei diritti e dei semi interiori della materia. Una specie di allucinante tensione, che solo con uno sforzo violento e non appropriato potremmo riferire agli elementi palpabili, o no, della natura. Se la pittura conosce se stessa, è il caso di dire che un autore come Teraa ne sollecita e ne coadiuva il compito, pilotandola in quelle regioni contemplative, di pura autocoscienza, che non ignorano il fascino di Zen.

Qualcosa di simile accade anche nel caso dei tedeschi Gaul e Geiger, nel lavoro di Riccardo Guarnieri e, in generale, in tutta una vasta situazione già indagata da « Tempi di Percezione », rassegna nata alla Casa della Cultura di Livorno e, di recente, ospitata dalla Galleria La Polena di Genova. Tuttavia, nel vasto sviluppo di quest'area di ricerca (di cui ho tentato una « coiné » nella mostra « Un Futuro Possibile-Nuova pittura » tenutasi al Palazzo dei Diamanti di Ferrara e successivamente alla « Rocca Sforzesca » di Imola) sembra possibile individuare anche un altro polo d'attrazione. Esso può essere rappresentato da una mostra come quella tenuta da Paolo Cotani alla Galleria Ferrari di Verona. Qui il discorso si sposta di preferenza sul « fare » pittorico e il lavoro di conoscenza della pittura su se stessa avviene sotto auspici di tipo pragmatico. Non colore, ma grammature di colore, non gesto in elaborazione complessa o irrefrenabile, ma contenuto nei limiti esattamente fisici, ad esempio nell'apertura delle braccia; non miscelatura di pigmenti, ma pura e semplice sovrapposizione.

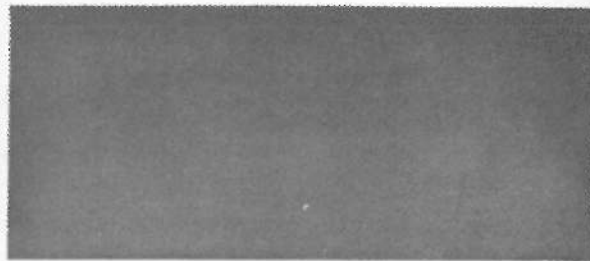
Un atteggiamento del genere è senza dubbio più vicino alle premesse americane di un Newmann, che a quelle del razionalismo storico, e lascia intendere la volontà di sviluppare un procedimento rigorosamente epistemologico.

Anche il lavoro di Cotani è confortato da un ampio schieramento di ricerche parallele, approfondite specialmente tra i giovani autori italiani e americani. Ancora una volta è il caso di parlare di umiltà del « facitore » e di un « azzeramento » della pittura: ma, mentre i

P. Cotani, *Passaggi*, 1973.



P. Teraa, *Senza titolo*, 1970.



Cotani si attengono ad una gnoseologia di tipo pragmatico, i Teraa si richiamano a Zen e agli spazi impalpabili della coscienza.

Due momenti, d'altronde, di un'unica situazione; né si pensi che sia meno intenso il contributo degli stadi intermedi o che essi si spostino in eccessiva solidità. I collegamenti sono invece costanti e comune è il territorio di lavoro. Se non bastasse un'ormai antica e complessa rete di presupposti, basterà il fatto che in tutti questi autori è comune la volontà di attenersi ad un livello minimale, che sembra esplicarsi nei gesti « primitivi » del togliere, del mettere, del distendere e del sovrapporre. Il che vuol dire, tra l'altro, rifiuto di strumentalizzare la materia ad altri fini che non siano quelli interni alla sua stessa struttura e indagine dell'arte vissuta in prima persona. A conti fatti, indagare l'arte significa acquisire le prassi conoscitive, progettuali e pratiche dell'ideologia: se



W. Gaul, *Marchierungen XXII*, 1973.

quest'ultima deve essere gestita da un uomo a dimensione ideologica, così l'arte pretende un facitore a misura pittorica. In ciò il significato più stimolante di quest'area di ricerca.

Piet Teraa, Galleria Peccolo, Livorno / *Paolo Cotani*, Galleria Ferrari, Verona / *Tempi di Percezione*, Galleria La Polena, Genova / *Prospect '73*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf.

Aree di ricerca

Ricerca del reale e tautologia

di Floriano De Santi

Sono da parecchi anni proficuamente attive ed operanti in Europa le cosiddette correnti di « pittura oggettiva dello sguardo » cui compete un interessante tentativo di ricostruzione genetico-strutturale dei significati e delle forme artistiche. Quanti lavorano in tali settori si pongono in diretta e netta antitesi rispetto al mito americano e « americanista » dell'oggetto da consumo e dei consumi stessi assunti a *topos* da parte della pittura *iperrealista* della città; rendendo l'immagine, distaccata epperò lucidissima, delle lacerazioni e dei conflitti di classe, in un qualche modo essi innervano le ancora balbe esperienze delle neo-avanguardie plastiche nel solco ben diversamente dialettico della prassi e della teoria materialista.

Gli autori inscrivibili in tale ambito — o in settori quanto meno prossimi e limetici — ci paiono altresì immuni da spinte devianti ed eclettiche (pensiamo, ad esempio, alle ambigue stimolazioni della *Nouvelle Figuration* o della ibrida *Mec-Art*). Il che avviene non tanto per mero effetto di una presa di coscienza ideologica: del tipo, per intenderci, di quella che ne verrebbe da una aperta opposizione al potere (sì che la coscienza della crisi, unitamente ai reperti di fenomenologia della solitudine e dell'angoscia, diviene tema e cavallo di battaglia di oppositori e dissidenti). Quanto, al contrario, per la necessità di distinguere i processi ideologici che puntano a una progressiva distruzione dell'arte da quelle forme artistiche che, pur rompen-

do col cerchio della tradizione e del consenso alla classe al potere, si adoperano ad inserire nuovi e originali segni espressivi nel codice dell'immagine e dell'azione.

Mai come alla luce delle attuali verifiche (analisi della scuola di Francoforte, di Marcuse, del moderno « pensiero negativo ») si afferma la sostanziale veridicità della tesi marxiana volta a ribadire l'oggettivo antagonismo tra le istanze individuali e culturali da un lato e gli orientamenti massificanti ed alienanti della civiltà borghese dall'altro. Sulla scia dell'affermazione dell'inutilità dell'arte, della sua non cvasibile integrazione nel sistema e quindi della necessità di una sua progressiva distruzione, si è pressoché inavvertitamente approdati a sentenziare la fine della cosiddetta « arte realista », intesa e descritta a modo di riproduzione e di pedissequa ripetizione di una entità di cui sfuggivano però le costanti strutturali. Su un piano affine, alle forme del contenuto si sono lentamente sostituite le forme dell'espressione: tal che si è costituita una sorta di ambigua committitura tra ideologizzazione estrema e tecnologicismi di varia natura. Quando al contrario sarebbe occorsa una più attenta interpretazione dell'idea di « egemonia culturale » — e dunque un discorso artistico capace di veicolarla o quantomeno di dimensionarla su scala medioscopica —, senza smarrire i legami né con la semanticità né con il discorso generale e complessivo che l'oggetto coimplica o sottende.

La coscienza che l'arte è produzione « particolare » nella produzione in genere è il punto di forza di Porzano e del suo sguardo sulla vita. Egli è uno straordinario disegnatore: un angosciato, tragico *voyeur* che si serve del segno grafico con sequenze, montaggi ed effetti filmici. Le sue figurazioni di quotidianità investono gesti di gioco e una estrema solitudine esistenziale di sottile e improvvisa paura. Come negli artisti del *New American Realism*, la ricerca pittorica aderisce agli oggetti-simbolo ed alla *imagerie* consumistica della moderna civiltà industriale, ma l'assenso ai valori portanti e la connivenza ideologica sono qui rovesciati in una emblematicità violenta e dissacrante. Non a caso l'occhio lungamente posato sul « tipo umano » e sull'immagine erotica esalta le possibilità analogiche e metamorfiche e sposta il significato all'atto stesso della precisazione formale. Così ad esempio nel « Sogno », l'opaca inerzia di un abito trattiene, proprio per effetto della particolare lizzazione formale, l'ambigua presenza di parti intime e nascoste dell'anatomia e rinvia per ciò stesso a una figura muliebre di fredda e lancinante malinconia, a una presenza umana comunque inquietante e problematica. Nell'incontaminata acribia di una esecuzione rigorosa e pertinente — e tuttavia ben presente al magistero della *Neue Sachlichkeit* della Germania post-guglielmina (specie nel campo grafico) — la *nuance* vibrante della pulsazione corpuscolare si articola nella luce di un lunghissimo istante sia

mentale che emozionale. Di qui lo stridore dei colori al *neon*, il contrasto segnico, il senso prevaricante del segnale pubblicitario così carico di sospensione quotidiana da rompere la crosta fisica del reale e muovere un'inquietudine che è conoscenza e allarme al tempo stesso. Lungo tale articolazione semantizzante dell'immagine si funzionalizza anche la fenomenologia del reale di Jacques Monory, con però l'avvertenza che l'inquietudine dei suoi quadri proviene da sponde remote, da un presentire di metafisiche suggestioni (secondo quello che Leering ha definito «realismo relativo»). I motivi plastici prediletti dal pittore francese investono problemi di conflittualità nell'iconosfera urbana: lotte in strada, inseguimenti ed assassinii nelle metropolitane, agguati, ingrandimenti di foto di cronaca dai fronti vietnamiti, nature morte di automobili e di scorie industriali che avvelenano i fiumi e feriscono a morte la natura. Si assiste a scene di massa, a immagini emblematiche e *flashes* di cronaca: il tutto eseguito con un colore grigio-blu monocromo che organizza la comunicazione per sequenze spezzate, quasi per fotogrammi, e sembra pictrificare non soltanto le forme antropomorfe ma lo stesso processo analitico e conoscitivo. Nelle serie «*Meurtres*» e «*Jungle de Velours*», Monory ha rapidamente maturato alcune idee pittoriche sulla violenza e sulla morte come condizioni del sistema e del modo di vita borghese, condizioni talmente strutturate e dominanti da elidere o ridurre ogni idea di riscatto e di rivolta. Persino la giovinezza delle figure umane, emblematizzata in strane antenne o

G. Porzano, *Marijuana*, 1971.



nel parentetico idillio del riposo nel prato, è intesa a guisa di bersaglio, con un ciclo insanguinato dallo scoppio improvviso di nuvole e trapassato dalla metafora del temporale (si veda a tale proposito il gruppo di opere intitolato «*Vissages*»). Se ne deriva il pensiero di una premeditata e nascosta preparazione dell'assassinio individuale e collettivo, la paura del massacro sistematico e definitivo. La pittura ha volutamente uno stile severo, oggettivo e didascalico, caro anche alle nuove ricerche del realismo costruttivo e luminista degli artisti belgi (che fanno una piccola e originale scuola europea dello sguardo); ma senza per questo frantumare nella sublimazione tautologica e nella visione anonima degli iperrealisti di oltre oceano.

Floriano De Santi

Giacomo Porzano, Galleria L'Approdo, Torino / Jacques Monory, Galleria San Michele, Brescia / *Realisti e iperrealisti belgi*, Rotonda della Besana, Milano.

Aree di ricerca

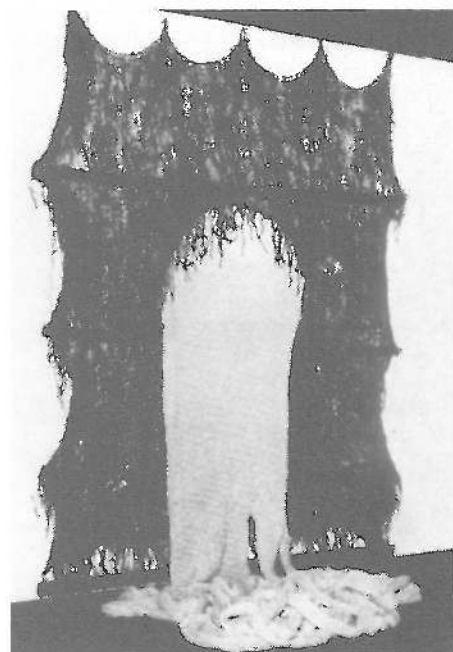
La tapisserie

di Elena Parma Armani.

Il termine «tapisserie», da tempo messo in discussione, appare sempre più un vocabolo di comodo, utile per raggruppare in qualche modo opere che sarebbe più agevole fare rientrare nelle varie correnti dell'arte contemporanea.

E ciò è risultato evidente soprattutto nell'ultima edizione della apposita Biennale, che si tiene, dal 1962, nel Palazzo de Rumine a Losanna. La giuria internazionale «perplessa» (Introduzione al catalogo) di fronte alla quantità e alla varietà dei saggi (tra i 588 progetti e campioni presentati ne sono stati selezionati 55 di 40 paesi) ha operato una scelta in base alla «originalità» e all'«interesse». Scelta che ha assunto l'aspetto di una campionatura, dettata peraltro, talvolta, forse da ragioni di convenienza. (Ci pare questo il caso della massiccia e solo in parte giustificata presenza americana — 12 artisti — certo da mettere in relazione con la prevista migrazione della mostra in quattro importanti città degli Stati Uniti, fino al maggio del 1974).

Proprio questa Biennale, anche grazie ad una sala con campioni e proiezioni delle opere escluse, oltre a permettere di avere un'idea molto ampia della produzione odierna, ha consentito di dedurre una persistente, anche se generica duplicità di tendenze: la «tapisserie» come «modo di espressione dell'arte contemporanea» (Luçart) e/o come insostituibile componente dell'architettura d'interni attuale. Duplicità di tendenze che si è andata



R. King, *Apature*.

accentuando dalla Biennale del 1967, cioè da quando è stata creata la sezione sperimentale (materiali e tecniche di lavorazione), ampliata via via fino ad arrivare nell'ultima edizione all'annullamento della distinzione, anche nei criteri espositivi, tra opere eseguite con la tecnica tradizionale e opere di sperimentazione. Da una parte si constata l'urgenza del confronto con altre tecniche espressive per infrangere la barriera tuttora esistente tra arti belle e arti minori, dall'altra il tentativo di un'improbabile sintesi tra la conservazione di una tecnica caratterizzante e le esigenze della produzione industriale.

Gli equivoci tuttavia sono numerosi; da chi ritiene di fare «arte» rendendo monumentali le proprie opere, impreziosendole con l'uso di materiali costosi e con una lunga lavorazione e/o appiccicando loro titoli suggestivi, a chi pensa di fare «arte applicata» geometrizzando le forme e inserendo sia nel disegno che nella tecnica procedimenti ripetitivi.

Da registrare tuttavia la notevole vitalità di questo settore artistico che ha un corrispettivo nel successo che appunto la manifestazione di Losanna ha incontrato, sia tra gli espositori che tra il pubblico. Successo anche dal punto di vista economico con quotazioni e un giro d'affari che ha toccato valori allarmanti. Per tentare di spiegarci questo boom dell'arte tessile sarà forse necessario chiamare in causa anche inconscie motivazioni psicologiche connesse alla fisicità di queste opere (materiali, lavorazione manuale, cromia, aniconismo) che precede qualsiasi ulteriore possibile specificazione e che spiega il relativismo di una produzione di cui si sono visti esemplari anche alla Biennale di Venezia, alla Quadriennale di Roma e alla Triennale di Milano.

Un'arte per l'esistenza

di Piero Raffa

Nell'ultimo decennio (grosso modo), abbiamo assistito ad un avvicinarsi prolifico e rapidissimo di tendenze e di poetiche artistiche, che hanno prodotto una sorta di terremoto nell'alveo di quella che per l'innanzi veniva considerata l'arte contemporanea. Tanto che oggi, anche a voler prescindere dalla ventata selvaggia della contestazione — la quale peraltro ha inciso pochissimo sul Kunstwollen vero e proprio, — la situazione artistica si presenta notevolmente mutata e anche non priva di gravi incognite. Sembrerebbe che il frenetico 'consumo' del decennio trascorso abbia fatto luogo ad una saturazione paralizzante, abbia per così dire toccato il fondo dell'avventura. Con la constatazione, però, diventata ormai canonica nella sequenza delle 'avventure' di cui si compone la vicenda dell'arte contemporanea, che indietro non si torna o, meglio, non si vede come ciò possa avvenire.

Non saprei dire in che misura tutto questo possa interessare la critica militante, attenta soprattutto a cogliere le tendenze emergenti del momento oppure a interrogarsi su quelle prossime e probabili. Forse di questa 'acqua passata' potrà occuparsi con profitto una critica che abbia piuttosto di mira la ricognizione selettiva di eventi appena trascorsi, e forse ancora lo storico dell'arte moderna. Dal punto di vista dell'estetica i fenomeni anzidetti offrono materia per una serie di riflessioni che non esagero a dire epocali, nel senso che la loro portata oltrepassa di gran lunga l'ambito e la consistenza propriamente artistica del periodo considerato. Invero, ciò che li rende congeniali al tipo di discorso che intendo svolgere è probabilmente la drastica evidenza con la quale esibiscono una svolta avvenuta nella civiltà, i cui prodromi e in certo modo le prese di coscienza sono rintracciabili molto addietro nel secolo scorso.

È chiaro che, imbarcandosi in un'indagine del genere, l'estetica non soltanto scommette sul futuro, ma pone altresì in crisi i fondamenti stessi del suo status di disciplina stabilita. Per dirla in breve, il carattere extraterritoriale del fenomeno che essa si accinge a prendere in esame comporta ipso facto uno sconfinamento dall'alveo della sua tradizione moderna. Ciò peraltro non dovrebbe stupire il lettore che abbia presente il filo del discorso che sono venuto svolgendo in questa rubrica. Si tratta in verità di mettere alla prova certe premesse già acqui-

siste, nei confronti di un nuovo territorio di fenomeni. Se dovessi proporre un'etichetta che prefiguri sommariamente la direzione del discorso, parlerei di *antropologia estetica* nel senso che le tendenze ed i mutamenti che hanno luogo nella sfera estetica posseggono uno spessore che oltrepassa tale sfera per investire globalmente la situazione della civiltà. Ne consegue il paradosso, già rilevato altre volte, che l'osservatorio apparentemente meno importante consente di accedere, per una via inconsueta e inospettata, ai massimi problemi dell'epoca. Ma veniamo ai fatti. Qual'è l'elemento emergente che accomuna le numerose e svariate manifestazioni artistiche del decennio menzionato? Diciamo una tendenza accentuata all'*integrazione*, inteso questo termine come l'opposto di autonomia. Intendi dunque integrazione nello spazio della vita. L'arte contemporanea, pur avendo scardinato le strutture canoniche della tradizione prenovecentesca, aveva conservato — con una sola eccezione che dirò fra poco — la dimensione autonoma, la quale ha rappresentato lungo un ampio tratto della civiltà Occidentale una norma costante e indiscussa dell'arte per antonomasia. Tanto che si solevano denominare 'minori' o 'applicate' le arti che per destinazione specifica contravvenivano a questa regola. Autonomia vuol dire (è quasi ozioso ricordarlo) un momento separato, un 'a parte', una pausa contemplativa nel flusso della vita, e correlativamente la proprietà dell'opera di predisporre il fruitore ad una percezione conforme. Si pensi, per avere un'idea concreta, alla funzione della cornice in pittura ed agli accorgimenti necessari per collocare una scultura.

L'eccezione a cui alludevo è rappresentata, come il lettore avrà indovinato, dal dadaismo, che non casualmente ha goduto negli anni recenti di un revival rigoglioso sotto varie forme. Com'è noto, il dadaismo ha radicalmente straniato la concezione dell'oggetto artistico. Anzi, la sua ideologia e la sua polemica sono rivolte precisamente *contro* l'arte, anche se spesso la prassi ha prodotto risultati contrari a questa intenzione. Per il dadaismo l'oggetto non è più un'opera da contemplare a parte dalla vita, bensì un'irruzione nella corrente dell'agire: un gesto oppure un oggetto 'per giocare'. Si può dire che questo caso-limite, questa eccezione scandalosa del primo dopoguerra è diventata moneta corrente ne-

gli anni trascorsi, anche al di fuori della stretta osservanza dadaista. Si pensi ai vari esempi di arte lucida, di arte 'povera', di bricolage, di arte-spettacolo, di arte 'ambientale', per non parlare dello happening vero e proprio. Schematizzando un poco, si può individuare il denominatore comune di queste poetiche nel passaggio tendenziale dall'opera al *comportamento*, dal contemplare all'agire. Perfino quegli esempi che in apparenza conservano in qualche modo la funzione primaria dell'immagine (si pensi all'arte *pop* e *op*), in realtà rientrano nella tendenza dell'integrazione. Sia l'immagine *pop*, che ricalca il modello dei mass media, sia quella *op*, che ha per modello l'industrial design, sono immagini intenzionate ad integrarsi nello spazio del vivere.

Per comprendere meglio il fenomeno, giova completare l'analisi con due corollari. In primo luogo l'immagine, nella misura in cui sussiste, ha perduto la focalità eidetica che possedeva nell'arte autonoma. Com'è ovvio, si tratta di un effetto connaturato: integrandosi nello spazio del vivere, l'immagine tende a mescolarsi con le forme di questo spazio, perdendo la concentrazione distaccata che aveva per l'innanzi. Questa proprietà può ascriversi grosso modo al fenomeno della desublimazione, rilevato ed analizzato da Marcuse. Un'altra proprietà connessa è la diminuzione del quoziente semiotico (linguaggio), il quale per sua natura è innervato nella struttura formale dell'opera. Ciò non vuol dire naturalmente che oggetti e comportamenti non abbiano un significato. Si tratta però di significati inerenti alla poetica oppure alla funzione, quindi esterni all'opera in quanto tale. Il concetto di *funzione* estetica è forse il più appropriato al caso. Un oggetto predisposto per una funzione esige quale corrispettivo dalla parte del fruitore un comportamento, non un'interpretazione. In effetti molti dei prodotti artistici ai quali mi riferisco non intendono comunicare nessun messaggio nel senso proprio, ma semplicemente esibire o promuovere dei comportamenti esistenziali. Ora, qual'è il senso, la portata di tutto questo, che come avevo premesso rappresenta soltanto il punto di partenza per un discorso di più largo raggio? Per rispondere l'«estetica» non è più sufficiente. Occorre che essa si dia supplemento d'anima e si tramuti in antropologia estetica. Questo cercherò di fare nei prossimi articoli.

GIOCATTOLO / La faccia del lupo

di Giovanni Bonini

La «Tana del lupo» è il titolo della mostra sul giocattolo/massa, allestita da un gruppo di lavoro dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma. Poiché in quella circostanza non è stata analizzata la pubblicità del giocattolo, si è ritenuto di tentarne qui una breve analisi.

Eravamo convinti che il periodo natalizio, nel quale — come è noto — si registra un forte incremento nelle vendite dei giocattoli, fosse anche quello delle maggiori novità e che tali novità fossero propagate e sostenute da adeguate campagne pubblicitarie.

