

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Marzo 1974 / L. 500
mensile / spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%



Dibattito sulla « Biennale Città di Milano » / Centro internazionale per l'Educazione artistica
Il Guttuseo a Bagheria / Una mostra incessante / L'avanguardia spagnola ha 40 anni / Pram-
polini scenografo / Lorenzo Viani / Per un concetto allargato di tautologia / Machinenphan-
tastil / Pittura iconogrammatica / Un'utopia del 1863: la nuova città capitale d'Italia / Wilhelm
Worringer o le contraddizioni dell'Espressionismo / Nadar: il mito del progresso / Man Ray:
« la logique assassine » / Dolce di casa (Stampa) / Romanzi-film / Dategli un prato (Pubbli-
cità) / Traumatografo (Film) / La riproduzione come opera d'arte / Metamorfosi dell'estetico
Recensione libri / Schede / Le riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario / Rassegna
delle riviste / Brevi.

Scritti di: Altamira / Apuleo / Barilli / Bernardini / Birolli / Bonini / Bossaglia / Campari
Chirici / Corradini / Danesi / Del Brenna / Di Bianca Greco / Di Castro / Di Genova
Fagiolo / Fagone / Ferrari / Ghetti / Gilardi / Meloni / Nigro Covre / Panzeri / Raffa
Serra Zanetti / Tadini / Vincitorio.

Nuova Serie

Editoriale	Il mostro genera mostri	
V. Fagone		
E. Tadini		
F. Vincitorio	Biennale « Città di Milano »	3
U. Apollonio	Centro internazionale per l'Educazione artistica (intervista)	6
A. Di Bianca		
Greco	Il Guttuseo a Bagheria	7
A. Altamira	Una mostra incessante	8
G. Del Brenna	L'avanguardia spagnola ha 40 anni	9
V. Apuleo	Prampolini scenografo	9
R. Bossaglia	Lorenzo Viani	10
R. Barilli	Per un concetto allargato di tautologia	11
G. Di Genova	Machinenphantastil	12
M. Corradini	Pittura iconogrammatica	13
M. Fagiolo	Un'utopia del 1863: la nuova città capitale d'Italia	14
J. Nigro Couve	Wilhelm Worringer o le contraddizioni dell'Espressionismo	16
M. G. Bernardini	Nadar, il mito del progresso	17
S. Danesi	Man Ray, « la logique assassine »	19
G. Ferrari	Dolce di casa (Stampa)	20
R. Campari	Romanzi-film	20
G. Bonini	Dategli un prato (Pubblicità)	21
F. Di Castro	Traumatografo (Film)	22
A. Gilardi	La riproduzione come opera d'arte	23
P. Raffa	Metamorfosi dell'estetico	24
Rubriche		25

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 diffusione nelle edicole: Parrini & C. s.r.l. - Piazza Indipendenza 11/B, tel. 4992, Roma 00185 - Via Termopoli 6, tel. 2896471, Milano Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Il mostro genera mostri

È possibile che, quando questo numero uscirà, la spartizione delle poltrone lagunari, ossia del nuovo Consiglio Direttivo della Biennale di Venezia, sarà ormai conclusa. E potrebbe anche darsi che, col solito miracolo all'italiana, sarà partorita pure la mostra delle arti figurative, prevista per l'estate e, al momento in cui scriviamo, fortemente in dubbio.

Confessiamo che la cosa ci interessa poco. Così come non ci scandalizziamo per i metodi vergognosi che ne hanno caratterizzato la gestazione.

Finché la Biennale sarà vista come « punto centrale e praticamente unico nel quale si esprime, culturalmente, la Repubblica italiana » — con relativa ridda di miliardi — la libidine di potere e quant'altro, in male, sa produrre la natura umana, ne saranno frutti inesorabili.

Il mostro non può generare che mostri: in tutti i sensi. Con la conseguenza che la gente continuerà a considerare l'arte una « grande abbuffata ». E i risultati sono sotto gli occhi di tutti: una emarginazione quasi completa. Noi crediamo che per modificare questo stato di cose sia necessario percorrere un'altra strada. Una strada fondata su due punti essenziali: decentramento e partecipazione. Vale a dire che, solo se la problematica artistica si svilupperà in modo decentrato, con iniziative locali, addirittura capillari, e con la continua, attiva partecipazione di tutti coloro che, in un modo o nell'altro, si interessano ad essa, solo così potrà divenire un elemento costruttivo, di crescita sociale.

Ma questo significa capovolgere un'ottica oggi imperante, della quale siamo un pò tutti succubi: artisti, critici e pubblico.

Abbiamo constatato che qualche abbonato, malgrado le nostre raccomandazioni, non ha ancora rinnovato l'abbonamento. Li preghiamo vivamente di farlo subito (preghiera che estendiamo, naturalmente, a tutti i lettori non abbonati) versando l'importo di L. 4.000 tramite il modulo di conto corrente o con qualsiasi altro mezzo. Altrimenti saremo costretti a sospendere l'invio della rivista.

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



Bollo a data

N.
del bollettario ch 9

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L.

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

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

Tassa di L.