Una rapida inchiesta fra i commercianti del settore ed un'attenta lettura di pubblicazioni quali *Topolino* ed il *Corriere dei Ragazzi* ha immediatamente smentito queste ipotesi.

La pubblicità di un giocattolo è direttamente legata alla durata dell'oggetto stesso, sulla quale è necessario soffermarci per intendere poi le dimensioni ed i significati dei messaggi pubblicitari di questo specifico settore.

Le novità nel campo dei giocattoli compaiono di solito nel periodo di febbraio-marzo alle fiere ed ai saloni del settore commerciale e la loro uscita sul mercato vero e proprio con produzione seriale è scaglionata nei mesi successivi cosicché la commerciabilità dei prodotti si prolunga per l'intero anno. I modelli venduti nel periodo natalizio sono quindi quelli in commercio (e dunque pubblicizzati) durante tutto l'anno e l'aumento registrato riguarda solo valori quantitativi, aumento il cui sostegno a livello di *media* è rintracciabile nell'iterazione del messaggio pubblicitario nell'annata ed a livello di vendite è individuabile nel perpetuarsi delle tradizioni del nostro universo culturale.

Il Natale resta l'occasione per il «bel» giocattolo, per il regalo importante (di solito «divertente, ma educativo»), pari solo, nella nostra cultura, al regalo della promozione.

Necessariamente, dunque, la pubblicità natalizia del giocattolo si confonde con quella usuale, se si escludono i ninoli e gli addobbi specificatamente natalizi, e legati al più usurato *kitsch*, che, sebbene prodotti dall'industria del giocattolo, si rivolgono però ad un pubblico completamente differente. Forzatamente dobbiamo quindi affrontare prioritariamente un discorso estremamente generalizzato sulla struttura e sui meccanismi che regolano il messaggio pubblicitario nel settore dei giocattoli. I canali di veicolazione del messaggio pubblicitario sono, nel caso del giocattolo, estremamente limitati. Se

si escludono i trenini che coinvolgono un pubblico più vasto e che quindi richiedono una maggiore diffusione del messaggio, la pubblicità del giocattolo è circoscritta alle pagine dei giornaletti e ad alcuni *shorts* che precedono la Tv dei ragazzi. Niente manifesti, niente quotidiani, niente settimanali.

Il giocattolo è, e resta comunque, un bene di consumo (di qui la necessità di mutarne continuamente la veste, cioè l'immagine, anche se il prodotto resta sempre lo stesso) e i caratteri della sua pubblicità non si discostano da quelli della pubblicità dei generi di consumo. Innanzi tutto, quindi, è da sottolineare l'iterazione dell'icona che prolunga la durata della sua lettura. E non solo si ritrovano nei giornaletti summenzionati le stesse immagini pubblicitarie più volte ripetute, ma esse sono collocate addirittura quasi sempre in una parte precisa, dei periodici con l'intento di visualizzare il messaggio (ad esempio: la pubblicità delle auto della Politoys è, quattro volte su cinque, stampata nel risguardo di copertina di *Topolino*).

Occorre poi sottolineare il tipo di pubblico al quale il messaggio è destinato: se ad un primo livello esso deve «affascinare» il bambino, ad un secondo livello deve «convincere» il genitore all'acquisto, e questo aspetto è facilmente verificabile quando si mette in luce il carattere educativo del modello reclamizzato.

Tenendo conto di queste premesse generali possiamo tentare una grossolana classificazione — grossolana nel senso che è fortemente generalizzata — di una serie di immagini pubblicitarie secondo schemi sintattici e semantici che strutturano la veicolazione del messaggio.

Un primo sistema di comunicazione pubblicitaria tende a presentare il giocattolo fortemente ingrandito e situato al di fuori di ogni contesto con uno sfondo neutro. L'accontestualità rafforza, di conseguenza, mancando altri elementi connotatori, l'importanza delle didascalie che sovraccaricano di solito l'immagine di significati sovrapposti. È il caso, per esempio, della pubblicità dell'«amico Jackson».

All'immagine del pupazzo, dall'aspetto antropomorfo e ripreso in maniera leggermente scorciata dal basso, che occupa l'intera pagina, si accompagnano una serie di altre immagini di dimensioni ridotte che presentano in modo sequenziale alcuni primi piani dello stesso personaggio in abbigliamenti diversi. La didascalia legata alla prima icona ribadisce, caricandolo, l'aspetto «virile» del personaggio: «La tua fantasia comanda... l'amico Jackson agisce!», cioè: uomo = azione. Tale



Barbie.

aspetto è ripreso anche da un'altra didascalia stampata accanto alle figure più piccole, didascalia nella quale non solo si accosta «personaggio» a «tante avventure», ma tra i due si inserisce come termine medio «tanti costumi», così da sottolineare che la possibilità del personaggio di vivere le avventure è direttamente correlata al costume che indossa (cioè: occorre comprare molti costumi per vivere molte avventure) codificando così una precisa ritualità (la vestizione del personaggio in funzione dell'avventura).

Un diverso tipo di comunicazione pubblicitaria è costituito da immagini che presentano il giocattolo inserito in una scenetta di genere dove vengono soprattutto messe in risalto le qualità mimetiche del modello. In questo caso è l'icona che sorregge le fila della trama narrativa, mentre alla didascalia è affidato il solo compito di presentare ed individualizzare l'oggetto. Possiamo esemplificare in maniera emblematica tale genere con l'immagine pubblicitaria che presenta la bambola 'Barbie' al campeggio. L'oggetto reclamizzato è la tenda di Barbie che costituisce uno dei suoi innumerevoli accessori: «Barbie con la tenda in capo al mondo», dice la didascalia che connota evidentemente il carattere avventuroso e mitico che si intende attribuire all'oggetto stesso. Nell'immagine in esame i caratteri denotativi della scena sono fortemente stereotipati riprendendo i luoghi comuni della famigliola-bene in vacanza: la tenda, aperta in modo da mostrare il suo interno, fa da sfondo al quadretto idilliaco presentato attraverso una serie di piani prospettici; accanto alla tenda si trova Ken, compagno di Barbie (sono gli unici due bamboletti che fanno coppia) alto, biondo, calzoncini corti torso nudo, un atteggiamento chiaramente «da vacanza»;



L'amico Jackson.

accanto a lui, seduta su di un tipico sgabello pieghevole, è Barbie, vestita con maglietta e blue-jeans, indumenti adatti cioè alla vita «senza comforts» del campeggio; il loro carattere di coppia è connotato dalla presenza di una bambola-bambina, seduta dalla parte opposta a quella in cui si trova Barbie; in primo piano due elementi emblematici tendono a definire ulteriormente l'ambiente che s'intende ricostruire: il caratteristico tavolino pieghevole da *pic-nic* ed un fuoco da campo costruito con pietre (due cuori, una tenda ed un focolare).

Un altro tipo ancora di immagine pubblicitaria nel settore dei giocattoli è quella che presenta il modello inserito in un contesto narrativo (fumetto, serie di vignette, oppure racconto scritto), in cui esso è immediatamente riconoscibile.

È il caso della pubblicità del fucile «Tex Willer», differenziata in due successivi momenti: nella parte superiore dell'immagine è raccontata una presunta avventura del personaggio dei fumetti, in quella inferiore è invece presentato il modello scevro da ogni contestualità e con didascalie che ne descrivono le principali caratteristiche. La prima scenetta della parte narrativa è a campo lungo: Tex Willer è ripreso in primo piano a mezzobusto fra gli anfratti di una montagna, sullo sfondo quattro pericolosi banditi; nella seconda scena il nostro eroe ha compiuto un mezzo giro su se stesso in modo che appaia manifesto che impugna un fucile; nella terza scena, Tex si prepara a sparare caricando il fucile (clac! clac!) che, fortemente ingrandito in quanto ripreso in primo piano, domina l'intero quadro; nell'ultima scena l'eroe dei fumetti è ripreso di fronte intento a sparare cosicché il fucile che impugna sembra uscire dal piano della scena.

La storiella risponde quindi a precise

esigenze strumentali: il fucile risulta il protagonista della vicenda ed essa crea un legame inscindibile fra arma e personaggio che le fa da prestanome configurando così un processo di identificazione: ognuno di noi può diventare un «Tex Willer», basta che si munisca dell'apposito fucile.

Da ultimo vogliamo dare un esempio dei tipi di comunicazione pubblicitaria nei quali compare la figura di un possibile fruitore rispondente però a diverse funzioni e necessità narrative. Occorre innanzi tutto premettere la quasi assoluta mancanza del testo letterario in questo caso e l'aspetto sempre spensierato e divertito del bambino presentato.

I plastici dell'Atlantic (una delle case che maggiormente pubblicizza i suoi prodotti) sono reclamizzati dalla fotografia, ripresa dall'alto e scorciata, di un bambino, seduto a gambe aperte ed in tenuta da gioco (blue-jeans e scarpe da ginnastica), che apre una confezione del prodotto in esame. L'azione non ha svolgimento temporale, ma sembra istantanea, tant'è vero

che l'espressione del bambino è di meraviglia, sottolineata da un «iuuuu!», fortemente ingrandito.

Il taglio particolare della fotografia permette una ripresa in primo piano del plastico contenuto nella confezione che, per un gioco di prospettiva, appare molto più grande di quanto sia in realtà. Si tende quindi ad imprimere all'oggetto un carattere di magnificenza accentuato dalla presenza di un numero di pezzi superiore a quanti siano poi contenuti nella confezione, visualizzando così un'immagine che stimola all'acquisto di scatole complementari in maniera da raggiungere perlomeno il numero di elementi presentato dalla fotografia. Un carattere ridondante in questo senso hanno le brevi didascalie che se da una parte accentuano il fatto che «c'è tanta roba che non finisce più», d'altra parte pubblicizzano gli altri pezzi della serie venduti a parte.

In questo caso la presenza del bambino-fruitore è quindi puramente strumentale in funzione del carattere scenografico dell'immagine.

CINEMA / Pat Garret e Billy Kid

di Roberto Campari

Accostandosi al mito cinematograficamente molto stratificato di Billy the Kid (si ricordino tra i film più importanti dedicati alla figura del giovane bandito quello di King Vidor del '30, *The Outlaw* di Hughes e Hawks del '40 e *Furia selvaggia* di Arthur Penn del '58), Sam Peckinpah ha nuovamente composto una elegia sulla fine del West. Billy non è analizzato come nel film di Penn, che ne indagava il comportamento da un punto di vista psicanalitico vedendo nel bandito un giovane alla ricerca del padre e in Garrett (figura là peraltro secondaria) appunto l'immagine paterna; qui il Kid rappresenta simbolicamente tutto un mondo, o piuttosto un atteggiamento, al quale è contrapposto quello di Garrett che è il vero protagonista del film. Il tono elegiaco, di ballata, è demandato soprattutto alle musiche appositamente scritte da Bob Dylan, che compare tra gli interpreti; ma anche la composizione delle immagini e la struttura della narrazione filmica seguono, come già in *Cable Hogue*, toni e ritmi di ballata. Peckinpah riesce qui, tornando al western dopo qualche divagazione (gli ultimi tre film erano d'argomento diverso), straordinariamente fedele a se stesso. Il suo West, quale appare da ogni inquadratura del film, sta a quello di John Ford quasi come la pittura del Manierismo sta a quella del Rinascimento. I rapporti con il western italiano, che si erano voluti vedere in lui da parte della critica, paiono oggi fuori discussione: le immagini di quei film infatti risultano, oggi soprattutto che il fenomeno s'è con-

cluso, incomparabilmente più povere. Se pure Peckinpah, come del resto già Ford, non sa mantenersi lontano da qualche vizzo formalistico (qui l'inquadratura in controluce a sera della figura di Billy a cavallo confusa con la collina retrostante e resa invece nitida dall'acqua dello stagno in cui si specchia), egli riesce in genere a comporre pittoricamente il suo film senza che lo spettatore ne resti deviato o distratto e dunque infastidito. Ogni «natura morta» o suppellettile che riempie le sue inquadrature allungate orizzontalmente (il film è in Cinemascope) appare frutto di uno studio intelligente e accurato, ma non diventa mai primario rispetto ai personaggi o alla azione: come in un quadro del Seicento in cui magari ci sono brani pittorici stupendi di paesaggio o appunto di interni realistici, ma sempre subordinati rispetto alle figure dei santi. I villaggi, i forti abbandonati, i «saloon» in Peckinpah hanno parentele figurative diverse da quelle di Ford: c'è molto più una tradizione messicana popolare e insieme un gusto pittorico colto e raffinato. Si pensi soltanto alla scena della prigione: Peckinpah la organizza in una grande stanza quasi buia, con due fonti di luce date dalle finestre, una sul fondo e una sul lato dell'inquadratura; i personaggi, come i santi di una «conversione», siedono al tavolo in centro e giocano a carte. Attraverso il montaggio, con una serie di controcampi, il regista riesce poi a farci misurare la qualità dello spazio e della luce. E seicentesco è pure il gusto della morte che domina in tutto il film:

come già nelle opere precedenti di Peckinpah le uccisioni sono sempre molto cruenti; ma qui sono accompagnate dai toni struggenti della musica di Dylan, in evidente contrasto sul piano del sonoro come contrastanti sono, sul piano dell'immagine, quelle figure di bambini che nei western precedenti avevano popolato le sue inquadrature. Solo nella sequenza della sparatoria attorno alla casa con la successiva morte del vecchio sceriffo in riva al fiume, al tramonto, anche le immagini, dopo la violenza e il sangue dello scontro, finiscono per accordarsi alle note della canzone «Knockin' on Heaven's Door», già introdotta peraltro fin dall'inizio della sequenza e accennata altrove sempre come tema di morte. Qui nei campi lunghissimi del vecchio che si avvia lentamente verso l'acqua, seguito di lontano dalla moglie, o nei successivi primi piani alternati dei due, soprattutto nel pianto muto della donna, Peckinpah sceglie, anche dal punto di vista dell'immagine, una chiave più tenuemente lirica, più vicina a quella di Ford. E di tutte le uccisioni l'unica resa in termini acruenti è quella di Billy, che Peckinpah pone a terra come un Cristo deposto, col petto nudo intatto. Nel film lo sceriffo Pat Garrett, subito dopo avere sparato al Kid, spara contro uno specchio che riflette la sua stessa immagine: il gesto è ovviamente simbolico e coerente con l'interpretazione data al mito da Peckinpah. Uccidendo Billy infatti il suo vecchio amico uccide un po' anche se stesso; e c'è forse, a livello ulteriore di connotazione, un discorso del regista sull'attuale condizione degli ultimi ribelli d'America, quelli degli anni Sessanta. Non a caso, pare, Billy the Kid è interpretato proprio da un cantautore, così come Bob Dylan, che ognuno negli States riconosce e collega a quell'ambito culturale, non solo domina nella colonna sonora ma appare sullo schermo in una strana figura di osservatore scaltro e silenzioso, che ammira il bandito e sta dalla sua parte, ma riesce nello stesso tempo a salvare la pelle. Udendo la sua voce inconfondibile nella colonna sonora lo spettatore americano non può fare a meno di collegarla con la figura di Dylan stesso, il cui personaggio viene dunque ad assumere una funzione di cantastorie, come il giornalista (là, però, innamorato e invidioso insieme) del film di Arthur Penn. E Garrett, così inflessibile ma così triste di esserlo, venduto a un potente, Chi-sum, del quale mai è mostrata l'immagine, può rappresentare il cineasta, o forse semplicemente l'uomo di cultura, che pur arrendendosi a una reazione imperante e ad una struttura industriale troppo potente, non riesce tuttavia a prescindere da certe istanze ideali abbracciate un tempo. Con la sua azione egli contribuisce alla distruzione di queste; ma sa che ciò significa anche, in un certo senso, autodistruggersi.

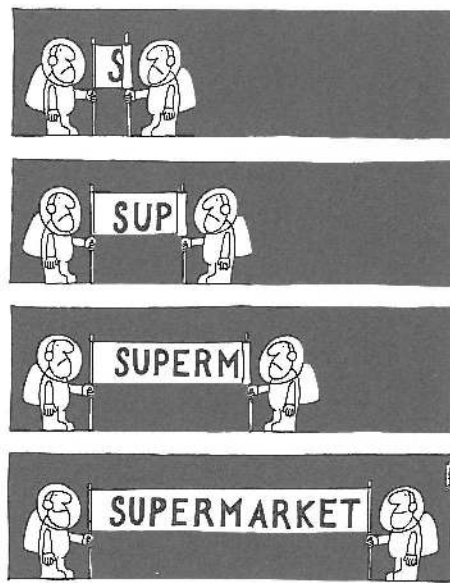
FUMETTO / Up il sovversivo

di Candide

Nel territorio culturale italiano abbiamo avuto, e lo ricorda Zorzoli nella sua interessante introduzione al libro che raccoglie i fumetti di Chiappori (*Up il sovversivo*, Feltrinelli, Milano 1970 ma riedizione 1973), Mosca e l'Uomo Qualunque e li distingue sul piano della posizione politica, evidentemente del tutto divergente. Però il discorso avrebbe dovuto essere anche di linguaggio: Chiappori usa il fumetto e quindi i suoi rapporti effettivi, se vi sono, saranno con Siné o con Feiffer o con altri che quel linguaggio adopera piuttosto che con gli autori di vignette. Il ritmo infatti di una vignetta politica vive del rapporto con la battuta di dialogo, ed anzi il senso dell'immagine si costruisce attraverso la durata della battuta, il contrasto tra quei due sistemi paralleli, dello scritto e del disegnato.

Chiappori invece adotta del fumetto alcune fondamentali funzioni, e alcuni particolari accorgimenti tecnici; il suo più diretto parente resta *Linus* anche se, in *Linus*, naturalmente non troviamo affatto la vena contestatrice della società che è in Chiappori, e le ragioni della parentela sono tutte stilistiche.

Di fronte a Siné, collegato per ragioni contenutistiche dallo Zorzoli, come di fronte a Feiffer, dobbiamo operare distinzioni. Feiffer, ad esempio, usa un ritmo simile a quello di Chiappori, solo che la struttura d'immagine è ridotta ai personaggi la cui ripetizione nel sistema del quadro (una ripetizione che è progressiva trasformazione) si manifesta anche a livello grafico come una specie di demonica riduzione; per Siné l'impianto è diversissimo, il disegno occupa l'intera pagina e determina una specie di parabola dove gioca moltissimo l'analisi dell'alienazione, come esce dall'esistenzialismo francese. Quanto al segno, delicatissimo, ironico, è differente, e di molto, dalla struttura grafica adottata da Chiappori. Nell'italiano abbiamo dunque una struttura rigorosamente iterata del quadro attorno al quale si costruisce la vicenda; dico attorno al quale perché a volte il quadro stesso è assunto come spazio ironico, come spazio che si può fraintendere, interpretare alla rovescia, appunto e proprio perché ambiguo, bidimensionale come una lastra di vetro o tridimensionale, spaccato appunto di uno spazio reale. Anche molte altre idee di Chiappori si collegano stilisticamente a *Linus*: i personaggi iterati, ad esempio: la ragazza Elisabetta che vive nella prassi, ricorda precisamente *Lucy*; e lo stesso *Up* è una specie di *Charlie Brown* anche lui, solo contestatore della politica, non del mondo degli adulti in nome dei propri complessi. Al di là delle connessioni narrative, stil-



A. Chiappori, *Fumetto*.

sticamente la soluzione adottata è spesso simile, e così ancora la sistematica di certe battute e il modo come vengono progressivamente fatte emergere. Un elemento, il lancio della pietra, del cubetto di porfido, che è la protesta contro la poliziesca violenza, di *Up*, è direttamente collegabile al lancio della palla da baseball che periodicamente sfraccella *Charlie Brown* in cima alla montagna. Anche stilisticamente questo universo senza paesaggio, puntato tutto su personaggi fissi (il sovversivo, la sua donna integrata, l'intellettuale o l'amico socialdemocratico e, via via, gli altri) corrispondono al modo di costruire, in fondo intelligentemente drammatico, di *Linus*. Anche lì, infatti, Feiffer aveva adottato un metodo classico di drammatizzazione, la fissità delle funzioni delle maschere che si contrappone al valore simbolico dell'intera serie di storie.

Quanto alla ideologia si ritrovano, a questo livello, una serie di differenze: Chiappori individua nella prospettiva poliziesca il titolo del personaggio, che è «sovversivo», anche se, fisicamente e metaforicamente è «su», sta «su», in alto. Chiappori cioè sceglie nella linea della contestazione al sistema, dopo il maggio parigino, il proprio spazio politico. Se, peraltro, il modello che abbiamo indicato non è ingannevole, la funzione di questo fumetto, diretto evidentemente ad un pubblico politico ancora in parte da formarsi, sarà di portare l'attenzione dello spettatore su situazioni culturali estranee a fatti italiani; si tratterà, insomma, di far sì che, dalla vignetta, l'attenzione del lettore politicamente impegnato si volga

al fumetto. Un passaggio che non sarà dei più facili se Chiappori resterà solo per la sua via, ma che, di per sé, potrà contribuire a cambiare il rapporto di fatto tra fumetto e cultura di destra, quale si è venuto istituendo nella produzione di massa.

Il fumetto « intellettuale », con la sua

ritmica e prosodica affatto stabili, con il suo segno dalle limitate varianti, risulta essere il prodotto più sottilmente « petrarchesco », se ci si passa il termine, e cioè più legato a un sistema di regole « retoriche », che si conosca in questo mondo. Ed infatti non sono solo regole di contenuti ma proprio di resa grafica,

di spazi, simmetrie, strutture di discorso e correlazioni dalle sezioni dialogiche alle grafiche. Ma il discorso su le articolazioni del fumetto e del fumetto americano in particolare è stato già fatto (*Nero a strisce, la reazione a fumetti*, introduzione al catalogo della mostra, Parma 1972) per ripeterlo qui.

MODA / Le creme di Cenerentola

di Giuliana Ferrari

Nel sistema della moda, il tempo è ritmato dal corso della giornata suddiviso in momenti privilegiati: lo shopping del mattino, la prima colazione con amici, il the delle cinque, la serata al night ecc. e dalle stagioni e dai mesi che assumono un significato simbolico: la primavera è giovinezza, risveglio, l'estate amore, vacanze e, in quest'ottica, l'inverno, e, in particolare il dicembre, è il mese delle « feste », delle occasioni mondane riproducendosi la dicotomia consueta nei femminili, fra sfera privata e pubblica e riducendosi questa alle occasioni importanti, ai vari rituali nei quali occupa un posto privilegiato il cenone e « il gran ballo di Capodanno ». Si rinnova l'invito al ballo del principe azzurro: il ballo inteso come prova da superare, momento di una iniziazione della donna, di una trasformazione magica che farà di Cenerentola la più bella, corteggiata della festa; la metamorfosi è più spesso un travestimento, una maschera che darà una personalità nuova: vamp, ingenua, romantica, conservandosi tracce, in questo, dell'antica magia simpatetica: la maschera che viene indossata opera una reale trasformazione del soggetto che ne acquista la personalità. L'analisi della stampa femminile mostra, in questo periodo, una strutturazione con motivi imperniati sul tema appunto della festa con fondali dalle varianti minime e stereotipi visivi e verbali. Esempio fra gli altri analoghi, il procedimento usato da « Cosmopolitan » (novembre, 1973) che offre « 50 pagine-guida ai piaceri delle feste » alle quali si accede, come si diceva, tramite una trasformazione: il trucco, resto dell'antica maschera rituale, propiziatorio dell'amore. Il modello mitico viene proposto tramite il supporto, oggetto di proiezione e identificazione, della modella della quale viene offerta l'immagine e il suo doppio: il modello primario di Cenerentola e quello mitico; il primo viene proposto da una foto di piccolo formato in bianco e nero, che mostra un volto opaco, anonimo, dimesso: gli occhi inespressivi, i capelli raccolti a crocchia intorno alla nuca: è lo stinto di tutti i giorni; a sinistra l'immagine mitizzante a piena pagina a colori, rivela l'avvenuta trasformazione: « una donna dalla bellezza travolgente », sugge-

risce il giornale, un'immagine di luce accentuata dal biondo dei capelli lunghi sciolti con sapienti riflessature, il trucco giocato sui toni dorati, gli occhi allungati, sottolineati da ombretti e matite brune, le labbra sottolineate dal rossetto, appena socchiuse, sensuali; sarebbero da studiare a livello linguistico, le varie componenti che operano nelle foto di moda: il taglio delle immagini, il rapporto figure-fondo, la relazione fra didascalie e immagini, la gestualità della modella, c'è infatti da considerare anche un codice della mimica che opera differenzialmente a seconda delle varie classi sociali dei destinatari. La modella indossa un abito luccicante di lamé col corpetto aperto, profondamente scollato; la posizione delle braccia incrociate attorno al petto accentua la sicurezza della donna forte della seduzione che sa di esercitare: è una dea della bellezza, una dea solare; al potere della bacchetta magica si sostituisce quello del trucco, agli aiutanti della fiaba gli « esperti di bellezza », ma è significativo che siano chiamati « maghi », che svelano le ricette magiche, basta voltare pagina e « minuto per minuto

il trucco che può fare di te una cover-girl », la donna della festa, la donna di Capodanno. Le antiche formule magiche vengono rivelate in una successione ordinata, la trasformazione è graduale, le successive inquadrature ne evidenziano le varie fasi; la sequenza si apre col volto della modella completamente struccato, solo lavato, su questo supporto vengono compiute le varie operazioni: correzioni, modifiche, si depila, colora ecc.; il processo si articola in fasi fisse che rispondono a un rituale che deve essere scrupolosamente osservato nei tempi, dosi, passaggi. Il volto viene dapprima spalmato di crema bianca, i capelli avvolti in un canovaccio pure bianco, così come avviene nelle sale operatorie e, in effetti, si sta svolgendo un'operazione che trasformerà il paziente, qui la modella; evidenti appaiono le analogie fra i saloni di bellezza coi lettini bianchi su cui ci si sdraia, gli armadietti con unguenti, pomate, boccetti vari, le diverse attrezzature: pinzette, forbici, cerette, fiale, le estetiste in camice bianco e le salette d'ospedale o, per quanto riguarda l'aspetto magico, ancora presente nel trucco, quello coi laboratori degli antichi alchimisti alla ricerca della pietra filosofale e che altro è se non l'elisir di lunga vita, l'eterna giovinezza o un suo grottesco simulacro ciò che viene qui ricercato? La crema bianca, l'unguento magico che simbolicamente copre, cancella il vecchio volto, ne rappresenta la morte, morte necessaria per la successiva rinascita del nuovo volto. Le varie zone del viso sulle quali sono state eseguite le singole operazioni, vengono ora riunificate, il puzzle si ricompone nell'immagine finale ancora a piena pagina a colori; Cenerentola può presentarsi al ballo, vivere la sua notte « diversa » di Capodanno, non più a mezzanotte i tocchi dell'orologio segneranno la fine dell'incantesimo, ma il latte detergente cancellerà nel trucco ormai sfatto i colori, le ombreggiature, lo smalto di porcellana della pelle e lo specchio rimanderà il volto dei giorni feriali più pallido, un brufolo, qualche punto nero, zampe di gallina attorno agli occhi, nella stanza su un manichino bianco di sapore dechirichiano una parrucca bionda, un luccicante abito anni '30, un paio di ciglia finte.

Il trucco Cover-Girl.



Il pudore fotografico

di Ando Gilardi

Su quel numero di NAC (8/9) dedicato ad un fitto dibattito su «Marxismo e critica d'Arte», in più di 40 pagine e 30 interventi non si legge una sola volta «fotografia». O è stata sottintesa così pudicamente che alla normale lettura può sfuggire. Forse un'attenta analisi strutturale potrebbe pescare due volte, ma non pertinente al tema.

Un'analisi strutturale del genere fu fatta una volta da Photo 13 (rivista, diciamo, d'arte fotografica) sopra il noto saggio di Udo Kultermann «Nuove Forme della Pittura». Nelle 36.000 parole di questo saggio critico generalmente apprezzato, «fotografia» (e termini traslati per evitare fastidiose ripetizioni) si conta 132 volte. In quel numero di NAC le parole sono quasi il doppio (60.000). La frequenza, nel testo di Kultermann, è del 3,6 permille: abbastanza alta, comunque indispensabile per fare un discorso critico, appunto, sulle nuove forme di pittura. Per dirla alla rovescia: se per Kultermann «fotografia» fosse stato tabù (proprio come lo è, in quanto vocabolo d'uso critico e analitico, per quei 30 critici e in vario modo esperti di cui sopra) egli non avrebbe potuto dire niente.

Intendiamo che non avrebbe potuto *oggettivamente* dire niente, di sensato almeno. È facilmente dimostrabile: al saggio segue un inventario visivo dell'arte degli anni sessanta raccolto con criteri da campionario. In totale 441 opere di 221 artisti (ciascuno dei quali ha tenuto *almeno* 3 esposizioni in grandi città mondiali). Di queste 441 opere (l'analisi è di Photo 13) 142 (34%) non mostrano contaminazione fotografica apparente. N° 181 (43%) mostrano una fortissima contaminazione fotografica: collage e decollage di fotografie, fotomontaggi, sandwich di negativi fotografici e sovrimpressioni in stampa, fotomosaici, fotostropie, incastri, fotopittomontaggi, immagini fotoumbratili, foto-scheletriche o al tratto, fotografie pure e semplici, retini fototipografici, eccetera eccetera... per un tecnico fotografico questa ricognizione è molto interessante. Poi, N° 83 opere (20%) sono state realizzate per dichiarazione dell'autore o per evidenza, colorando fotografie usate quantomeno come sinopie. N° 8 son quadri ai quali è stata incollata una fotografia, o fotografie al cui interno è stato incollato un quadretto (il risultato, logicamente, lo si propone come pittura): è un 2%. Il resto: casi dubbi.

È chiaro insomma che Kultermann se ha voluto parlare d'arte moderna, tanto

più criticamente, «fotografia» non poteva evitare di dirlo, e forse, chissà lui lo dice senza imbarazzo. Ma probabilmente questa stranissima parola bisogna adoperarla anche quando ci si occupa d'arte non moderna, prodotta prima della possibilità di riproduzione fotografica. Limitandoci a quella a colori (riproduzione non sul materiale sensibile, ma per inchiostrici e cliché selezionati come tutti sappiamo) risulta ad un'altra ricerca sempre di Photo 13 che 60 per cento delle opere di cui criticamente si tratta, soprattutto in libri d'arte (e di perfetta qualità, anche) sono state *viste* dagli autori (dei testi) solo in fotografie e diapositive. Particolare — per un fotografo — poco meno che sconvolgente: viste quasi mai proiettate, ma solo illuminate in trasparenza (molte volte: sollevando la pellicola contro la finestra, la lampada o un visore da tavolo a luce elettrica normale, dai 2.700 ai 3.200 K°: che è un sistema di misura del *colore della luce*). Per cui, le «opere» sono state esaminate con caratteri che anche nell'ipotesi (assurda) di una loro perfetta conservazione nel tempo, sono solo lontanamente assimilabili a quelli dell'esecuzione: la luce elettrica, del resto, ha meno di cent'anni. Ora è possibile che di arte si possa parlare criticamente anche avendo un'idea remota di quelli che dovevano essere i caratteri fisici delle produzioni secondo le intenzioni degli artisti (al discorso sul colore potrebbe seguire un altro sul chiaroscuro e infine sulla forma condizionata da entrambi), ma non risulta che questa coerenza sia scontata dai più.

Torniamo a quel saggio di Kultermann: può essere considerato abbastanza esemplificativo dell'arte moderna nel suo insieme. Ora: dopo le cose che nel saggio abbiamo detto, e quel piccolo corollario sul reale approccio critico e fisico, da parte di chi se ne occupa professionalmente, all'arte d'ogni tempo; bisogna proprio essere ostinati per negare che dell'arte in generale si può parlare razionalmente o meglio ancora *praticamente*, compromettendosi nel pronunciarla questa famosa parola «fotografia». O non siamo nemmeno d'accordo su questo punto: che la critica è avanti tutto (avanti essere «marxista» o meno) un ragionare *pratico* delle opere?

Restando molto al disotto di quella che chiameremo la *frequenza del Kultermann* del 3,6 permille, in questo ragionare, dal punto di vista della comunicazione (visiva e no) e parlando da modesti tecnici della stessa (ma ben altre autorità potrebbero confermarlo), temo non si

riesca a comunicare molto, oggettivamente, di quanto si pensa sull'arte: né verso l'esterno (lettore fruitore) e nemmeno (tornando ai numeri 8/9 di NAC) verso l'interno (lettore pre e/o post opinante). Mi spiace: ma è matematico. Certo anche la matematica ha i suoi limiti, ma sono assai più stabili per precisione espressiva di quelli del linguaggio delle parole. È anche vero che per «parlare di una cosa» si può intendere evocarla misticamente, alludervi, cantarne (nel senso musicale, non omerico di canto come cronaca) lamentarsene (nel senso della prefica) e via dicendo. In questi sensi, «parlare» si può anche d'arte senza mai dire «fotografia».

Questo vale *soprattutto* quando si introduce in quel parlare d'arte, per comunicare proprie opinioni razionali, un altro termine: «marxista» (e traslati relativi). In quel numero di NAC vi ricorre frequentissimo: secondo un controllo molto approssimativo da un 7 a un 9 per mille. Superiore è solo la frequenza del termine stesso di «arte» (che sarebbe quello «nucleare» del discorso come si dice). Ora, in riferimento all'arte e a suoi prodotti, il termine «marxista» non solo è compatibile con «fotografia», ma addirittura indivisibile nella frequenza. Del resto i due termini storicamente nascono insieme, con «straordinaria coincidenza», sembra. Che, naturalmente, straordinaria non è: la macchina fotografica è tale proprio nel senso di mezzo di trasformazione in un procedimento di lavoro industriale, del «fare immagini» manualmente per i bisogni sociali. Il salto è stato così totale (dall'utensile semplicissimo, elementare, rimasto tale quale per millenni; matita, pennello, incisivo, eccetera, alla macchina) che «la fotografia» ancor ora la si intende raramente in quell'uso — e conseguenze — che fanno la «rivoluzione» industriale: e proprio perché in questo campo la rivoluzione è stata «più» rivoluzione. In poco meno di cent'anni (grosso modo: 1780-1880) si è passati in tutti i paesi della rivoluzione industriale (il cosiddetto «mondo civile») da un consumo di immagini (e simboli grafici di ogni genere) esclusivamente fatte a mano, a un consumo di immagini per il 99 per cento realizzate, riprodotte e ricostruite a macchina. E abbiamo visto che l'operazione, *primo* modifica quasi sempre in modo sostanziale l'opera; *secondo* che la critica moderna (rivoluzionata industrialmente a sua volta, com'era inevitabile)

a differenza della critica storica, conduce in larga misura il suo lavoro su arte riprodotta (la misura è come i critici sanno meglio d'ogni altro in veloce aumento, sia per il prodigioso accrescersi della « quantità » d'arte prodotta, sia per i progressi della comunicazione relativa). Malgrado ciò le equazioni critiche continuano ad essere impostate (tranne rarissime eccezioni) senza tener conto di quei due fatti (*primo* e *secondo*) per cui le incognite che intendono risolvere restano tali.

E restano incogniti anche i significati oggettivi dei « nuovi » termini di cui la « vecchia » critica fa uso. Si può ripetere marxista marxista anche con frequenza del 20 permille; e arte arte con una del 30, ma se non si introduce la « frequenza del Kultermann » (per cosiddire) « arte » e « marxista » e soprattutto il nesso logico fra di loro, risultano senza alcun significato socialmente condivisibile. In altre parole: non sono riutilizzabili i concetti dove si introducono. Queste parole, però, e i nessi e i concetti, possono avere un « altro » significato: quello che all'interno di un gruppo e fra i suoi membri, anche tacitamente, si conviene di accordarsi reciprocamente, ovvero « accreditarsi ». Accade qualcosa del genere in certe operazioni finanziarie, quando si trasferiscono dei valori senza concretamente disporre del loro oggetto: oro, monete, titoli.

Ma per chi è fuori del gruppo questi significati convenuti, prima o poi appaiono per quel che fondamentalmente sono, e cioè una « ragion necessaria » al gruppo per sopravvivere come tale in un ambiente culturale in progressivo disadattamento: prima l'indifferenza, poi l'ostilità, infine il grottesco sono, grosso modo, le tappe di questa decadenza. Simili esempi (diciamo di significati di gruppo) sono numerosi; facciamo casi estremi: i gerghi delinquenziali o i « linguaggi » rituali di comunità religiose chiuse (talvolta mimici addirittura). Inutile sottolineare la a-socialità.

I significati « convenienti », chiusi, subiscono due impulsi. Uno centripeto: si ha quando il gruppo detiene, o crede, un certo potere (sul mercato della cultura, ad esempio) non giustificato o solo in parte da un suo apporto reale al prodotto sociale, per cui difende ostinatamente quello che è solo un privilegio della « feudalità intellettuale » (il nome è di Marx) più lenta nell'estinguersi di altre. L'altro centrifugo: il gruppo protegge il suo potere (cioè, vuole continuare a svolgere una attività corporativa-professionale) rinunciando al privilegio (sempre più insicuro) e sostituendogli un contributo socialmente riutilizzabile. In questo caso (e nel nostro caso: della critica artistica, marxista o no) la prima... riforma indispensabile è proprio quella dei « significati » di una comunicazione che non solo deve rivolgersi anche verso l'esterno, ma dev'essere storicamente aggiornata.

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Acqui Terme

Bottega d'arte: paesaggi materici recenti del pittore informale Alfredo Chighine.

Alessandria

Maggiolina: tempere, disegni, acqueforti e litografie di Carlo Carrà.

Palazzo Comunale: sculture dal 1936 al 1973 di Sandro Cherchi, di notevole fantasia visionaria. Presentaz. al catalogo di Giovanni Romano.

Bari

Bonomo: « traduzione », di Vincenzo Agnetti. *Pinacoteca Provinciale:* retrospettiva di Pino Pascali, il noto artista di Polignano a mare scomparso qualche anno fa.

Bologna

Caminetto: « due modi di vedere », antica grafica inglese e spagnola.

Duemila: « io come comportamento della mia memoria, la mia memoria come comportamento di me stesso », di Damiano Macario, presentato da Renato Barilli. Successivamente: presentazione del libro « esposizione in tempo reale », di F. Vaccari.

Forni: rituale e silenzio di presenza umana nelle opere figurative di Dino Boschi sul tema della spiaggia. Presentaz. di Luigi Carluccio.

Loggia: due rappresentanti tedeschi della nuova pittura, Winfried Gaul e Rupprecht Geiger, indagano sui rapporti tra razionalismo europeo e pragmatismo americano tentandone un conguaglio in termini strettamente pittorici. Ne parla al catalogo Giorgio Cortenova, restando un po' troppo « dentro » il problema.

Nucleo: galleria di ritratti di un recente passato, di Eugenio Comencini. Testi al catalogo di G. Porzano e A. Passoni.

Nuove Muse: simboli totemici della civiltà moderna nelle sculture in bronzo di Luigi Grosso.

Sanluca: produzione recentissima di Alberto Burri, sul tema delle « craquelures » materiche. Queste opere paiono fotografie a luce radente di dipinti antichi e moderni. Costituiscono anche una sorta di « radiografia della pittura » che a suo modo ripropone gli interrogativi inquietanti della produzione artistica più recente.

Studio Frasnèdi: recupero analitico dell'immagine sentimentale, nelle pitture acriliche di A. Frasnèdi.

Borgomanero

Incontro: quadri astratti recenti di Antonio Calderara. Sul catalogo, antologia critica. Una mostra di Calderara viene presentata anche al *Salone Annunciana* di Milano, quasi contemporaneamente.

Brescia

Fant Cagni: foto di Ugo Mulas dedicate alle sculture di Christoph Voll, (morto nel 1939), figura tra le più significative della scultura tedesca moderna. Ne parla al catalogo Giovanni Testori.

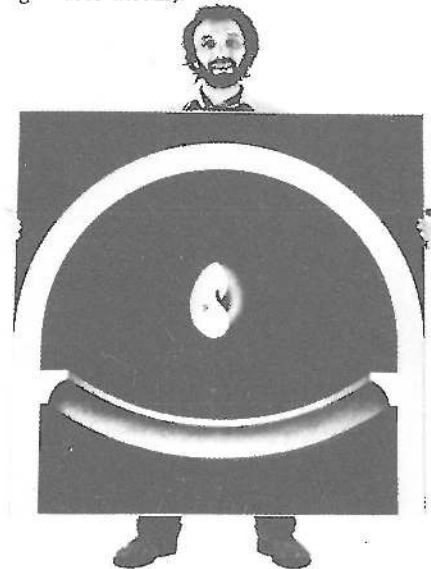
Studio C.B. Croce: opere tra il 1950 e il 1960 di George Mathieu.

Cremona

23: dipinti neofigurativi di Giovanni Dardi, milanese del '38, sulle condizioni disumane della civiltà odierna.

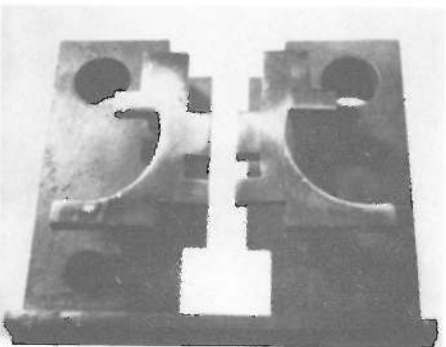


V. Tavernari, *Torso femminile*, 1965/66 (Parigi-Musée Rodin).



V. Viviani, *Senza titolo*, 1973 (Verona-Scudo).

L. Toraldo, *Scultura* (Rapallo, Polymnia).





V. Guzzi, *Il profeta*, 1941 (Roma-Borgognona).

Firenze

Giorgi: « trascrizioni » pittoriche neofigurative di Maurizio Bini, per una poetica dell'« interno ».

Indiano: gioco, segni, tracce, paure, sono indici della memoria, nei quadri figurati del giovane Giuseppe Landini.

Pananti: monotipi, disegni a colori e sculture di Venturino Venturi.

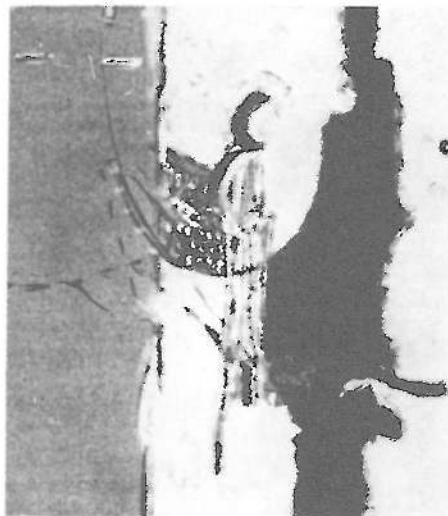
Pic-pus: paesaggio di relitti in ricomposizione caleidoscopica, imprevedibile, nei quadri di Giancarlo Pozzi, presentato da Luigi Cavallo.

Piramide: pitture astratte di Silvano Bozzolini, di un lirismo dinamico spaziale.

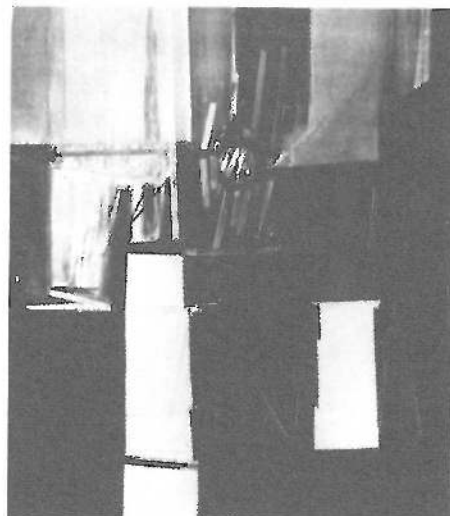
Studio Inquadrature: esposizione di poesia visiva internazionale: lavori di J.F. Bory, L. Ori, P. De Vree.

Genova

Bertesca: Emilio Isgrò.



P. Verga, *Traccia del nido* (Milano-Shop-art).



P. Ruggeri, *Figura grigia*, 1973 (Milano-Corocchia).

Pourquoi pas?: Michel Tapié presenta 15 pittori dell'*action painting*, tra cui Sam Francis, Franz Kline, David Simpson, Vic Smith. **Sileno (libr.):** cartelle decorative di A. Mucha, noto autore di manifesti art-nouveau.

Imola

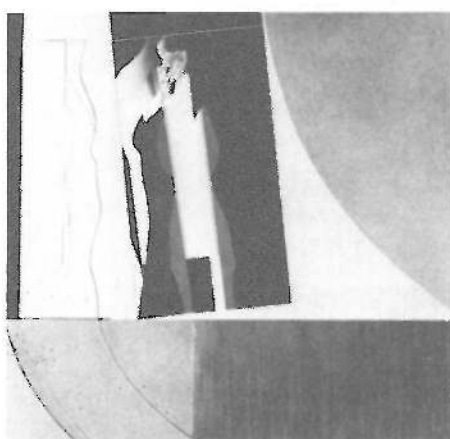
Rocca Sforzesca: mostra di nuova pittura, dal titolo « un futuro possibile », organizzata dal Comune e coordinata da G. Cortenova; vi partecipano, tra gli altri, Aricò, Gastini, Gaul, Geiger, Griffa, Marchegiani, Ryman, Schmid, Verna, etc.

Livorno

Girardi: opere di Renato Spagnoli, che usa tela, legno, acrilici, tempera, alluminio, china, come segni atti a comunicare nello spazio.

Lodi

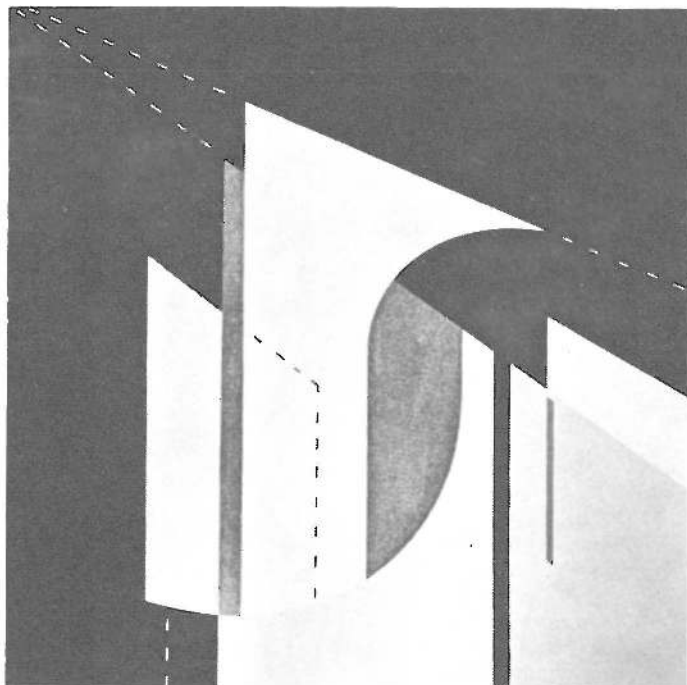
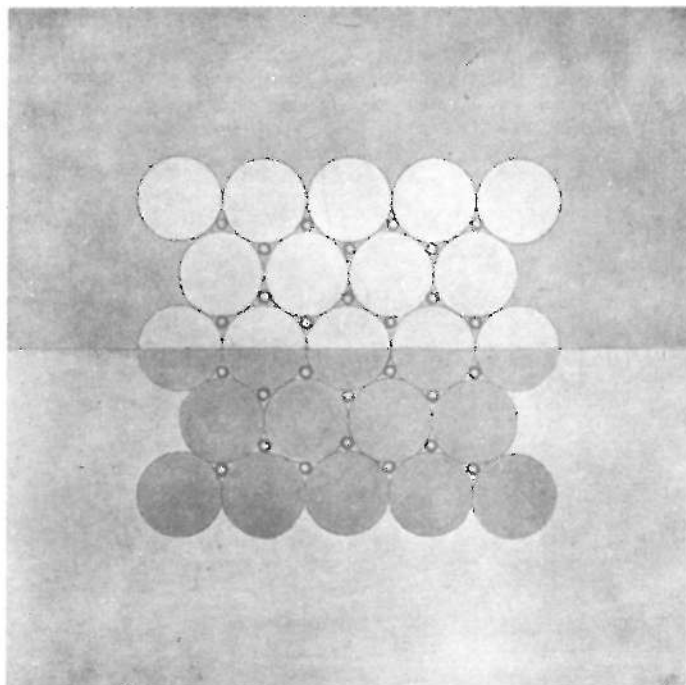
Gelso: « l'ultima domenica di ottobre », lavori di Alik Cavaliere.

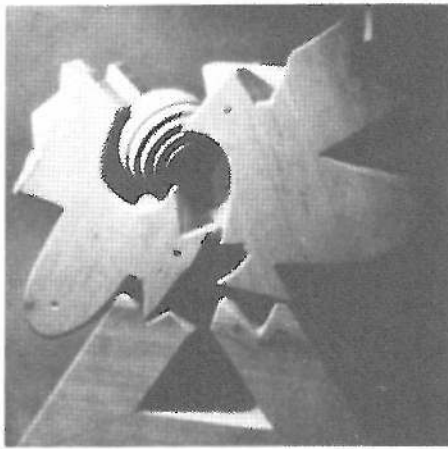


R. Trevisani, *La scatola della contemplazione* (Milano-S. Ambroeus).

G. Biggi, *Variabile giallo 6*, 1973 (Milano-Morone).

L. Lessio, *Strutture*, 1973 (Firenze-Giorgi).





B. Chersicla, *Il baroki*, 1973 (Portogruaro-Plurima).

Mantova

Chiodo: «Cavendish & Lavoisier», divagazioni di Fabrizio Plessi sul tema-pallino dell'acqua. Al catalogo, un testo di R. Sanesi.

Matera

Scaletta: i 4 del «Cobra»: Alechinsky, Appel, Corneille, Jorn. Sul catalogo, un'utile presentazione della poetica del gruppo, di Maurizio Bonicatti.

Studio arti visive: opera grafica di Floriano Bodini.

Milano

Angolare: ideogrammi, graffiti, segni tra il ludico e il fantastico, di Anna Pomini; **Angolare grafica,** incisioni oniriche di Hans Bellmer.

Bergamini: impasti materici e ritmo geometrico nella recente pittura di Enzo Brunori, presentato da M. Valsecchi.

Bibliofili: «gli anni ruggenti», arti decorative, con presentazione della prima esposizione in Italia del pittore onirico francese P. Franz Namur (1877-1968).

Bon à tirer: pitture surreali dell'inglese David Banks (n. 1942).

Borgogna: nuovi assemblaggi, o accumulazioni, di Arman, protagonista tra i più originali del nuovo realismo francese (1960), che riconosce essere la monotonia una delle componenti del suo lavoro. E' vero, almeno per questi ultimi periodi.

Castello Sforzesco: Alfredo Pizzo Greco, sculture nella città come tappe di un itinerario nel tessuto urbano. A noi questa ennesima esposizione di «sculture nella città» appare un po' inutile e alquanto insignificante, incapace cioè di suscitare una operazione relativa da parte del pubblico.

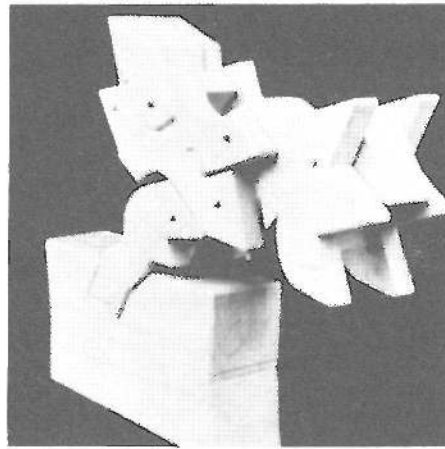
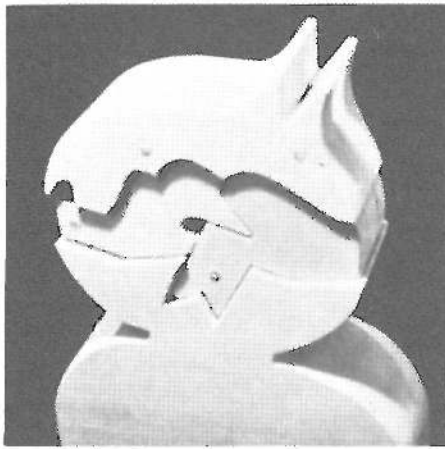
Cavour: grafica di Fortunato Depero. Entusiasmo e ironia nel noto rappresentante del futurismo, di cui è possibile vedere contemporaneamente una mostra di dipinti e arazzi alla galleria Rizzoli.

Centro Domus: opera grafica di Federica Marangoni, e azione di intervento sull'idrogeno.

Giovasso: pitture di Mirko Gualerzi, ovvero simboli oggettivi come realtà «riassunta nel proprio spessore» (De Micheli al catalogo).

Coccorocchia: informale visionario nei lavori di Piero Ruggeri, presentato da L. Catluccio.

Compagnia del disegno: disegni e acquarelli di artisti della Nuova Oggettività: Dix,



Grosz, Hubbuch, Radziwill, Schad, Schlichter.

Cortina: sculture «dinamiche» e aperte, in bronzo, di Gino Cortellazzo. Sul catalogo, antologia critica.

Diagramma: Luciano Giaccari presenta TV-out 3: «festival di musica e danza in USA» (S. Reich, L. Dean, Y. Rainer, J. Jonas, etc.). 291: mostra di ritratti e sequenze fotografiche di Duane Michals, americano, dal 1965 al '73. Questa mostra è la prima che si tiene nella nuova galleria di via Brera, e ha lo scopo di iniziare un discorso sulla funzione della fotografia come produzione d'arte.

Galleria d'Arte Moderna: ritratti in bronzo, terracotta e gesso di Marino Marini, dedicati a personaggi del XX secolo.

Gastaldelli: opere recenti di Cesare Peverelli sul tema del volo dei gabbiani, dal titolo «vele del mare vele del cielo».

Giorno: sculture modulari a incastro multiplo, di Jeanne Spiteris, greca.

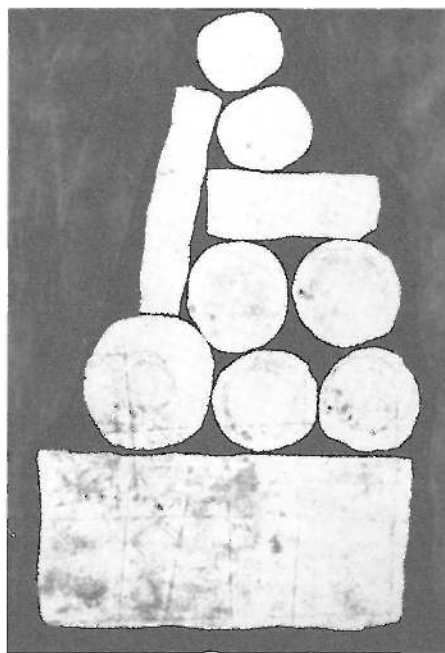
Lorenzelli: esposizione, del pittore svedese Olle Baertling, uno dei principali esponenti dell'arte concreta europea.

Medea: tre interventi nello spazio astratto, Albers, Fontana, Hartung.

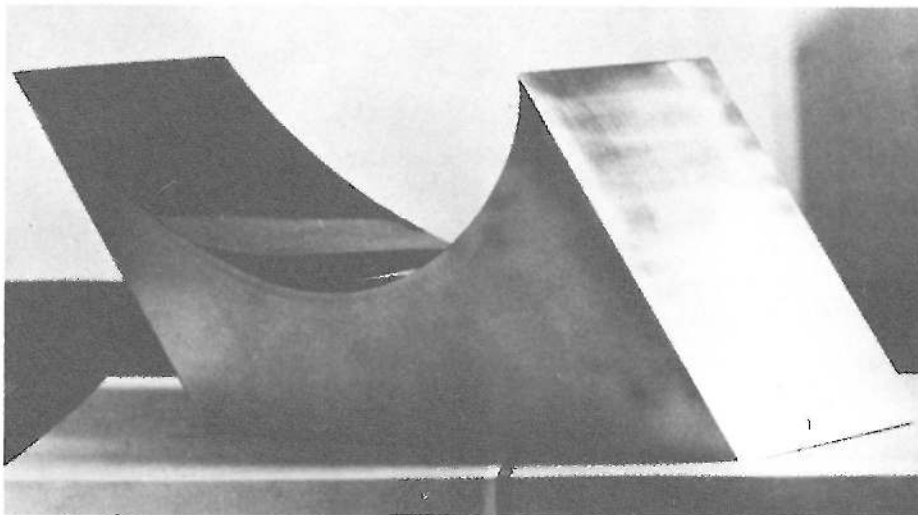
Milione: pastelli e litografie 1972-73 di Attilio Forgioli.

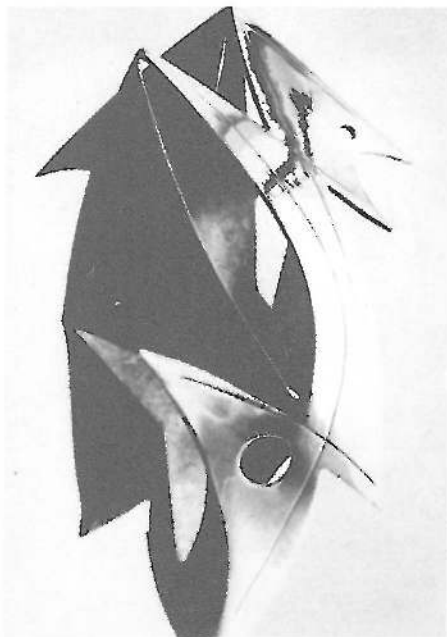
Multicenter: litografie recenti sul tema del

R. Crivelli, *Silent 5*, 1967 (Milano-S. Fedele).



Hsiao, *Sculptura*, 1973 (Milano-Schubert)

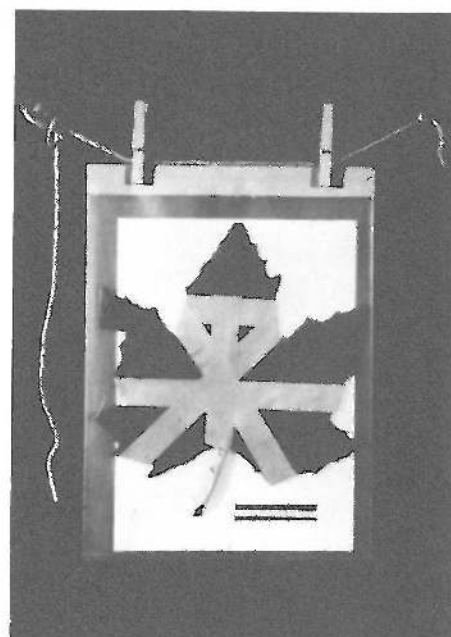




G. Cortellazzo, *Danza*, 1973 (Milano-Cortina).



Giuliani, *Miraggio*, 1973 (Milano-Ore).



R. Peli, *Foglia silenziosa di Stato*, 1973 (Trento-Zeffer).

toro di Picasso, rivisitato virtuosisticamente in una gamma di variazioni stilistiche, di R. Lichtenstein.

Morone: opere astratte di Gastone Biggi, come processi di strutturazione del « pensiero visivo ». Ne parla G.C. Argan sul catalogo.

Monluè vecchio (ex abbazia degli Umiliati): mostra di elementi di progettazione per la ristrutturazione di Monluè vecchio; presentazione dell'esposizione « contro l'automobile per la città », curata da « Italia Nostra ».

Nino Soldano: diaframmi « opticals » di Eugenio Carmi.

Ore: pittura come evocazione fantastica del reale, di Giuliani, presentato da Valsecchi.

Orso: acquedotti di Cesare Scarabelli.

Pilota: rapporto tra ideologia e scienza nelle configurazioni visuali di due giovani operatori concettuali: Giovanni Bottiroli e Filippo Avalor.

Porta Ticinese: mostra di Giovanni Rubino sulla tragedia del Cile dal titolo « cartoons for the cause ». Interventi di Emilio Villa e Corrado Costa. Primo esempio pratico di una mostra incessante.

Rotonda Besana: realisti e iperrealisti Belgi, ovvero una nuova oggettività nei termini del « vero più vero del vero ».

San Fedele: mostra organizzata da G. Schönenberger dal titolo « situazione simbolo ». Vi partecipano, tra gli altri, P. Gentili, Hsiao, Keizo, T. Pericoli, R. Sernaglia, V. Trubbiani, V. Viviani, etc.

Sant'Ambrogio: aspetti dell'arte moderna inglese; esposizione di opere di autori appartenenti a vari indirizzi di ricerca. Presentazione di P. Nicholls.

Schubert: dinamicità formale e antica simbologia nelle sculture recenti del cinese Hsiao. Presentazione di G. Schönenberger.

Schwarz: disegni e cartoline di un artista dell'avanguardia francese: G. Titus-Carmel. T. Trini, parlandone in una monografia edita dal gallerista milanese, sottolinea quest'operazione come « fisiologia del consumo culturale » attraverso la verifica della funzionalità delle forme artistiche.

Solferino: opere recenti di Alberto Gianquinto sui paesaggi della memoria.

Studio Marconi: antologica di Giulio Paolini, dal 1961 al 1973. Sul catalogo, una registrazione del dialogo dell'artista con A. Bonito Oliva dal titolo « dentro il linguaggio ».

Studio Santandrea: Peter Klasen, noto artista pop made in germany, fa il verso all'iperrealismo.

Triennale: video works, video events; azioni integrative all'operazione Triennale, dal 17 al 20 novembre '73. Tra i partecipanti: G. Chiari, M. Merz, V. Pisani, L. Fabro, L. Patella, etc. Convegno sul tema « significato e creatività del lavoro artigiano nella realtà d'oggi ».

Uomo e l'arte: analisi delle strutture interiori come campo di formulazioni linguistiche differenziate nei lavori assai suggestivi del tedesco orientale A.R. Penck.

Vinciana: « un artista dipinge per avere qualcosa da guardare » con Guarneri, Martino, Olivieri, Ortelli, Pinelli, Zappettini.

Modena

Sfera: sculture e « suture » in cristallo e acciaio di Davide Scarabelli.

Monza

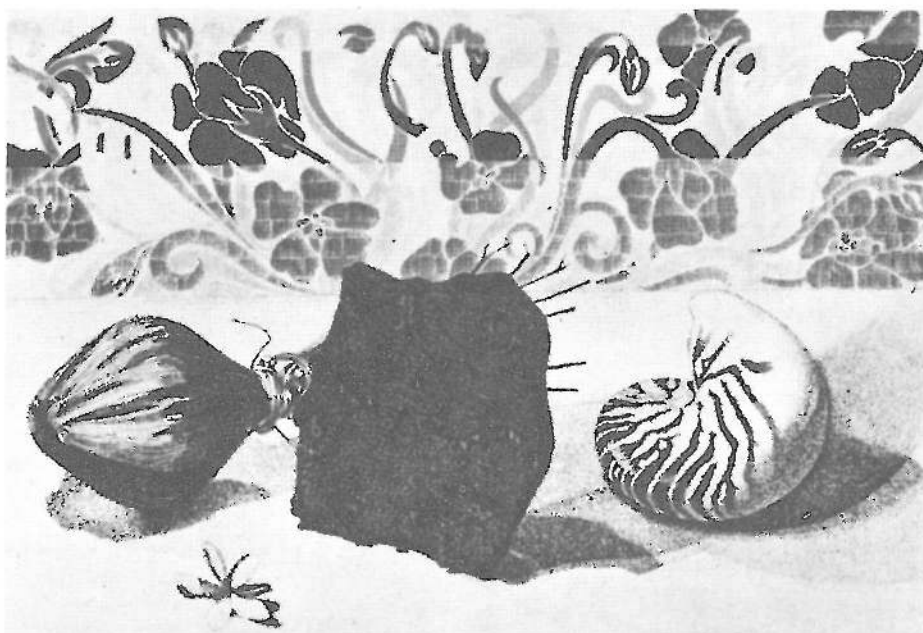
Montrasio: espansioni modulari di Carnà.

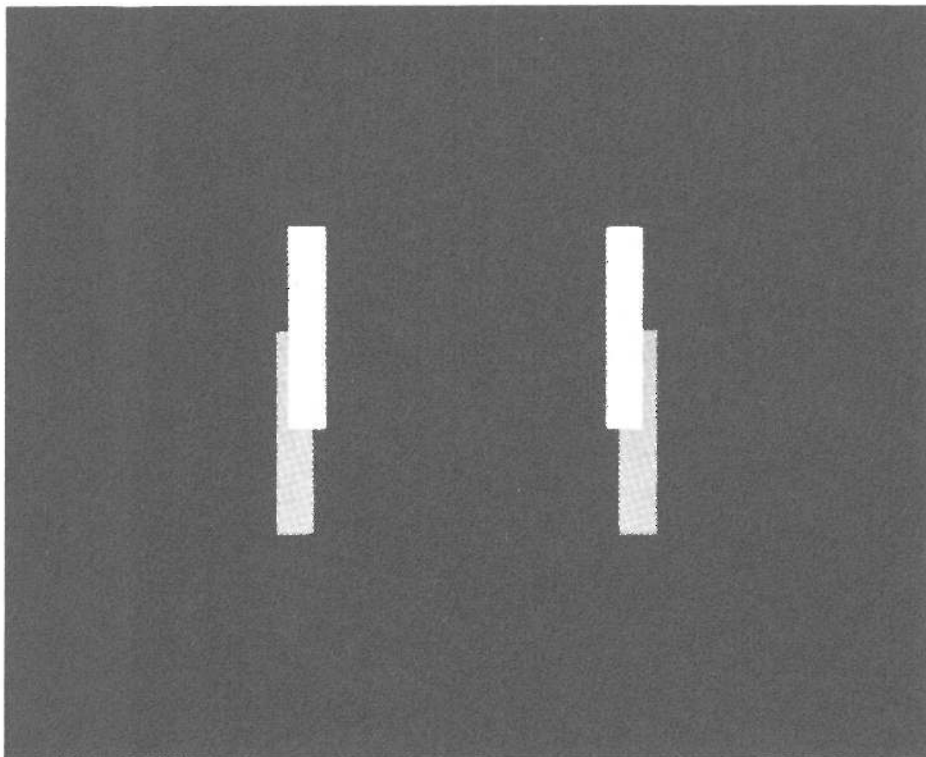
Napoli

Centro: visualità strutturata, con opere di Albers, Alviani, Biasi, Colombo, Dorazio, Le Parc, Mari, Mondrian, Morellet, Scheggi, Vasarely, etc.

Lia Rumma: monocromi 1961-63 di M. Schifano.

R. Piraino, *Le buone cose...* 1973 (Roma-Incontro d'arte).





A. Calderara, *Senza titolo* (Roma-Marlborough).

Padova

Chiocciola: esposizione di arte non oggettiva, dal 1923 al 1973.

Eremitani: disegni, acquerelli e dipinti di F. Depero.

Palermo

Tela: grafica tedesca contemporanea, con presentazione di Silvio Benedetto.

Parma

Rocchetta: oggettività e pathos nei lavori di Erich Wegner, artista tedesco nato nel 1899.

Pesaro

Segnapassi: poesia visiva in metrica semantica, di Emilio Isgrò.

Piacenza

Gotico: Giancarlo Cazzaniga, presentato da L. Sciascia.

Prato

Nova arte moderna: sculture nella città di Giuseppe Spagnulo.

Rapallo

Polymnia: sculture-gioiello di Lucio Toraldo.

Ravenna

Arti: lavori figurali di Luigi Timoncini, faentino, sull'alienazione umana nel reale.

Roma

Accademia tedesca: sculture e disegni di Jürgen Goertz.

Ariete: immagini lirico-politiche del giovane palermitano Andrea Volo, presentato da Dario Micacchi.

Centro arte Settimiano: interpenetrazione di forme, ritmi e colori nelle opere del marsigliere Max Papart.

Editalia: opere recenti (1964-69) del noto pittore Serge Poliakoff, morto nel 1969.

Etrusculudens: 9 bronzi, 9 marmi e 14 disegni di P. Cascella.

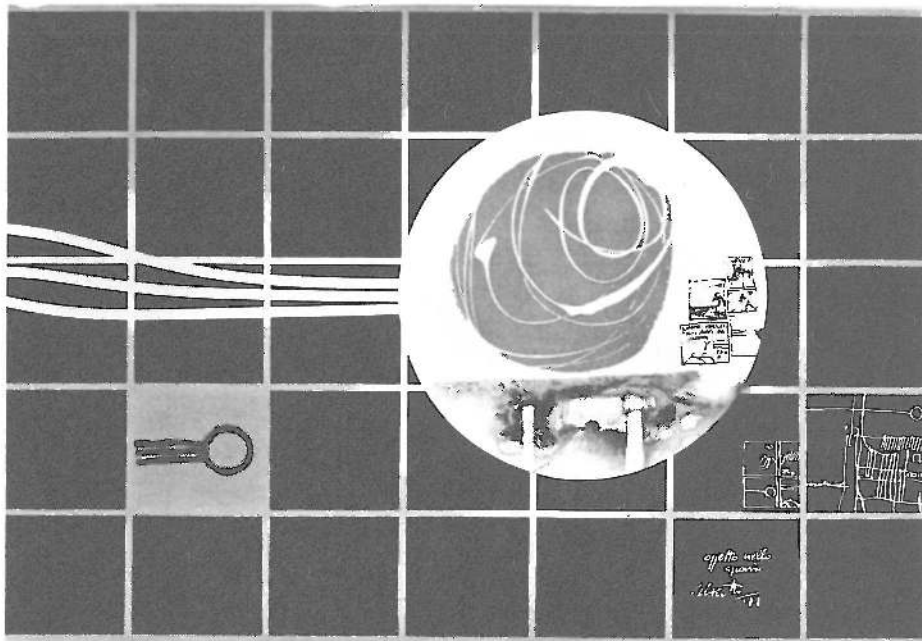
Incontro d'arte: acquerelli di Carlo Mattioli.

Marlborough: mostra di Kurt Schwitters comprendente, oltre ai «collages», anche gli antecedenti figurativi dell'artista.

Primo piano: rilievi, sculture e progetti di N. Carrino.

Salita: lavori di Mattiacci, Chia, F. De Filippi, Notargiacomo, Kounellis.

G. Giaiotto, *Oggetto nello spazio*, 1971 (Udine-Sagittario).



Trinità: Oli, guazzi, tempere, disegni e acquerelli dell'astrattista comasco Manlio Rho. Presentazione di E. Crispolti.

Salerno

Catalogo: sculture recenti di V. Trubbiani.

Saronno

Centro d'arte: favolistica e suggestioni totemiche nei lavori di Ibrahim Kodra.

Seregno

Gi 3: astrazione lirica di E. Becheroni.

Teramo

Centro arte e cultura: racconti figurali di Gaetano Carboni.

Torino

LP 220: «table», di D. Spoerri.

Martano: contributo delle avanguardie pittoriche alla scenografia.

Notizie: opere di Francis Picabia.

Trento

Zeffe: fotografie su tela emulsionata del faentino Romano Peli. Rivoluzione culturale e superamento della categoria artistica borghese sono i temi principali che l'autore evidenzia all'interno del «gioco dell'arte» quand'esso non rinuncia al problema reale della significazione.

Trieste

Cartesius: bronzetti e disegni di Ugo Carà.

Venezia

Nuovo Spazio T: opere neofigurative di Mauro Mauri sulla conflittualità uomo-natura. Presentazione di T. Toniato.

Verona

Linea '70: acrilici di Dino Scardoni.

Scudo: pitture di Vanni Viviani (mantovano, n. 1937) sul tema della mela.

Studio la Città: oli, sculture, ceramiche e disegni di L. Fontana.

Vicenza

Tinogbelfi: spazialismo di Mario De Luigi.

Recensioni libri

RICERCHE SEMIOTICHE a cura di J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, Ediz. Einaudi.

Leggendo questo ponderoso volume, che — come avverte l'editore — è il frutto di una collaborazione con le organizzazioni editoriali dell'Urss, non si sfugge ad una constatazione: quanto sono mutati i tempi rispetto agli anni della segregazione politico-ideologica di quel paese. Allora sapevamo cosa aspettarci dai messaggi culturali che arrivavano in Occidente: ringhiose tirate contro la 'decadente' cultura capitalistica, stroncature e giudizi che a noi facevano l'impressione di straniamenti rozzamente involontari. L'immagine che ci viene incontro da questo volume è invece quanto di più opposto si potrebbe concepire. Non soltanto non vi si trova traccia della grinta di un tempo, già a cominciare dall'Introduzione, che dovrebbe per così dire conferire il tono alla raccolta. Soprattutto accade di imbattersi, a chi sia un poco al corrente degli studi semiologici che hanno corso nei paesi dell'Occidente, in un'aria di famiglia, in una sorta di déjà-vu, che lascia stupefatti proprio in ragione inversa della sua debole novità informativa. Ci avventuriamo in un paese relativamente da scoprire per ritrovare le idee correnti, anzi inflazionate, delle nostre contrade. Sicché si potrebbe dire, tra il serio e il faceto, che quello che non ha potuto fare l'Internazionale dei Lavoratori è stato realizzato dall'Internazionale dei Professori. Con la conseguenza inevitabile che la lettura del volume risulta, a dispetto della varietà dei temi e degli autori, piuttosto noiosetta che stimolante.

A che cosa si deve attribuire questa impreveduta omogeneizzazione culturale? Forse alle aperture politiche degli anni recenti? Non v'è dubbio che esse abbiano apprestato le condizioni affinché un volume come questo sia potuto pervenire in Occidente senza subire l'anatema del 'formalismo'. Ma un'operazione politica non spiega una mentalità culturale. Si tratterà allora della omogeneità del pensiero scientifico, del quale molto si parla nell'Introduzione? Non direi, dato che gli studi semiologici si trovano ancora in uno stadio scientifico piuttosto debole e fluido. Tuttavia, questa seconda congettura ci mette sulla buona pista. Si tratta invero delle apparenze della scientificità, precisamente del manierismo strutturalista, il quale si alimenta dell'equivoco di scambiare per scientificità una sorta di intellettualismo piuttosto pedante e accademico, che gode attualmente di una grande voga. La sorpresa del libro, nel senso che ho precisato, è proprio questa: esso ci documenta l'esistenza di un territorio, che credevamo incontaminato, anch'esso dominato dalla medesima mentalità che infesta attualmente la Università nostrana, delle quali la 'semiologia' è diventata appannaggio pressoché esclusivo. A questo riguardo il volume è anche rivelatore, poiché i sovietici sono meno smalzati dei nostri semiologi-strutturalisti e perciò ci permettono di stanare più agevolmente le pecche del metodo. La più evidente delle quali mi sembra la disinvoltura con la quale si trascorre senza approfondimenti da 'struttura' a 'linguaggio'. Nei saggi che compongono il volume c'è appunto assai poca semiologia (a parte le parole 'segno', 'sistema di segni' e simili, usate a titolo più o meno gratuito) e molto strutturalismo. Ma si sa che Lévy Strauss ha sentenziato una volta per tutte che una 'struttura' di parentele è linguaggio.

Può essere sufficiente qualche esempio per rendere più circostanziati questi giudizi. Lotman sottopone le epoche della cultura russa precedente il XX secolo ad una modellizzazione tipologica, ingegnandosi di applicare a ciascuna una griglia del repertorio strutturalista. A parte la contestabilità del principio già ricordato, cioè che i fenomeni di cultura tout court siano linguaggio, l'operazione si rivela più ingegnosa che produttiva. Togliete le griglie e quello che resta può fare a meno benissimo dell'apparato formalizzante. Di fatto lo si può trovare tale e quale nei testi di storia della cultura ecc. Ma il procedimento è molto tipico del 'rinnovamento' accademico a cui serve lo strutturalismo.

Altrettanto indicativo è il saggio di Uspenskij sulle icone russe. L'angolazione preferita è quella del linguaggio convenzionale, particolarmente connotato allo strutturalismo, ma poco fecondo per comprendere i significati espressivi di quella pittura. Inoltre, l'autore procede sulla falsariga della linguistica, e questa è un'ingenuità che i più avveduti colleghi nostrani non commettono più. C'è anche un saggio di V. Propp, famoso per i suoi contributi allo studio della fiaba russa, ma il prestigio del suo nome non basta a riscattare il livello nel complesso deludente dell'opera.

Piero Raffa

ERNEST JONES, *Saggi di psicoanalisi applicata, I: Estetica, sociologia, politica*, a cura di F. Zambonelli, Ediz. Guaraldi, L. 3500.

Nelle prime 76 pagine del volume sono raccolti alcuni saggi di psicoanalisi applicata a problemi artistici: essi sono legati alla prima fase di ricerche psicoanalitiche e quindi presentano affinità con gli studi sull'arte di Freud, Abraham, Hirschmann, Pfister, Rank, Sachs, Silberer, Stekel e di qualche altro autore, studi che pur presentando sensibili differenziazioni, si connettono a un comune ambiente culturale, nell'arco che va dagli anni '10 agli anni '20. Il primo saggio del volume è dedicato ad Andrea del Sarto e si inquadra nell'ambito del metodo biografico, secondo le tendenze metodologiche di quel periodo (siamo nel 1913), e mantiene tutto il suo interesse malgrado l'obiezione di R. Wittkower, che non intacca nella sostanza le tesi di Jones, rinvolve ai fattori motivanti (e inibenti) dell'attività dell'artista, dal punto di vista della personalità e delle vicende della sua vita; non si discute dell'opera di per se stessa, ma solo di alcuni rapporti con tali vicende. Un altro saggio è dedicato al problema della morte del padre di Amleto, in Shakespeare, che interpreta quanto sul piano simbolico del comportamento di Amleto si connette all'opera e a eventuali conflitti reali dell'autore; problemi sui quali Jones è tornato più volte e assai estesamente. Due saggi trattano del suicidio in coppia: il primo fa riferimento al suicidio di Heinrich von Kleist, il secondo a un fatto di cronaca. L'ultimo saggio è un avvincente studio sulla psicologia del gioco degli scacchi, di cui l'autore, delinea la funzione, rifacendosi parallelamente alla biografia e alla storia psichica di Paul Morphy, che gli permette di avanzare ipotesi di estremo interesse sul tentativo di superare il conflitto paterno. In questo saggio viene utilizzato e sviluppato il concetto di 'sublimazione', mettendo in luce la funzione difensiva che ha nei confronti degli impulsi parricidi, legati a

ben precise cariche erotiche e, in embrione, troviamo non pochi spunti su problemi legati alla creatività artistica. Questi studi, apparentemente disparati, sono strettamente legati a un filo teorico coerente, con parecchi riferimenti al simbolismo, sul quale Jones, in una prospettiva strettamente freudiana, darà poi contributi molto rilevanti, di cui terrà conto sia la critica letteraria (come ad es. la psiconica) che storici dell'arte come E.H. Gombrich.

G.N.

ALBERTO SAVINO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Ediz. Einaudi.

La ristampa, realizzata a più di trent'anni dalla prima edizione, di *Infanzia di Nivasio Dolcemare* e, insieme, la prossima pubblicazione di *Hermaphrodito* sempre per i tipi di Einaudi, promettono non solo di ricondurre ad uno stadio di sufficiente notorietà la produzione letteraria di Alberto Savinio ma dovrebbero determinare la ripresa di un discorso che, dallo scrittore e dal saggista, potrebbe di fatto essere pienamente esteso anche al pittore.

Il libro su Nivasio Dolcemare, di netta e non nascosta mediazione autobiografica, venne impresso nel 1941; a nostro parere, nacque di già almeno in parte invecchiato, certamente anacronistico in un periodo in cui la letteratura nazionale volgeva le spalle all'elzeviro ed ai cascani delle più viete «belle lettere» per perseguire il difficile itinerario del nuovo realismo (mette appena conto ripensare ai Vittorini e ai Bernari, ai Moravia ed ai Pratolini). Non è che oggi riesca minore il fastidio provocato da certi saggi, da alcune implicazioni di fondo e, last but not least, dall'appalesarsi di una lingua vivace e rigogliosa che rimanda assai di più ad un dannunzianesimo di riporto classicheggiante che non al variamente cattivante filologismo di specie gaddiana. Non pertanto, è proprio da una prospettiva consolidata sulle polemiche e sui dinieghi, sulle opzioni e sulle determinazioni basilari, ma non neutralizzata nel bozzolo dell'intervento militante, che è possibile svolgere una lettura appropriata e pertinente, aliena dai pregiudizi e dalle scomuniche.

Un'attenta analisi dei motivi e degli apporti «tematici» evidenzerebbe, a nostro avviso, i nodi attorno ai quali il testo organizza il proprio plesso e le componenti «leggibili» del «discorso» prospettato. Da un lato, infatti, il libro è una sorta di breviario autobiografico di cui si trova già traccia nel titolo ma che ha conferma più solida nel raffronto tra la biografia di Savino e i «registri» dei primi anni di vita di Nivasio (nascita e soggiorno ad Atene, frequentazione di un ambiente cosmopolita e almeno intenzionalmente raffinato, possibilità di acquistare una cultura e una conoscenza del mondo da cui in genere è escluso il comune mortale). A differenza della gran maggioranza di tale tipo di letteratura, non c'è qui che un'eco, e quanto attutita e sommersa, di quella nostalgia e di quel senso di sospesa e delicata malinconia che si ritrovano invece con molta ampiezza in libri consimili. L'infanzia di Nivasio Dolcemare non è una parte della memoria né la rievocazione struggente e lirica di un periodo di felicità irrimediabilmente trascorso. C'è qualcosa che va in questa direzione (si veda l'episodio della sortita notturna alla scoperta del mistero della divinità), ma il grosso della narrazione ubbidisce ad altri imperativi, che sono poi quelli rispondenti alla necessità di mostrare

l'eccezionale rilievo della figura di Nivasio nell'unicità delle sue esperienze, nella non banalità delle sue acquisizioni, nell'imperioso manifestarsi della sua personalità. Così come la figura del giovane non è mai soltanto fine a se stessa (non è unicamente movente autobiografico e non rimanda sempre e solo al suo autore), allo stesso modo il concetto di «infanzia» ha qui un valore semantico differente dall'usuale: ché essa è invece, per riprendere direttamente Savinio, corruzione di Ninfanzia, cioè a dire periodo della vita consumato sotto la protezione di Anzia, ninfa delle primizie. Anticipazione, sebbene autonoma e non ridotta a un riguardo intellettuale, non secondaria per intensità, delle caratteristiche individuali e caratteriali, delle inclinazioni e della vocazione di fondo.

L'altro elemento strutturale del libro è l'impegno a dimostrare l'eccezionalità della prosapia cui Nivasio appartiene, quel suo sintomatico distaccarsi dalla frolla e scipita società cosmopolita e il suo incontrastato primeggiare al di sopra della media. Per sua natura — puntualizza Savinio — gli dovrebbero andare dritti e priorità (diritti «ottici», addirittura privilegi di respirazione) che invece, a causa del conclamato decadimento dei tempi, vanno dispersi e mal fruiti. A suo modo Nivasio è una sorta di monarca spodestato, di certo una vittima della «democrazia» destinato per natura a muoversi negli empiri delle Repubbliche Platoniche ma costretto, per l'ignavia e la volgarità dell'epoca, a mescolarsi come scrisse Vico nella «turba di Romolo». Se diversi sono i modi di praticare la superiorità — il sacerdozio, l'uso delle armi, l'esercizio dell'autorità, la notorietà derivante dall'attività artistica e dal potere che viene dalla ricchezza e, in ultimo e sopra a tutto, l'«Intelligenza pura» —, l'eroe di Savinio s'è mosso, almeno intenzionalmente, dal primo stadio per approdare per forza di necessità all'ultimo; ma nel libro tale itinerario è asserito e non piuttosto mostrato e, in genere, lo stesso può dirsi di tutta la componente di marca «superomistica» riferita al buon Nivasio. Il che appalesa il precipuo modo d'essere di tale «discorso», affidato ad una misura vagamente saggistica che è il modulo al cui interno si plasma la parte più spiccatamente ideologica.

La quale ultima, sia per il non lieve disagio che suscita sia ancora per quel tanto di aberrante che potrebbe discendere dallo svolgimento dell'asserto di «Superiorità biologica», deve essere affrontata per pervenire a una sua messa in crisi e per determinare una più verosimile sistemazione della personalità di Savinio. A noi preme soprattutto rimarcare come essa, lungi dall'inverarsi nel calco dell'olimpicità e della divinità classica (malgrado i molti riferimenti al mondo greco e l'innegabile tensione verso la perfezione, biologica e morale), sia non molto più di velleità intellettuale uscita da una fucina «fin du siècle», ma qui svuotata e privata di quel languore e di quella consumazione che costituiscono obiettivamente il primo motivo del fascino del decadentismo. Nivasio è volta a volta il dilettante di sensazioni, lo scolaro solerte sebbene un poco inconsapevole, il fiore in boccio di una superiorità a venire; stupisce che a lui tocchi un primato che, a differenza del suo creatore, non mostra d'averne in gran pregio. Ma è qui il limite più grosso di Savinio: nel non saper fornire un'immagine di intelligenza e di organicità intellettuale neppure in prospettiva, nel non sapere saldare l'immagine tutto sommato accattivante ma punto

suggestiva del suo bravo ragazzoccio, a un supporto su cui fondare l'idea e la pratica di superiorità. Donde, in tal caso, la secchezza puramente enunciativa di un linguaggio peraltro ricco e variato; donde il ricorso agli scampoli del più ridicolo armamentario nazionalistico: l'identificazione della virilità con l'attrattiva delle armi da fuoco; il recupero della misoginia (la donna impedirebbe l'ascesa alla più pura Spiritualità); l'assurdo e immotivato apriorismo che consente la libertà spirituale soltanto se successiva alla sommissione ai capi, o al Capo, da cui viene l'autorità temporale. E così di seguito.

Il fervore polemico di Savinio — quello stesso che nel libro ha presieduto all'impa- sto tra taglio narrativo e modulo saggistico — non trascura del resto altri settori della attività umana: tale la musica, con una sprezzante stroncatura di Richard Wagner; tale la pittura, dove il rimando negativo a Cézanne serve quantomeno a chiarire alcuni aspetti della poetica tanto dello scrittore quanto del pittore (si pensi al rifiuto dell'arte come riproduzione); tali la filosofia e la letteratura in genere. Ma questo è il background di un libro che possiede di sincero il disprezzo della mediocrità e la tensione verso una piena affermazione vitale. Se il giudizio critico non può non trovarsi vincolato dalla pesante caduta in un intellettualismo irrazionale e mistificante, mette almeno conto rammentare che l'orrore per l'attuale condizione umana (da cui presumibilmente dovrebbe derivare il fortissimo individualismo) è da Savinio trascorso nel vagheggiamento di una messianica età dell'oro in cui gli uomini torneranno a comporsi nell'equilibrio della natura. Sopravvenendo di poi la felicità, sarà dato agli «Ingegneri Superiori» di affermarsi ed estrinsecarsi senza legami e impacci esterni. Altro è certo il discorso sui modi in cui tale palinogenesi dovrebbe o potrebbe compiersi, ma pensiamo che su questo punto il distacco da Savinio diverrebbe totale.

Gualtiero De Santi

JAN MUKAROWSKY, *Il significato dell'estetica*, Ediz. Einaudi, L. 3.600.

E' uscito recentemente in Italia, per i tipi di Einaudi, un volume di Jan Mukarowsky sull'estetica. Questo libro contiene alcuni scritti tratti da ricerche e conferenze del noto strutturalista cecoslovacco sui problemi dell'arte e dell'estetica, di cui era già apparso da noi un lucido esemplare dal titolo *La funzione la norma e il valore estetico come fatti sociali*. In effetti l'opera recentemente uscita ripresenta quello stesso scritto accompagnato da altri più specifici contributi dell'autore sulla teoria generale dell'arte, che comprendono anche qualche sondaggio sulle arti figurative e sull'architettura. Un resoconto di tutti i problemi che Mukarowsky pone sul tappeto in questo notevole lavoro ci condurrebbe troppo lontano, per cui desideriamo porre l'accento soltanto su qualche argomento che riteniamo più sostanziale. Anzitutto l'insistenza che Mukarowsky mette sulla questione della socialità dell'arte sembra essere l'elemento più evidente che lega lo studioso ceco ai contributi più fecondi di ogni estetica marxista che non voglia far uso dello strutturalismo semplicemente per fregiarsi di un'etichetta di scientificità, ma che voglia al contrario rilevare la profonda relazione dialettica esistente tra i momenti che concorrono alla determinazione e alla di-

namica delle funzioni umane all'atto della loro costituzione dell'esperienza. Nell'ambito di una concezione dinamicistica e dialettica delle funzioni, tale che nessuna di esse, la teorica o la pratica, l'estetica o la simbolica, abbia la prevalenza sulle altre, Mukarowsky si avvale degli strumenti dello strutturalismo per operare delle distinzioni capaci di render ragione del meccanismo che governa i rapporti tra le varie attività umane, e in particolare di esaminare la struttura di quella funzione speciale e quasi regolativa che è l'estetica, privata di ogni connotazione «filosofica», mistica o idealistica.

La funzione estetica, quella stessa che dà luogo alla specifica produzione dell'arte, emerge come tale solo nell'età moderna e contemporanea, divenendo anche una chiave di volta per illuminare in qualche modo la stessa produzione artistica del passato che non poteva definirsi tale all'atto della sua costituzione. L'estetica è una scienza moderna e la funzione estetica viene rilevata da una scienza in grado di riconoscere il *significato* e il *valore* dell'arte, che sono sempre *sociali*. Una determinazione scientificamente fondata della funzione in esame sottolinea il suo contributo per realizzare un rapporto non subordinato, ma attivo, nei confronti della funzione pratica, che insieme alla teorica attuano il mondo della prassi umana rivolta alla trasformazione della realtà, alla costruzione di un universo di conoscenze capaci di far progredire l'uomo.

L'atteggiamento scientifico dell'autore non dimentica che tra il mondo della prassi e del simbolo, della scienza e dell'arte, non esiste uno jato, e che l'universo delle ideologie, fondato anche dalla funzione artistica e simbolica è in grado e talora in modo netto, di contribuire direttamente allo sviluppo delle conoscenze umane e alla costituzione del dubbio e dell'opposizione antagonista quando il progresso diviene una sorta di metafora dell'ideologia dominante. In questo modo la funzione estetica, che sempre concorre con le altre a determinare l'esperienza del lavoro umano, non resta mai una funzione isolata, produttrice di un mero mondo idillico e autosufficiente, ma è nella condizione di contribuire alla dialettica delle contraddizioni feconde che si istituiscono tra le funzioni e la vita dell'uomo, anche se all'interno di tale dialettica è possibile allo scienziato di individuare le caratteristiche e la specificità, sul piano metodologico. L'arte non agisce direttamente sul reale, ai fini della sua trasformazione (com'è compito della teoria e della prassi), ma sostituisce a un'immagine *relativa* e *univoca* del reale una *realtà diversa* la *proiezione immaginaria nella realtà dell'atteggiamento dell'artista*. Sono parole di Mukarowsky. La funzione estetica produce opere che divengono esse stesse segni-realtà, regolative, per la conoscenza scientifica e la prassi umana, nei termini di *ideologie diverse*, talora parallele talora divergenti dalla scienza, univocamente verificabile. L'autore insiste sulla non strumentalità del segno estetico, sul suo carattere sopraindividuale (e quindi semiotico) ma non comunicativo *stricto sensu* perché non realizzante rapporto univoco col reale alla stregua della scienza e della prassi. La non comunicatività dell'arte significa anche la sua disponibilità alternativa all'interno di una dimensione socioeconomica e culturale basata sulla idea del *progresso* in senso storicistico. Questa non comunicatività *stricto*

sensu, che esige una diversa strumentazione del segno artistico, richiama da noi le ricerche di Galvano Della Volpe sulla asetticità semantica dell'opera, anche se non c'è dubbio che Mukarovsky sia attratto maggiormente da quelle teorie strutturali che vedono nell'arte un certo modo di *organizzare il discorso*, in senso prevalentemente formalistico. Ma un'indagine di questo tipo non rientra nell'ambito della presente nota, trattandosi di un problema lungo e complesso.

Cesare Chirici

GERMANO CELANT, *Nevelson*, Ediz. F.lli Fabbri, L. 14.000.

Il femminismo approda all'arte: è questa l'innovazione introdotta nel volume dedicato da Germano Celant alla Nevelson. Il problema è nell'aria, tanto è vero che è arrivato anche alla cronaca, leggermente divertita e ironica, dei rotocalchi, con la notizia che le artiste americane hanno varato quattro movimenti, il « ventrismo », il « separatismo », l'« immagine organica » e la « poesia femminista ». Per la verità non è un approdo tempestivo: il mondo artistico è stato investito di riflesso della « querelle » con un notevole ritardo nei confronti dello scoppio spesso clamoroso e polemico delle battaglie femministe. E il fatto è in un certo senso positivo, perché contribuisce a vanificare il mito dei cosiddetti « ambienti artistici » che giocano alla auto-attribuzione del monopolio della spregiudicatezza di mente e della liberalità di spirito. Mentre si sa che, salvo rare eccezioni, se una donna vuole esprimersi come artista avverte un sottile e ambiguo muro di diffidenza, sente che l'interlocutore la immagina istintivamente vittima di una certa réverie o, nell'ipotesi migliore, spinta da una sensibilità acuta a un ripiegamento su di sé che non va al di là di un sostanziale intimismo; se poi le passa per la testa addirittura di far conoscere al pubblico il suo lavoro, rischia di passare per una arrivista o per una frustrata alla ricerca di compensazioni o di essere catalogata con altre definizioni similari: come può essere vero, ma non certo più frequentemente di quando l'artista sia di sesso maschile. E che la difficoltà di « sfondare » possa anche diventare un alibi per artiste fallite, non invalida il discorso.

Tornando al volume in questione, Celant si confessa (per la verità un po' timidamente, in una nota: ultimo inconscio residuo di orgoglio mascolino?) grato discepolo della Lonzi, della Friedan, della Millet, della Firestone, della Greer, sarebbe a dire delle teoriche che sono per il femminismo ciò che Marx è per il marxismo. Un primo punto a favore del critico è l'aver puntato le sue carte sul personaggio giusto; la Nevelson (e lo confermano le interviste rilasciate anche recentemente in occasione della mostra di Milano allo Studio Marconi) impegna il suo essere femminile non solo in un'operazione di tipo estetico, ma anche in una scelta ideologico-comportamentistica. La lettura di Celant parte dal presupposto, ormai di comune accettazione, che la cultura attuale sia un prodotto di impronta quasi esclusivamente maschile, in cui la donna, costretta alla emarginazione in un ruolo subalterno dal potere dell'altro sesso, è assente. Inscendendosi proprio in un momento di crisi della cultura dominante maschile, in quegli anni Quaranta-Cinquanta che hanno assistito, dopo le tragiche esperienze della guerra, al crollo

della fiducia in un mondo salvato dalla tecnologia, il significato della Nevelson sarebbe da ritrovarsi in un capovolgimento del rapporto tra maschile e femminile, tra razionale e irrazionale, a favore evidentemente di una rivalutazione della « sensibilità e della irrazionalità emotivo-fisica del mondo estetico femminile ». L'operazione viene compiuta mediante un percorso all'indietro e all'infuori della storia, volto a recuperare uno stadio culturale in cui la potenzialità femminile non era ancora repressa dalla tecnologia e che consente di ritrovare, in un rapporto magico biologico con la natura, la metà trascurata dell'esistenza femminile. In questo cammino a ritroso la Nevelson si ricollega a forme di antiche civiltà e ne rivaluta le componenti rituali, magiche, la cui assunzione è destinata ad assumere un ruolo di primo piano nell'opera. La produzione della Nevelson viene infatti considerata globalmente da Celant come una iniziazione della materia: basti accennare al significato rituale proposto per la fase definita « nigredo » (le sculture in nero del '53-'55) come « morte iniziatica », mentre il periodo dell'« albedo » (le sculture in bianco del 1959-'60) corrisponderebbe a resurrezione, sempre in termini rituali, e il periodo oro (dal '60) simboleggerebbe il raggiungimento della liberazione assoluta. In tal modo (ed è forse l'intuizione più acuta del testo) mentre la ricerca di artisti contemporanei, intorno agli anni '50, presenta un fare « di polo negativo, antiideologico ed esistenziale che mira alla salvezza del proprio mondo (maschile) sopraffatto dall'apparato industriale e tecnico di massa », la Nevelson non si accontenta di denunciare la negatività del vivere, ma si pone in un atteggiamento positivo, tende, operando al di dentro della realtà dell'esistenza, mediante la conservazione e la sacralizzazione della materia, a valorizzare il mondo in termini di vita. L'aspetto convincente dell'analisi di Celant è l'unitarietà del discorso, in cui l'assunto teorico investe coerentemente l'interpretazione dell'opera; ma emerge anche un grosso pericolo; quello di assolutizzare, come il critico implicitamente fa, erigendole a componenti costitutive della femminilità, delle posizioni proprie della Nevelson. L'insistenza sulla astoricità della condizione femminile e sulla irrazionalità e specialmente la forzatura in chiave nettamente mistica, che percorre tutto il testo (basti ricordare, come esempio, l'idea della « sacralizzazione femminile del reperto quotidiano » della « comunione reificante col mondo », la definizione dell'artista come « sciamana e santona ») danno luogo ad equivoci e contribuiscono di fatto a mantenere in condizioni di separazione e di subordinazione la cultura femminile. Se è vero che la donna si trova a riscoprire e a valorizzare un modo autonomo di porsi di fronte alla cultura, negato fino ad oggi per ragioni storiche, è altrettanto vero che non intende vedersi sottrarre nessuno degli strumenti di conoscenza del reale (perché mai dovrebbe rinunciare alla razionalità?) e che ha la consapevolezza di poter intervenire nella storia in termini di partecipazione totale, esistenziale e politica, senza bisogno di far appello a procedimenti « magici ». Rimane a Celant il merito di avere sollevato un problema che questi accenni vogliono soltanto indicare come un argomento di dibattito meno futile di tante sottili disquisizioni della critica imperante.

Piera Panzeri

Schede

a cura di Gabriella Meloni e Piera Panzeri

UMBERTO BOCCIONI, con testo di Elda Fezzi, Ediz. Martello, Milano, 1973.

La collana dedicata ai Disegnatori Italiani dell'editore Martello, riprendendo le pubblicazioni in veste rinnovata e impostata con nuovi criteri da Rodolfo Pallucchini, destina alcuni fascicoli ad artisti contemporanei. Dopo il numero su De Pisis a cura di Valsecchi è apparsa ora questa pubblicazione, dedicata ai disegni di Boccioni. Nel testo introduttivo Elda Fezzi, tenendo conto dei contributi critici più recenti, inquadra l'artista nella problematica del suo tempo e precisa la funzione di eccezionale portata che ebbe, nel complesso della sua produzione, il disegno, quale strumento di chiarificazione in cui egli « segnava e specchiava il processo di un'idea, sia in preparazione ai quadri, sia in fasi successive agli stessi dipinti ». In un arco di tempo piuttosto breve, dagli inizi intorno ai primi anni del secolo fino alle ultime esperienze del 1915-16, Boccioni accolse sollecitazioni di diversa origine: lo studio di Segantini e di Previati, della grafica simbolista, l'influsso del cubismo precedettero l'approdo futurista, che può essere considerato l'apice della sua operatività. Il volume presenta 32 riproduzioni in offset dei disegni dell'artista, introdotte ciascuna da una nota precisa ed esauriente della Fezzi, che offre inoltre un'utile bibliografia relativa specificatamente all'opera grafica di Boccioni.

JANUS, *Man Ray*, Ediz. F.lli Fabbri, 1973, L. 14.000.

Pittore, scopritore di oggetti, fotografo, autore di film, disegnatore, inventore dei « rayographs », aerografo, Man Ray propone di sé un'immagine di artista che esce da ogni facile classificazione e si afferma piuttosto come inquieto e sempre mutevole esploratore e avventuriero dell'arte, per usare una colorita definizione del critico Janus. Paradossalmente si potrebbe dire che l'enigma di fronte a cui ci pone Man Ray non trova soluzione nella lettura delle sue opere, ma rimanda a qualcosa di più globale che investe la matrice stessa da cui il suo lavoro trae origine e in cui è da ricercare l'elemento unitario di tante esperienze diverse. Anche quando sembra affidarsi al gioco dell'imprevisto, l'arte di Man Ray è sempre intellettualizzata: in questo senso muove l'interpretazione di Janus nel testo introduttivo, che ripercorre l'intera esperienza dell'artista, dal momento in cui fu animatore ardito del dadaismo americano fino all'approdo, ormai definitivo, dopo la parentesi della guerra, a Parigi. Una cronologia e un'ampia bibliografia comprendente 135 voci sono tratte da un volume di Arturo Schwarz; ma la maggiore attrattiva del volume è affidata alla riproduzione, in bianco e nero e a colori, di quasi 200 opere di Man Ray.

GERTRUDE STEIN, *Picasso*, ediz. Adelphi, 1973, L. 1500.

Non si può dire che la montagna di carta stampata recentemente su Picasso gli abbia sempre reso un buon servizio; fa eccezione questo libretto (quanto alla dimen-

sione) che col tempo non ha perduto nulla del suo smalto. Pubblicato nel lontano 1938 si rilegge ora con estremo interesse, anche per la qualità letteraria della scrittrice. Gertrude Stein, dall'angolo privilegiato di osservazione della sua amicizia con Picasso, dà un piccolo saggio di un genere che sta a metà tra la narrativa e la critica, riuscendo magistralmente a fondere i due elementi. Colpisce l'acutezza dei suoi giudizi e la capacità di penetrazione nell'opera dell'artista: brevi, ma dense note valgono più di sottili disquisizioni specialistiche a scoprire dall'interno, nella loro radice, le varie fasi stilistiche attraverso cui Picasso passò in quegli anni, dai periodi blu e rosa al cubismo, al recupero del naturalismo e alla ripresa di motivi classici in concomitanza al viaggio in Italia. Insieme con le vicende, Gertrude Stein ricostruisce il clima, spesso di fervore, ma anche di stanchezza o di tristezza che accompagnò le scoperte dell'artista; insomma ci ha lasciato un documento che non può essere ignorato nella letteratura critica picassiana.

OSVALDO POGGIO, ediz. Bugatti, Ancona, 1972.

La monografia dedicata a Osvaldo Poggio dopo avere dato spazio a brevi contributi critici di Crispolti, Picco e Caramel e a una testimonianza dell'amico Pagni, affida il discorso unicamente alle immagini, accogliendo la riproduzione in limpide fotografie di una trentina di opere dell'artista, comprese tra il 1965 e il 1972. La scultura di Poggio, che ricorre a materiali disponibili a una netta definizione linguistica (di preferenza acciaio e marmo) muove da premesse sostanzialmente puristiche e strutturali. Non si esaurisce tuttavia in una statica costruzione di volumi: la ricerca di un elemento dinamico è riconosciuta da tutti gli interventi critici come distintiva dell'opera di Poggio. Il procedimento seguito dallo scultore mira a individuare, all'interno di forme rigorosamente bloccate, un centro focale, che rappresenta «il cuore, l'impulso di una macchina perfetta» secondo le parole dell'artista, dal quale si espande e al quale rifluisce la materia sottoposta a tensione. Si tratta, suggerisce Caramel, di un intervento tendenzialmente posto a superare la pura estetica mediante l'aggancio a una problematica e filosofia centrata sulla molteplicità del reale: un'ipotesi impegnativa sulla quale misurare la scultura di Poggio, anche per definirne la collocazione nella panoramica italiana.

WILLIAM XERRA, *Oltre l'immagine riflettente*, Ediz. Geiger.

Quello di Xerra si propone come l'ennesimo fra i molti attentati contro le stesse strutture visuali — contro «l'esteriorità più comune, più uniforme, più spenta, più annichilata visivamente», cui occorre «ridare un senso che ne riattivi la gravidanza» (Di Genova) — che tutta una serie di artisti contemporanei vanno perpetrando.

Il processo di rovesciamento della realtà tramite l'utilizzazione dell'immagine speculare, che già nel XIX secolo veniva attuato a livello logico-concettuale dal matematico-scrittore vittoriano Lewis Carroll (e il debito di Xerra a *Through the Looking-Glass* è esplicitamente menzionato qui), viene ripreso e sviluppato con raffinata ironia concettuale nelle buste-specchianti di Xerra, di cui le foto di Di Bella, Orcesi, Tubi nel

catalogo sembrano voler esplorare la matrice archetipa quasi con una sorta di ardita impudicizia. Sul «significante» archetipo del busto Xerra concordano anche gli illuminanti interventi critici di Giorgio Di Genova e Pierre Restany. Di Genova parla addirittura di «busto-utero», mentre Restany definisce l'immagine rimandata allo spettatore «l'archetipo matriciel del sexe de la femme». Che l'operazione di Xerra voglia essere — almeno nelle intenzioni — ben più smalzata di quella di Carroll (ma l'apparente naïveté del mondo di Carroll rimanda a valenze ben altrimenti ambigue, ancor tutte da scoprire) è messo in evidenza dal titolo stesso: *Oltre l'immagine riflettente*. A differenza di Alice, il cui ingresso nel mondo dello specchio corrisponde nell'«altro da sé», qui l'immagine riflessa è essa stessa attiva — riflettente, appunto — ed esercita sullo spettatore, come scrive Di Genova, una specie di coercizione all'auto-riconoscimento o, nell'interpretazione più lirica di Restany, gli permette di ritrovare «al di là del gesto della rifrazione fisica, le prospettive infinite delle aperture originali... Il narciso si converte in voyeur. L'egoismo... diventa desiderio, ardente di comunicazione».

FRANCESCO ARCANGELI, MARIA CRISTINA GOZZOLI, *Segantini*, Ediz. Classici dell'arte Rizzoli, L. 1800.

Il volume, il 67° della collana, si avvale della penetrante presentazione critica di Francesco Arcangeli che, oltre a far piazza pulita di quella «patina sentimentale» che ancor oggi rischia di inficiare la comprensione della poetica segantiniana, supera la tradizionale dicotomia tra la fase naturalista e la fase simbolista — cui Segantini si convertì nell'ultimo decennio del secolo — additando anche nei suoi quadri simbolici (dalle *Cattive madri* all'*Angelo della vita*) il tracciato di una coerente esplorazione tematica. La ricostruzione della fortuna critica di Segantini — con testi di Boccioni, Carrà, Delogu, Bellonzi, precede le 64 tavole a colori. Nella seconda parte della pubblicazione Luisa Gozzoli procede ad una analisi dell'opera pittorica di Segantini che comprende, oltre ad una minuziosa documentazione sull'uomo e l'artista, un catalogo di 444 opere — catalogo che, come spiega la Gozzoli, aggiunge circa 90 dipinti, in parte inediti, al precedente catalogo degli *Archivi del Divisionismo*. A questo si aggiunge un elenco di 47 opere attribuite a Segantini (ma la cui paternità appare invece, secondo la Gozzoli, quantomeno opinabile) nonché un indice dei titoli e dei temi, e un indice topografico dei musei e gallerie che ospitano, in Italia e all'estero, opere di Segantini.

VIRGILIO VERCELLONI, *Macchinolatria e Modernolatria di Mario Morasso*, Centro Duchamp, Bologna, 1973.

Il libro viene a colmare una lacuna avvertita ormai da più parti nella saggistica sul futurismo. Si tratta del nodo più macroscopico del retroterra del movimento: il caso Morasso. Il libro di Vercelloni che offre una prima, limitata ma efficace, incursione sulla personalità e sulla produzione di questo scrittore, dilagua a colpo sicuro più di una falsa prospettiva restituendo a Morasso il ruolo minore di uno tra gli esponenti di una *macchinolatria* in certa misura

comune nella cultura italiana del periodo. Per contro alla collaborazione di Morasso a «Poesia» nel 1906, Vercelloni aggiunge probabili contatti successivi, o almeno una attenzione di Morasso per l'opera di Marinetti sentita in un certo senso affine, negli anni più vicini al 1909. D'altra parte l'affermazione sulla Samotracia, basilare nella tesi di una connessione diretta avanzata da Sanguineti, è retrodatata da Vercelloni al 1902. Il caso Morasso va dunque ridimensionato o piuttosto ricondotto ad un clima culturale che investe Carrà, Boccioni e lo stesso Sant'Elia. Per quanto concerne Marinetti, effettivamente certe pagine di Morasso suscitano perplessità in chi frequenta l'opera marinettiana. Ma talvolta non si tratta di echi quanto di affinità elettive. Tra l'*Artigliere meccanico* (1906) e *L'Alcova d'acciaio* (1921), per fare un esempio, non è più sostenibile parentela diretta anche se è inevitabile il riscontro di topos comuni. È tutto un bagaglio di connessioni ideologiche così come di stilemi che Marinetti e Morasso mutuano parallelamente o vicendevolmente da una stessa cultura entro cui si erano formati. Per contro, nulla più di una simile constatazione può servire a comprendere il *genio* marinettiano per quanto riguarda l'altra parte del programma futurista, quella che realmente si aprì verso il futuro.

ROBERTO TASSI, *Gioxe De Micheli*, Ediz. Galleria della Rocchetta, Parma.

Il volumetto, che presenta il nuovo ciclo di Thomas Müntzer di Gioxe De Micheli (ciclo che — come documenta la nota biografica — fa seguito al ciclo del «presagio», al ciclo del «flauto magico», e a quello del «falconiere») offre una stimolante, se pur concisa, antologia di scritti politici di Thomas Müntzer da cui la pregnanza operativa, la modernità dell'eresia «attiva» di Müntzer, leader della rivoluzione contadina contro i principi nella Germania del 1525, risaltano con deciso vigore. «L'eresia di Müntzer — scrive il Tassi — come di tutti quelli che sono fuori dall'ordine, quindi di Cristo stesso — è la lotta totale contro l'autorità, contro le corruzioni del potere, in nome di un Dio non muto ma parlante e per la parola vivente. Qui sta il centro del significato di Thomas Müntzer: il simbolo della parola che parla, del libro che è aperto. Ed ecco al centro dell'interpretazione di De Micheli la contrapposizione tra il libro aperto... nella mano di Müntzer nel momento attivo della lotta, e il libro legato... nel momento della sconfitta e del supplizio».

Ma affermare che i dipinti che compongono il ciclo costituiscano solo la chiosa, la parafrasi figurativa della vita e dell'insegnamento di Thomas Müntzer significherebbe impoverire di significato la ricerca stilistica del De Micheli. All'ascetismo dell'immagine, alla forza epica di certi particolari si contrappongono la «pregnanza della struttura simbolica» ed un'indescrivibile qualità — ai confini col metafisico — di sospensione temporale, di astrazione storica. Sono appunto queste «immagini fissate in un supremo silenzio», questa «suprema malinconia» a riscattare l'operazione di recupero storico (che in De Micheli — artista di severo professionalismo — è stata maturata attraverso rigorosi studi di «classici» italiani e tedeschi) da quel certo compiacimento che a tratti pare affiorarvi.

Rassegna delle riviste

a cura di Orsola Ghetti
Paola Serra Zanetti

Art and Artists

Introdotta da un aggressivo intervento di Lucy Lippard, il numero di ottobre di «Art and Artists» — autorevole rivista inglese fra le meglio informate sull'arte contemporanea — è interamente dedicato al problema del «femminismo in arte».

Why separate women's art?, si domanda con acredine la Lippard, la quale elenca puntigliosamente le oggettive difficoltà, seminate nel cammino artistico femminile dai pregiudizi maschili. Proprio in un campo in cui si dovrebbe innalzare il vessillo della rivoluzione sessuale e proclamare la stupidità delle distinzioni, proliferano ancora sentenze come: «le uniche donne che possono aver successo sono le lesbiche» oppure «le donne non possono occuparsi seriamente di un lavoro intellettuale perché devono allevare i bambini» e simili facezie. La segregazione, sostiene la Lippard, e quindi paragonabile a quella in atto contro la popolazione negra. Esiste pertanto una discriminazione di colore e una di sesso. Persino l'aggettivo «femminile» è diventato un termine assai negativo, a tal punto da rendere molte operatrici artistiche «letteralmente terrorizzate dall'idea di usare linee delicate, materiali cuciti, immagini domestiche, colori a pastello (soprattutto se grigi!)».

Sin qui potrebbe sembrare lo stile di tante isteriche suffragette nostrane, ma il tono della Lippard si fa più pacato e serio quando riconosce che il problema, al di fuori delle viete distinzioni di carattere psico-somatico e psico-biologico, riguarda soprattutto le questioni socio-politiche. Sarebbe interessante conoscere il giudizio della Lippard su un paese come il nostro, dove la stragrande maggioranza delle donne è ancora economicamente dipendente del marito e dove la cronica mancanza d'infrastrutture e l'impostazione patriarcale della famiglia permette loro, al massimo, un lavoro part-time, quando addirittura non le costringe, con grave disagio economico, ad abbandonarlo del tutto.

Tuttavia, non ostante le pessimistiche premesse, sfogliando la rivista si riceve l'impressione che le intervistate siano tutt'altro che disposte a farsi sommergere da un facile vittimismo. Vagamente snobs, le americane Joan Jonas e Simone Forti, valide rappresentanti della body art, sono ben consapevoli dei loro privilegi e del loro grado di autocoscienza derivante soprattutto da una provvidenziale mancanza di problemi economici primari. Pur scandalizzandosi della discriminazione nei confronti della donna, in atto fin dai tempi dell'Antico Testamento (considerato nondimeno come testo base per le scelte spirituali), le due artiste rifiutano ragionevolmente le intemperanze nevrotiche delle compatriote «liberazioniste». L'attacco è comunque rivolto contro i modelli suggeriti dalla cultura dei mass-media. Joan Jonas, ad esempio, ridicolizza i ruoli che assume la donna facendo leva sul mito del sesso. Con l'«Horganic Honey», una specie di maschera erotizzante comprata in un porno-mercato giapponese, essa riesce a trasformare la «performance» in un vero e proprio happening. L'happening

diventa parodia e satira di costume quando la Jonas mima gli atteggiamenti della donna ammalata, della mangiatrice d'uomini, della narcisistica bamboleggiante. La satira potrebbe sembrare di facile contenuto, tuttavia rappresenta un efficace «test of behavior», rivolto a un rituale che ricalca i modelli medi europei. E' evidente che la tanto sospirata liberazione della donna dai vieti stereotipi anche per le cittadine della terra della libertà, rappresenta ancora uno sfocato miraggio. Prova ne sia il fatto che il problema si sposta in termini strettamente politici quando, per ammissione della Forti, si legge che il femminismo non è assolutamente sentito dalle classi più sfruttate e dalle donne di colore, questo perché esse ricercano nell'uomo solidarietà nella lotta. Più avanti il discorso della Forti sul ruolo sociale della donna si fonda su una sua curiosa teoria di economia politica: dal momento che la donna non è costretta come l'uomo alla lotta per la sopravvivenza è giusto che essa si mantenga incontaminata, pronta ad assumere le sembianze di saggio mentore (a questo proposito bisognerebbe accusare Virgilio di misoginia). Non è ben chiaro se queste novelle Beatrici indurranno l'uomo a comporre sonetti in dolce stil novo, in barba ai sostenitori della morte dell'arte. Più avanti, capovolgendo la teoria della donna-angelo, guida privata dell'uomo procacciatore di cibo, la Forti espone l'evoluzione intellettuale della donna in chiave darwiniana e selettiva. E' normale che la psiche femminile sia rimasta a uno stadio estremamente rozzo, la donna ha rifiutato di condurre apertamente la lotta per la sopravvivenza anche perché ha trovato molto più comodo restare alle redini sicure e prestigiose del mondo domestico. Ammesso esplicitamente che il principio di rapina sopravvive ancora intatto nella civiltà industriale, non si capisce per quale carisma occulto la donna dovrebbe salvarsi. Se rifiuta, come sostiene la Jonas, di scimmiettare l'aggressività maschile, rischia di trovarsi ancora emarginata. In tale prospettiva non poteva mancare un accenno alla filosofia Zen. Tuttavia le due americane considerano i principi basilari di tale filosofia antiquati e superati, a causa soprattutto della rigida dicotomia fra l'elemento yin e quello yang. A loro parere una felice soluzione potrebbe essere quella di ascrivere le caratteristiche femminili ricettive, terrestri, scure e umide anche alla personalità maschile, tradizionalmente rappresentata dal trionfante simbolo celeste, luminoso e fecondante. Non più quindi divisione o parificazione dei sessi, ma libera proliferazione caratteriale e morfogenetica. (Con buona pace della felice e perfetta figura ermafrodita già così ben delineata da Lautréamont). Agnostico proprio nei riguardi della psiche femminile, le due operatrici si propongono di servirsi delle «performances» come «flusso di coscienza fisica» preposta all'ermeneutica di tale peculiarità. A questo modo considerano il «comportamento» quale processo informativo individuale o di un gruppo, di un «ghenos». A loro merito si potrebbe aggiungere che non indulgono a quel gusto del «trobar clus» tipico di buona parte dell'avanguardia americana. La «poïesis», il processo, viene privilegiato rispetto al «pofema», all'oggetto anche nella produzione di Su Braden, esponente inglese dell'«Environmental art».

Forse con maggior chiarezza delle due americane la Braden delinea quello che rappresenta uno dei nodi gordiani dell'arte di contestazione: la scomparsa intenzionale del-

l'oggetto-segno come valore di scambio. Di qui il rifiuto categorico di mantenere forme fisse, e la programmatica preferenza concessa all'oggetto fruibile come valore d'uso. Su Braden espone alla Serpentine Art Gallery solo per un periodo limitato durante il quale è presente personalmente e dipinge sul pavimento cerchi concentrici colorati che verranno rimossi e distrutti dopo la sua partenza. Questi cerchi sono una sorta di illusione visiva e per usare una terminologia tipica del linguaggio della psicologia transazionale, servono da «base potenziale per una variabile». Nel caso specifico le variabili sono le esperienze presenti e passate che la Braden ha raccolto dagli spettatori. E' ovvio che questo metodo sperimentale non ha la pretesa di sostituirsi alla filosofia dell'arte, ma appare significativo come tanta parte dell'arte attuale si rivolga fattivamente a quel genere di esperienza che Dewey appunto ha chiamato «transazionale».

Molto meno interessata ai problemi psicologici individuali, e più esplicitamente impegnata sul versante socio-politico, la canadese Joyce Wieland si serve dei suoi video-tapes e dei suoi films per integrare i non sempre facilmente amalgamabili problemi dell'arte e della politica. La Wieland ha prodotto una trilogia che si chiama appunto «True Patriot Love», in cui tenta di visualizzare la tematica politica in chiave metaforica. Secondo le autrici dell'articolo il credo politico della Wieland è un po' blando e naïf. Tuttavia, lamentando la mancanza di un valido cinema underground, l'opera della canadese viene considerata utile in un paese che si compiace ottusamente del proprio benessere.

Ultima, ma non minore Mary Yates rappresenta un classico della Land Art. Animata da buone intenzioni ecologiche, agendo direttamente sul paesaggio, conficcando pali e stendendo lenzuoli la Yates si propone di superare il tradizionale contrasto fra uomo e natura, fra spirito e materia.

Il paesaggio diventa materia, strumento e nello stesso tempo «print-out of mind». Un paesaggio si può vivere a vari livelli: affettivi, mitici, economici, pratici, ma in ognuno è presente la funzione della «aïsthe-sis» che funge da sistema coalescente. Al pari delle altre operatrici culturali anche la Yates è fiera che l'arte sia femminile, ambigua, sfumata, ed è ben decisa a portare la sua opera fuori dai circuiti tradizionali del mercato dell'arte, considerato dannosamente condotto dalla mano maschile. Questa proposta trova una puntuale realizzazione nell'operato dei vari centri privati e pubblici e istituti di cultura anglosassoni, reiteratamente presentati con diligenza nei numeri precedenti della rivista. E' inutile aggiungere che questi esempi potrebbero fungere da valido pattern per la ristrutturazione del regime culturale di casa nostra.

Paola Serra Zanetti

Art Vivant

«Art Vivant», rivista mensile diretta da Aimé Maeght, è redatta secondo una formula che attua un coerente collegamento tra molteplici fenomeni del panorama artistico attuale, trattandoli, di volta in volta, nel quadro di un tema unificatore. Come rivela il titolo stesso, la rivista ha come principale obiettivo sia l'analisi di quei fatti del costume e del comportamento che implicano l'esercizio dell'esteticità, sia la presentazione di personaggi dell'avanguardia, di cui vengono illustrati i modi operativi mediante interviste, accompagnate da documentazione

fotografica. Secondo questo criterio si sono susseguiti i numeri più interessanti dal 1973 dedicati al realismo, all'iperrealismo, alla body-art, all'arte concettuale.

Il numero 41 di «Art Vivant», qui preso in esame, accentra l'interesse appunto sulla Body-art, cioè sulla gestualità del corpo umano a diversi livelli: da come essa si esprime genericamente nel variopinto teatro dei travestiti, a come si traduce nel consapevole uso del travestimento, messo in atto da Urs Lüthi e da Luciano Castelli, fino ai «comportamenti» più complessi di Dan Graham e di Gina Pane.

Nell'articolo di apertura, «Le temps des Idoles», Gilles e Christine Larrain considerano il mondo dei travestiti nella sua trasposizione teatrale. Le rappresentazioni allestite ad opera di gruppi teatrali «underground», che celebrano una visione della realtà a carattere ritualistico, in cui le immagini mitiche delle stars di Hollywood divengono i modelli di identificazione, riaffermano nell'improvvisazione dei dialoghi, dei temi e della messa in scena, l'energia tutta nuova, individuale e collettiva, del teatro happening.

G. e C. Larrain, dando di queste rappresentazioni una interpretazione sociologica, ritengono che il loro significato più valido risieda nella costituzione di «una condotta sovversiva che tende a demolire le basi di una civiltà post-industriale e conformista». Rilevano tuttavia giustamente che, tanto il vocabolario espressivo di questo teatro, costruito mediante un esauriente repertorio di tutto ciò che è possibile assimilare al concetto di «funk» (ossia tutto ciò che è antitetico al concetto di buon gusto e di raffinatezza), così come ogni altro elemento: dialoghi, costumi, trucco, decorazioni volutamente «funky», propongono una forma di espressività a «livello basso» che si rivela assai seducente.

Il travestimento considerato come consapevole mezzo per sondare una disponibilità creatrice, per prendere coscienza della presenza simultanea delle proprietà sia maschili che femminili e come mezzo di sperimentazione fisica e psichica, è al centro dell'operazione estetica di Lüthi e di Castelli i quali, da due diversi punti di vista, fanno del travestimento una forma di body-art. Nella fase che va dal 1970 al '72 Lüthi realizza delle «performances» imperniata sulla sua autorappresentazione, aventi come obiettivo di «catturare il mito della propria persona, di scoprire l'ambivalenza di se stesso... di passare dall'apparenza all'essere, di abolire l'alienazione esistenziale nella realtà dell'opera». Nell'attività svolta dal 1972 in poi, Lüthi rivela l'esigenza di sostituire all'aggressività dell'autorappresentazione esercitata attraverso il medium del travestimento provocatore, allo sterile chiudersi nella propria immagine, un'apertura su un campo più vasto di possibilità espressive, appropriandosi della realtà circostante (ambienti, spazi interni, il suo atelier) e immettendola nel circuito delle sue relazioni psico-fisiche. Anche Castelli, dal 1969 ad oggi, ha portato avanti tre fasi operative, delle quali è valida particolarmente l'ultima, legata ad eventi in cui il travestimento non significa tanto un comportamento fondamentale tra i sessi, quanto l'alleanza espressiva di un polo maschile creatore e di un polo femminile caratterizzato dalla sua disponibilità. Nei suoi interventi — sostiene Amman — Castelli realizza pienamente, sotto la forma del travestimento, l'oggettivazione dell'ambivalenza personale, sicché il fattore estetico non è il fine, ma sempre il mezzo per con-

durre l'ambivalenza stessa nella sfera in cui essa diviene realtà autonoma.

Va tuttavia osservato che queste «performances» legate al travestimento, se risultano efficaci per riscattare il valore del comportamento estetico del corpo, rimangono peraltro confinate in una povertà di linguaggio e di implicazioni che riduce sovente l'azione ad un superficiale spettacolo di sé. Proseguendo la lettura della rivista incontriamo l'argomento più interessante nell'intervista di Irmeline Lebeer a Dan Graham, il noto artista americano che da circa dieci anni si è mosso in varie direzioni nel campo della sperimentazione estetica. Già nel 1965-66 faceva dell'arte concettuale avanti lettera, proponendo dei materiali stampati («printed matters») costituiti da delle combinazioni numeriche che, (ammesso il loro fondamento assiomatico) potevano produrre, grazie a dei complessi scambi, una sorta di poemi specifici e discontinui.

Dal 1969 si cimenta, da un lato nel settore del film e del video, dall'altro, sfruttando le possibilità offerte dalla super8, nel settore delle azioni e delle «performances». Di «Binocular Zoom», due films a colori proiettati simultaneamente su uno schermo diviso in due, Graham dà la descrizione che segue: «Piazzate davanti ai miei occhi due cineprese identiche, munite di obiettivi a fuoco variabile e a regolaggio automatico, le punto sul sole nel cielo nuvoloso e ogni immagine corrisponde a doppie immagini fissate dall'occhio destro e dall'occhio sinistro. Un massimo di disparità si manifesta entro le immagini di destra e di sinistra quando esse dividono il sole in due. I due obiettivi ampliano con il medesimo ritmo i loro rispettivi campi di visione fino a raggiungere un'apertura massima. Le due immagini diminuiscono di formato fino a una certa distanza». Quanto alle «performances» — come sostiene la Lebeer — si iscrivono nella sfera della psicologia della percezione e tentano di stabilire una connessione fra l'intenzionalità dell'artista e quella degli spettatori. Interessato ad una problematica di tipo percettivo e partendo dal concetto husserliano che la propria intenzionalità si esprima in tutto ciò che vede, Graham ha eseguito recentemente «Intention-Intentionality sequence». Essa si divide in tre fasi: nella prima Graham si pone davanti al pubblico, lo osserva in silenzio, limitandosi ad un atteggiamento puramente mentale, astratto rispetto alle cose esterne; nella seconda fase egli cerca invece di stabilire un rapporto con le persone presenti, iniziando la descrizione dei loro atteggiamenti, così come li vede. Il pubblico reagisce e le reazioni di Graham sono a loro volta determinate dal pubblico, in un interscambiabile flusso dell'intenzionalità dell'uno e degli altri. Il tempo mentale astratto che caratterizzava l'atteggiamento della prima fase viene sostituito, nella seconda, da un «tempo presente», in cui le realtà esterne vengono avvicinate dall'interno e i protagonisti si proiettano, per così dire, l'uno sull'altro. Graham stesso afferma di avere, a questo punto, messo in moto una situazione di tipo teatrale in cui tuttavia «...tutte le convenzioni di distanziamento teatrale sono abolite». Infine la terza fase consiste nella trascrizione della «performance», così da permettere alla rappresentazione di sopravvivere a se stessa.

Come è evidente, in queste «performances» il corpo gioca un ruolo importante e, accanto alla dimensione concettuale e, quindi presente in larga misura la body-

art, sebbene lo stesso Graham precisi di essere più interessato all'aspetto percettivo che alla materialità dei corpi stessi. Legandosi alla problematica della percezione e dell'informazione, che risultano indissociabili dal fattore psicologico, Graham, pur essendo stato impegnato nella Minimal art, si pone inevitabilmente in contrapposizione ad essa. Per i minimalisti si trattava infatti di presentare il materiale come fenomeno a sé stante, situato totalmente al di fuori dell'uomo, svuotando pertanto l'opera di ogni dimensione psicologica. Graham viceversa reintroduce deliberatamente nel suo lavoro questo fattore, convinto dell'importanza preminente dei processi a livello coscienziale e subliminale, in una società come quella attuale che, grazie ai mezzi tecnologici, sviluppa la nuova forma di interrelazioni prospettata da McLuhan.

Un'altra comportamentista che con le sue azioni, situabili tra la body-art e la land-art, mira a coinvolgere il pubblico nella riscoperta di realtà elementari quali il bere, il cibarsi, il soffrire spogliandole di ogni automatismo, è Gina Pane, presentata da Gilbert Gatellier in «Un humanisme du corps». Gina Pane si propone lo studio della comunicazione ad un grado elementare, la messa a nudo dei rapporti psichici che intercorrono tra la gente, escludendo il linguaggio verbale, vittima di troppi condizionamenti. Per rimuovere i limiti alla comprensione dell'universo che ci circonda, pone se stessa (il suo pensiero e il suo corpo) come medium rivestito di un potere ricevente-trasmittente, tale da condurre ad una presa di coscienza. Le sue azioni, pertanto, si qualificano sempre per l'intervento del corpo e rivelano una osservazione delle cose miranti a riscoprire l'essere nella sua dimensione elementare. L'artista si è esibita in comportamenti che la vedono distesa a terra, nel tentativo di simboleggiare un dialogo esistenziale in cui l'essere umano chiede di ridefinirsi tramite un'azione che contrapponga il primordiale all'alienato. A tal fine la Pane utilizza elementi simbolici e concreti; questi ultimi sono frequentemente il sangue, il latte, il fuoco. Così in «Escalade», un'intervento del '71, essa compie delle evoluzioni, a piedi e mani nude, su una scala munita di denti aguzzi, mentre in un altro ancora cammina su fuochi ardenti accesi su una superficie di sabbia. Il significato simbolico è quello di contrapporre ad ogni aspetto di determinismo e di automatismo sociale il suo contrario: il dolore e la sofferenza, che devono far scattare un nuovo approccio a certi problemi dati. Altre volte Gina Pane vuole abbattere un ulteriore tipo di barriera che si frappone alla comunicazione: quella relativa alla difficoltà di conoscenza «dell'altro». Ecce qui quindi a Bruges, osservare dall'esterno di una finestra la vita di una famiglia, mentre nella strada il pubblico la osserva in quella funzione mediatrice e riceve un certo numero di informazioni (ritrasmissione dell'ambiente sonoro, distribuzione di foto polaroid ecc.). Partendo dal rapporto così istaurato — osserva Gatellier — lo spettatore può recuperare la sua facoltà di immaginazione, può farsi delle domande sugli altri ed approfondire i meccanismi di relazione. Il corpo dell'artista assume anche qui il compito di «ri-velare», di far sì che l'io egoistico divenga l'io consapevole degli altri, che la coscienza individuale e collettiva, anestetizzata dai condizionamenti, venga stimolata e risvegliata nel rifiuto di ogni regressione e alienazione.

Orsola Ghetti

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

ARTE E SOCIETÀ' n. 10 (L. 13.000), Appello per il Cile - G. Montana: Lotta armata in Cile contro il fascismo, lotta politica in Italia contro i suoi complici - G. Quarta: Ipotesi per un'indagine sul modo di fare cultura - U. Apollonio: Il filo rosso delle avanguardie - G. Montana: Fenomenologia del disimpegno artistico - R. Bianchi: Le neo-avanguardie verso l'imprimatur - M. Seuphor: La tendenza alla ripetizione dei segni geometrici nell'arte contemporanea - Carta d'identità di Francesco Guerrieri e Claudio D'Angelo - Marx e l'estetica - S. Vietri, P. Zurla: Arte come rispecchiamento del rapporto uomo-società - C. Gavinelli: Artistico o estetico? - F. Guerrieri: Appunti per una storia di Arte oggi - C. Demetrescu: Situazione dell'arte in Romania - G. De Santi: Il convegno urbinato sulle avanguardie cinematografiche.

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 348 (L. 300), G. Seveso: La fantasia di Chagall.

SILENCE gen.-mar. 73 (L. 1500), L. Caruso e S.M. Martini: Sommario dei luoghi comuni dell'ideologia delle minoranze che esprimono il meglio del paese - Musica Elettronica Viva (MEV 2) - L. Caruso: Della confusione interessata fra arte e politica - L. Caruso: L'ossessione e il ribaltamento del « modello » - A. Roussel: Equation poétique e Operation jardin publics - M. e A. Oberto: Off review/fuori recensione - E. Piccolo: S/glossando - Pubblicazioni, lavori su/cont carta, riuniti da Jochen Gerz - L. Caruso: Essai de rhétorique - Opere di S.M. Martini, L. Caruso, G. Desiato, E. Bugli, C. di Rugiero, J. Kolar, M. Boquet, M. Nannucci, P. Vandrepote, M. Diacono, L. Mainolfi, E. Ruotolo, G. Maraniello, C. Rezzuti.

HUMUS n. 2-3, A. Bonito Oliva: La delicata scacchiera - F. Quadri: Appunti in morte (e rigenerazione) della neo-avanguardia - G.E. Simonetti: Lo stato del manierismo - F. Nightingale: Una piccola storia d'esilio - M. Villa: Frank Zappa.

UVZETA n. 2-3 (L. 600), B. Passamani: Arte e vita nella totalità di Depero - C. Genovese: Il lungo viaggio dell'artista nei labirinti della psiche - O. Morisani: Nunzio Sciavarrello - S. Ceccato: Seminario sulla generazione delle forme plastiche.

ARTI VISIVE aut. 73, G. Marchiori: Attualità di Hartung - J. De Rey: Zoran Music, il silenzio incarnato - T. Tornato: Nuovi progetti plastici di Salvatore - N. Ponente: Dorazio, dipingo dunque sono - C. Pirovano: Istintività espressiva nella scultura di Minguzzi - G. Marchiori: I sogni di Giorgio Giusti - G. Capezzani: Lorenzo Guerrieri - M. Fagiolo: Una grande mostra antologica di Man Ray - A. Porcella: Sironi, disegni dal 1913 al 1966 - Janus: Ferrara per De Pisis.

L'OSSERVATORE politico letterario nov. 73, C. Lely: E' morta la X Quadriennale.

CAPITOLIUM n. 7-8, V. Rubiu: Dinamismo e sentimenti nell'arte di Afro - G. Dalla Chiesa: Arte in vetrina - A. Di Castro: Antonello Trombadori.

LINEA GRAFICA sett.-ott. 73, D. Wroblewska: L'illustrazione in Polonia, tre componenti di un'arte - F. Solmi: L'immagine morandiana nelle grandi mostre di Leningrado, Mosca e Roma.

GRAPHIS n. 165, W. Corti: Walter Linsmaier.

GRAPHICUS n. 7-8, L. Brusa: Arte, design e grafica.

ARTE CRISTIANA I-XI-600, P. Serracino Inglott: Picasso e il Crocifisso.

ARTE ILLUSTRATA n. 53, C. Farese-Sperken: La Danse di Matisse e l'arte tedesca - B. Sani: Alberto Magnelli alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze.

ESPRIT set. 73, M. Steiner: Où trouver les artistes - C. Bourniquel: Soutine à l'Orange - O. Warin: Moretti.

GALERIE-JARDIN des Arts ot. 73, R. Charmet: Chapelain Midy, l'ouverture sur le mystère - H. Bosco: Brayer, un appetit nouveau de la couleur - J. Delaveze: Maurice Blond le dernier de « Montparnos » - J. Cassou: Kikoine - A. Thierry: Trois venezueliens (Ramon Vasquez, Virgilio Trompiz, Alirio Rodriguez) - J.J. Lévêque: La rentrée - F. Camard: Interview avec Bernard Lorjou 1) Picasso et moi - 2) Qui est Lorjou? - C. Gleiny: Le jeu, l'art et l'enfant - J.J. Lévêque: Le futurisme - Braque - Dubuffet - A. Parinaud: L'abstraction lyrique - R. Charmet: l'avenir de la peinture - C. Sorel: L'affiche.

CRITIQUE nov. 73, S. Fauchereau: Le dadaïsme parisien - G. Lascault: La Biennale 1973.

PLAISIR DE FRANCE ot. 73, P. Descargues: Dubuffet, un Céline de l'art.

PLAISIR DE FRANCE nov. 73, F. Deval: Les gravures de James Ensor - P. Descargues: Georges Braque en un tableau - D. Kasban: Czaky, un sculpteur cubiste révélé.

ART ENFANTIN giu. 73, B. Monthubert: Nos sculptures - J. Bertrand-Meb: Actualités.

HUMBOLDT n. 51, E. Becker Donner: Arte popular latino-americana.

HUMBOLDT n. 52, R. Häsl: Muriò Picasso - M.G. Arroyo: Gerd Leufert - D. Schnebel: El arte autónomo visto políticamente.

PARTISAN REVIEW inv. 73, B. Rose: Painting today.

THE CONNOISSEUR set. 73, B. Beaumont-Nesbitt: Gerda Flöckinger's jewellery - M. Eidelberg: The ceramic art of William H. Grueby.

AMERICAN LITERATURE mag. 73, L.T. Fitz: Gertrude Stein and Picasso, the language of surfaces.

THE BURLINGTON MAGAZINE giu. 73, Z. Amishai-Maisels: Gauguin's philosophical eve.

THE BURLINGTON MAGAZINE ag. 73, Pablo Picasso.

THE ARTS apr. 73, Jean Dubuffet.

ART prim.-est. 73, M.A. Fisher: Art as therapy - P. Fleisher: Claude Tousignant - L. Rombout: The Canada Council art bank - C. Troster: Roots - G. Lambton: Scene or scenery?

ARTIS mag. 73, Zum Tode Pablo Picasso - M. Tripps: Symbolistische Kunst vom Peter Grau und Christoff Schnellenberger - H. Robels: Graphik heute - Richard Engelmann - H. Neidel: Sechs Jahrzehnte Abendland - Lyonel Feininger - W. Schulze-Reimpell: Politik und moderne Kunst.

ARTIS giu. 73, Die Zwanziger Jahre - H. Neidel: Sabine Vitus und ihre Nürnberger Privatgalerie.

ARTIS lug. 73, Erich Hauser - Van Hoboken, entdeckung eines vergessenen Expressionisten - Kinder erleben Kunst - Van Gogh Museum in Amsterdam - I. Minnée: Von Onkel, Waldemar und Tante Bibi.

ARTIS set. 73, E. Billeter: 6^e Biennale der Tapisserie in Lausanne - W.P.E.: Henry Moore - Kurt Schwippert.

ARTIS ot. 73, W. Schulze-Reimpell: Speckseite in im Museum - Domenico Gnoli - G. Weber: Das « Musée Imaginaire » des Exministers Malraux.

DIE KUNST mag. 73, W. Wunderlich: Pablo Picasso - J. Beckelmann: Realismus in West und Ost - Von Klaus, H. Olbricht: Enrico Baj - I. Rein: Lyonel Feininger - C. Seckel: Die Minotauremachie vom Pablo Picasso.

DIE KUNST giu. 73, A. Von Graevenitz: Die Kunst, Konflikte der Wahrnehmung aufzudecken - W. Längsfeld: Hannsjörg Voth - S. Maus: Jan Peter Tripp - Von Klaus, H. Olbricht: Kunst als Alibi.

DIE KUNST ag. 73, W. Wunderlich: Kompliziertes Kunstgespräch - C. Seckel: Walter Becker - H. Schumacher: Akkorde der Palette - H. Schwimmer: Ludwig Gebhard - W. Romstoeck: Helmut Rudolf.

DIE KUNST set. 73, H. Buchner: Theodor von Hötzendorff - A. Von Graevenitz: Van Gogh Museum in Amsterdam - P. Ritter: Frans Masereel - W. Wunderlich: Modern Art Museum in Hildebrandhaus - A. Horbach: Michael Schoenholtz.

DU mag. 73, G. Camesi: Veduten aus Menzonio - Tom Drabos: Rundum die Champs-Élysées - H. Neidel: Jean Tinguely.

DU set. 73, U. Perucchi-Petri: Die Schule von Pont-Aven - P. Küller: Cuno Amiet - M.G.: Dada und Surrealismus.

DU ot. 73, J. Prévert: Irrespect humain - E. Quin: James Joyce's Dublin - M. Mugler: Paul Klee.

ART INTERNATIONAL mag. 73, G. Gassiot, Talabot: Jean Dewasne - D. Rees: David Jones - S. Marcus: Cubism - E. Lynn: Robin Page.

ART INTERNATIONAL est. 73, H. Rosenberg: Mirò - J.L. Daval: Magda Abakanowicz and Jagoda Buic - K. Moffett: Noland.

GRAPHIS n. 162, S. Mason: Jacqueline Chwast - H. Hara: Tadashi Obashi - E. Booth-Clibborn: Design and Art Direction 72.

HORIZON prim. 73, S. de Gramont: Monet's garden.

HORIZON est. 73, H. Migdoll: Concerning clowns.

AESTHETICS inv. 73, A. Simon, L.O. Ward: The influence of art education and age on design judgement.

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. Tali prezzi sono al netto dell'IVA.

Cataloghi di mostre e musei

1) Personali

Georges Braque, Parigi 1973, Orangerie des Tuileries, pp. 184, interamente illustrato bianco nero e colori, lire 6.000.

Marcel Breuer at the Metropolitan Museum of Art, New York 1973, pp. 32, interamente illustrato bn e colori, lire 2.200.

Felice Casorati, Acqui Terme 1973, pp. 10 con 54 illustrazioni fuori testo bn, lire 2.000.

Marc Chagall Message Biblique, Musée National, Nizza 1973, pp. 238, interamente illustrato bn e colori, lire 9.000.

Dufy Raoul, Haus der Kunst, Muenchen 1973, pp. 78 con 120 illustrazioni b/n e colori fuori testo, lire 4.300.

Le sedie di Charles Rennie Mackintosh, Milano 1973, pp. 108 interamente illustrato b/n e colori, lire 4.500.

Henri Michaux, Kestner Gesellschaft, Hannover 1973, (Prima retrospettiva antologica in Germania) pp. 218, interamente illustrato b/n e colori, lire 3.000.

Gino Marotta, Rotonda della Besana, Milano 1973, pp. 64 interamente illustrato b/n e colori, lire 3.000.

Mauro Reggiani, Galleria Civica d'arte moderna, Torino 1973, pp. 44 con 137 tavole fuori testo b/n e colori, lire 3.500.

Kurt Schwitters, New York 1973, pp. 108 molto illustrato b/n e colori, lire 4.000.

2) Gruppi

Amerikanische und Englische Graphik der Gegenwart, Stuttgart 1973, pp. 132, molto illustrato b/n e colori, lire 7.000.

Amerikanischer Fotorealismus, Grafik, Kunstverein Braunschweig 1973, pp. 88, molto illustrato b/n e colori, lire 3.700.

Arte Lavoro e vita civile, XXVI Premio Suzzara, Suzzara 1973, pp. 50 illustrato b/n, lire 1.500.

Die Gute Industrieform 1973, Hannover 1973, pp. 174, molto illustrato b/n, lire 2.000.

Faites votre Jeu - per una ipotesi di autogestione, Venezia 1973, interamente illustrato b/n, lire 4.000.

Flux Schœ, mostra itinerante in Gran Bretagna « di artisti, non artisti e anti-artisti che hanno fatto parte di Fluxus 1972, 1973, pp. 144, illustrato b/n, lire 2.500.

Le Futurisme, 1909-1916, Musée national d'art moderne, Parigi 1973, pp. 168, molto illustrato b/n e colori, lire 4.800.

6° Biennale Internazionale de la Tapisserie, Losanna 1973, pp. 90 molto illustrato b/n, lire 3.000.

Realisti e iperrealisti belgi, Rotonda della Besana Milano 1973, pp. 96, interamente illustrato b/n, lire 2.000.

Per il Cile con Matta, manifestazione di solidarietà con il popolo cileno, Bologna-Ravenna 1973, interamente illustrato b/n, lire 1.500.

Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole, realistische Kunst in unserer Zeit, Recklinghausen 1973, pp. 56, con 252 tavole fuori testo b/n e colori, lire 7.500.

The Painterly Photographi 1890-1914 New-York 1973, pp. 22 illustrato b/n, lire 1.500.

Sculture all'aperto, Milano 1973, pp. 74, molto illustrato b/n, L. 2.000.

Tous les impressionnistes du Musée du Jeu de Paume, Parigi 1973, pp. 162, interamente illustrato b/n e colori, rilegato, lire 9.000.

Video, (mostra di artisti olandesi che operano tramite video) Rotterdam 1973, molto illustrato b/n, lire 1.800.

Problemi di storia dell'arte

Eugenio Battisti e L. Vitello (a cura di), L'Albero Solitario - arte e politica Usa 1870-1970, Firenze 1973, pp. 342, lire 1.800.

John Cage, M-Writings 67-72, Wesleyan 1969, pp. 218, lire 9.000.

Donald Drew Egbert, Social Radicalism and the Arts - Western Europe - A cultural History from the French Revolution to 1968, New York 1970, pp. 822, con 122 illustrazioni b/n rilegato, lire 12.700.

Gillo Dorfles, Dal significato alle scelte, Torino 1973, pp. 238, con 44 illustrazioni b/n fuori testo, lire 6.000.

John Golding, Boccioni's Uniques Forms of Continuity in Space, Newcastle 1972, pp. 32, illustrato b/n, lire 2.300.

Wassily Kandinsky, Tutti gli scritti, punto e linea nel piano / Articoli teorici / i corsi inediti al Bauhaus, Milano 1973, pp. 322 illustrato b/n e colori, rilegato, lire 15.000.

Hans Kreidler and Shulamith Kreidler, Psychology of the Arts, Durham 1972, 514, rilegato, lire 11.600.

Marc Le Bot, Peinture et Machinisme, Parigi 1973, pp. 296, ill. 50, lire 6.700.

Simonetta Lux, Arte e industria, collana Scuola aperta, Firenze 1973, pp. 128, illustrato, lire 900.

Catherine Millet, Textes sur l'art conceptuel, Parigi 1972, lire 2.000.

Giambattista Nazzaro, Introduzione al Futurismo, Napoli 1973, pp. 352, lire 3.500.

Olivier Revault D'Alonnes, La Création artistique et les promesses de la liberté, Parigi 1973, pp. 301, ill. b/n 36, lire 6.700.

John A. Walker, Glossary of art, architecture and design since 1945, Londra 1973, pp. 240, rilegato, lire 6.500.

Segnalazioni particolari

La casa editrice Thames and Hudson è uscita con due volumi di interesse particolare anche per lo studioso e lo studente italiano per il carattere antologico e per la qualità del materiale fotografico:

Sam Hunter, American Art of the 20th Century, Londra 1973, pp. 488, ill. b/n 839, a colori 166, lire 11.500.

Douglas Davis, Art and the future, A history/prophecy of the collaboration between science, technology and art, Londra 1973, pp. 208, ill. 305, lire 13.500.

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

RAMMENTIAMO

che la direzione-redazione della rivista si è trasferita in Via S. Giacomo n. 5/B - 00187 Roma, tel. 6786422. Si prega di prendere nota del nuovo indirizzo per l'invio di lettere, cataloghi, documentazioni, libri, riviste-cambio e quant'altro di pertinenza della redazione.

Inoltre, per facilitare l'inserimento delle mostre nella rubrica « Brevi », le gallerie e gli artisti sono pregati di inviare i cataloghi direttamente anche al curatore della predetta rubrica: *Cesare Chirici, via Imperia n. 16 - 20142 Milano.*

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

La DGP - Diffusione Grafica Popolare (Via Labicana, 31 - 00184 Roma) ha pubblicato due cartelle comprendenti opere dei seguenti dodici artisti: Paolo Baratella, Vittorio Basaglia, Vincenzo Gaetaniello, Gino Guida, Renzo Margonari, Carlo Pescatori, Sergio Sarri, Giangiacomo Spadari, Angelo Tintonel, Piero Tredici, Valeriano Trubbiani, Aldo Turchiaro.

Salamon e Augustoni Editori (Via Montenapoleone 3 - 20121 Milano): volume dedicato alle opere recenti di Aldo Salvadori con prefazione di Carlo Lurovico Raggiani, comprendente 82 tavole: 39 a colori, 25 in bicomia e 18 riproduzioni di disegni.

La Libreria Prandi (Viale Timavo 75 - 42100 Reggio Emilia), in occasione del Natale, ha pubblicato il consueto catalogo (n. 160) di incisioni italiane e straniere dell'800 e moderne, acquerelli e disegni. Il volume

contiene una introduzione di Giancarlo Vignorelli e 305 tavole fuori testo comprendenti 95 riproduzioni a colori e 813 in nero. La suddetta libreria ha inoltre pubblicato il catalogo n. 159 di libri illustrati da artisti moderni con 32 illustrazioni.

Edizioni dell'Orso (Via dell'Orso 7/A - 20121 Milano): cartella di 15 incisioni di Renzo Vespignani su sonetti del Belli.

Edizioni Galleria Dürer: cartella con 5 acqueforti di Cesare Scarabelli dal titolo « Le petit bestiaire » con un saggio di Raffaele De Grada e una ricerca dell'autore.

Edizioni Lettera Amoroza (34, Geraardsbergsestraat - B - 1541 Sint Pieters Kapelle, Belgio): il volume « Aphorismes » di Theodore Koenig con 3 incisioni e 20 disegni acquarellati di Guido Biasi e il volume « Le Subjectif present » di Theodore Koenig con litografie acquarellate di Vanni Viviani.

Trevi Editore di Roma: volume dedicato a « L'opera grafica di Mario Russo », testo di Vito Apuleo.

L'Editore Giampaolo Prearo di Milano: libro « Eugenio Carmi una pittura di paesaggio? » a cura di Umberto Eco.

Cedola di commissione libreria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Premi

Teramo. La locale Casa della Cultura ha bandito per giugno-agosto 74 la 5ª edizione del Premio Mazzacurati intitolata « Omaggio a Carlo Levi ». Con tale premio si chiede agli artisti « di formulare una propria personale testimonianza sulla realtà attuale e contraddittoria del Meridione ». Al concorso, aperto a tutte le tendenze, possono partecipare con un massimo di tre disegni in bianco e nero e a colori tutti gli artisti italiani e stranieri residenti in Italia, che alla data del 29 giugno 74 non abbiano superato il 40° anno di età. Informazioni presso la Casa della Cultura, Ponte Cartecchio 85 - 64100 Teramo, tel. 52970.

Rho. Gli « Amici del Pomero », col patrocinio dell'Amministrazione Comunale, hanno bandito per il maggio 1974, l'VIII Premio nazionale di pittura e il II Premio internazionale di grafica del Pomero. La partecipazione è libera a tutti e il tema è libero ed è consentita la più ampia libertà di tecnica e tendenza. Adesioni entro il 10 aprile 74 al Segretario, Sig. Piero Airogghi, Via Torino 2 - 20017 Rho, tel. 9303521.

Il Comitato per la Tutela dei Valori Artistici Contemporanei ha indetto per il marzo e aprile 74 la mostra internazionale di pittura, scultura e bianco e nero « Ricerca Artecom n. 2 » e la mostra internazionale di incisione « Graphis 2 ». Informazioni presso Artecom, Viale Manzoni 26 - 00100 Roma.

Varie

E' in preparazione il catalogo generale dell'opera pittorica di Domenico Purificato. Si pregano i collezionisti di inviare foto con misure, anno e tecnica allo Studio Arco, Via del Babuino 181, Roma oppure alla Galleria Boccioni, Via Brera 7, Milano.

Londra. Alla casa d'aste Sotheby il quadro « Femme assise » di Picasso, del 1909, è stato venduto per 510 milioni di lire italiane, stabilendo così il nuovo « primato mondiale ». Il precedente « primato » per un quadro di Picasso (Jeune femme e bouquet del 1904-5) era stato stabilito un mese prima sempre da Sotheby con 450 milioni.

Forlì. Il Centro Analisi Ricerche Sociali « N. Bartoletti », in collaborazione col pittore Pier Pantieri, ha organizzato, col patrocinio della Pro-Loco di Terra del Sole-Castrocaro e del Comune di Bertinoro, due manifestazioni-incontri dal titolo « Arte-Sociologia » e « Arte nella Società-Società nell'Arte ».

Roma. Presso l'Accademia nazionale dei Lincei sono stati conferiti i premi « Antonio Feltrinelli » 1973. Premio internazionale di 20 milioni per la critica e storia dell'arte a Richard Krautheimer. I quattro premi di 10 milioni riservati a cittadini italiani, rispettivamente, per la grafica: ad Alberto Burri; per la scultura: ad Umberto Mastroianni; per l'urbanistica: a Luigi Cervellati; per la musica: a Luigi Dallapiccola.

Milano. La Galleria Sant'Ambrogio (Via Manzoni - Milano, tel. 639984) ha in preparazione una monografia di Gianni Vagnetti. Chiunque possedesse opere del pittore è pregato di mettersi in contatto.

Abbonamenti 1974

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)

Copie arretrate: vengono cedute a prezzo di copertina fino ad esaurimento. Insieme alla richiesta dovrà essere inviato il relativo importo in assegno bancario o anche in francobolli.

All'importo complessivo dei prezzi di copertina dovranno essere aggiunte lire 300 per spese di spedizione (lire 500 se per spedizione raccomandata).

Cambi di indirizzo: Segnalate subito il cambio di indirizzo inviando lire 100 in francobolli e **indicando anche il vecchio indirizzo**. Indicare sempre la rivista cui si riferisce l'abbonamento o la richiesta di copie.

Tutta la corrispondenza per le causali sopra indicate dovrà essere indirizzata esclusivamente a:

EDIZIONI DEDALO
Ufficio diffusione periodici
Casella postale 362
70100 BARI

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

N.
del bollettario ch 9

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

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

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.

Cartellino
del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

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

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L.
Lire
eseguito da
sul c/c N. **13/6366**
intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
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, abrazioni o correzioni.

A tergo dei certificati di allibramento, i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'Ufficio conti correnti rispettivo.

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

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

N R	EFTE abb. 1974	L. 4.000
N R	SAPERE abb. 1974	L. 5.000
N R	CONTROSPAZIO abb. 1974	L. 8.000
N R	NAC abb. 1974	L. 4.000
N R	TEMPI MODERNI abb. 1974	L. 3.600
N R	MONTHLY REVIEW abb. 1974	L. 3.000
N R	INCHIESTA abb. 1974	L. 2.000
N R	UTOPIA abb. 1974	L. 3.000
N R	FABBRICA E STATO 1974	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.

A conclusione di 3 anni di collaborazione con NAC la Koh-I-Noor Hardtmuth S.p.A. - Milano ritiene di aver assolto al proprio compito con un contributo che ha consentito alla rivista di irrobustirsi e svilupparsi sino ad essere considerata la più importante rivista italiana di arte contemporanea,



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

Dedalo

E. Hugs Galeano
**VOCI DA UN MONDO
IN RIVOLTA**

Un racconto-saggio affascinante e attuale, un excursus vissuto e meditato nei paesi della America latina. Dall'Argentina al Brasile, dal Guatemala all'Uruguay, contro il colonialismo e l'assoggettamento, una serie di incontri e di analisi lungo il filo rosso di una rivoluzione difficile.



Vivian Trias
**IMPERIALISMO
E GEOPOLITICA
IN AMERICA LATINA**

Analisi, stralci di carteggi, documenti confidenziali, illuminano di volta in volta il ruolo che i diversi paesi sudamericani giocano nel piano imperialistico USA: un esame attento e necessario che si allinea con gli uomini in lotta per la liberazione.

Valeria Novielli
**SCIENZA
LINGUAGGIO
ESPERIENZA**

Contro ogni concezione idealistica o oggettivistica della scienza, per una definizione materialistica di soggetto e oggetto, i problemi del significato storico della prassi e l'esame delle strutture del linguaggio come condizione dell'esperienza. Un libro insieme aperto e deciso, sul difficile e controverso compito della teoria.

Dedalo



G. GROSZ
**AGGIUSTEREMO
I CONTI**

Una rarità bibliografica sottratta al destino della censura. Una carica conoscitiva, una grafica provocatoria, un processo di spoliatura attraverso il grosso dei segni di una Germania anni '20, di caratteri, corpi, ambienti, tratti, che appartengono alla stessa faccia nera e soddisfatta del capitalismo di oggi.

A. M. Calderazzi
**IL MODELLO
BRITANNICO**

Nella generale crisi della democrazia parlamentare e del partitismo, buon senso empiria contaminazione possono ancora proporsi a modello? In un interessante e articolato tableau, la Gran Bretagna tra passato e futuro.

**INFORMAZIONE
E DEMOCRAZIA**

La RAI-TV in Italia

Al di là dei luoghi comuni di una polemica quotidiana, un confronto impegnato sui pro e contro di una discussa riforma, un dibattito meditato e aggressivo su un problema chiave per la cultura e la vita di oggi.

Dedalo

effe

Il numero 3 di Effe continua la sua accurata documentazione sulla **questione femminile** e presenta aspetti finora poco reclamizzati della contestazione femminista all'interno della Chiesa tradizionale e nei Conventi. Antifemminista del mese: Paolo Sesto, un papa che ha dato il suo contributo alla politica anti-donna ecclesiastica tradizionale.



In una drammatica inchiesta Natalia Aspesi denuncia i metodi barbari coi quali, ancor oggi, nel 1974, si partorisce e si muore in Italia.

Anche per quanto riguarda l'austerità Effe propone una visione «femminista» del problema che investe oggi l'Italia considerando il duplice effetto che le restrizioni hanno sulla donna raddoppiandone da un lato le fatiche casalinghe (aumento dei prezzi, mancanza di rifornimenti) e mirante a farne uno strumento del qualunquismo e della reazione.

Dedalo

Sapere

ora diretto da
Giulio A. Maccacaro

Una vecchia testata con una formula nuova. Una rivista non solo di divulgazione ma anche di dibattito dei problemi sociali e politici, oltre che tecnici e culturali, che la scienza oggi propone ai singoli e alla collettività.



Nel fascicolo di gennaio:

F. Calvino, **Elementi tecnici di prevedibilità della catastrofe del Vajont** / S. Canestrini, **Il Vajont e gli «operatori» del diritto** / N. Federici, **La situazione demografica nel mondo** / L. Cancrini-D. Ortolani, **Malato di mente e comunicazioni di massa** / P. M. Mancorda, **Un seminario su «informatica, economia, democrazia»** / I. Passoni, **Scienza e uomo: rapporto dal Vietnam** / A. Martinelli, **I provvedimenti urgenti per l'università: riforma o controriforma?**

Inserto

MEDICINA E POTERE