Cartellino
del bollettario

L'Ufficiale di Posta

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

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

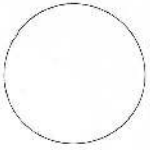
di L.
Lire
eseguito da
sul c/c N. **13/6366**
intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

numerato
di accettazione

Tassa di L.

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, abrasioni o correzioni.

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

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

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

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

Se siete correntisti postali per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

N	R	EFTE abb. 1974	L. 5.000
N	R	SAPERE abb. 1974	L. 6.000
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. 4.000
N	R	INCHIESTA abb. 1974	L. 3.000
N	R	FABBRICA E STATO 1974	L. 3.000

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

Dedalo



Georges Bataille DOCUMENTS

Corpo, follia, erotismo, morte, la chiave per la comprensione dell'intera opera di Bataille. Un orecchio tagliato, ano, bocca, alluce: un accumulo di forme, detriti, « scarti » per il materialismo.



D.A.F. de Sade LA FILOSOFIA NEL BOUDOIR

« Bisogna essere circondati di culi quando è un culo che si fotte ». Il pieno, la materia, lo spessore di una corporeità esplorata e l'eleganza della intelligenza, nella più violenta e deliziosa storia di un'educazione.

Dedalo



Virginia Finzi Ghisi LA RELIGIOSA E IL CAPITANO

Il romanzo bianco della borghesia. Se un libro nero registra la storia dei suoi criminali, il « romanzo bianco » svela l'immagine ipocrita, la faccia ambigua, crudele e mielata, della sua ideologia reazionaria.



Karl Mannheim SOCIOLOGIA DELLA CONOSCENZA

Del fondatore della sociologia della conoscenza, una raccolta di saggi che illumina una larga zona della cultura europea. Un « libro di testo » e una linea di pensiero per chiunque, interessato al dibattito sociologico filosofico e psicologico del nostro tempo, sia impegnato nei problemi concreti che investono i rapporti tra scienza e società.

Biennale "Città di Milano"

con Vittorio Fagone, Emilio Tadini, Francesco Vincitorio

La Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano ha organizzato nel proprio palazzo la XXVIII Biennale Nazionale d'Arte «Città di Milano», intitolandola «Presenze e tendenze nella giovane arte italiana».

La rassegna, curata da una Commissione Esecutiva coordinata da Vittorio Fagone (che ha preparato anche il catalogo), è stata riservata, quest'anno, agli artisti nati dopo il 1° gennaio 1930. Per consentire di meglio individuare «polarità e orientamenti» la esposizione è stata divisa in 10 sezioni. A questa prima parte ne è stata affiancata un'altra, intitolata «Correlazioni», con 11 pittori e 8 scultori della generazione precedente, presi come esempi delle ricerche degli anni '50, nonché una terza parte dedicata ai films realizzati da artisti.

Le 10 sezioni, con i circa 150 artisti presentati, hanno costituito il fulcro della manifestazione e, come sempre avviene in casi del genere, hanno dato luogo a discussioni, sia per quanto riguarda le presenze e le assenze, che per il modo come la mostra è stata articolata.

Più che recensirla, abbiamo ritenuto utile per i lettori farne oggetto di un dibattito a cui hanno partecipato lo stesso Vittorio Fagone, Emilio Tadini e Francesco Vincitorio.

Come si potrà rilevare, tale dibattito ha allargato il discorso alle strutture pubbliche e ai modi operativi per stabilire un migliore rapporto tra pubblico e problematica artistica contemporanea.

VINCITORIO: Mi pare che, prima di affrontare gli interrogativi posti da questa XXVIII edizione della Biennale di Milano, è forse opportuno, dato che abbiano qui Fagone che è stato il maggiore responsabile di questa mostra, conoscere cosa ci si proponeva e se queste intenzioni sono state realizzate.

FAGONE: Va subito precisato quale è stato il mio impegno in questa Biennale. Sono stato invitato a far parte di una commissione composta dagli artisti della Permanente Ajmone, Bodini, Francese, Ghinzani, A. Rossi, Spilimbergo e in questa sede ho contribuito all'elaborazione di un piano di mostra. Il Consiglio Direttivo della Permanente ha approvato questo piano che ho coordinato nella fase di realizzazione.

Per quanto riguarda i propositi, sono presto detti. Milano ha, indubbiamente, una vita artistica molto attiva. Ma le iniziative si svolgono, si può dire in modo esclusivo, attraverso le gallerie private. Mentre le manifestazioni di interesse culturale, sottratte al gioco mercantile, sono finite quasi tutte in operazioni di sottogoverno. Da questa situazione è nata l'esigenza di promuovere una iniziativa in uno spazio non condizionato. La Permanente è un ente morale di lunga tradizione e logicamente ha dei limiti organizzativi di struttura e statutari. Tuttavia resta uno spazio in qualche misura libero e agibile.

Come ho scritto nel catalogo, all'infuori di un tentativo di censimento fatto da Valsecchi nel '58 e del Salone Internazionale dei Giovani, presentato da Ballo nel '67, a Milano non sono state tentate altre operazioni di ricognizione delle diverse aree di ricerca dell'arte contemporanea a livello di artisti giovani. Possiamo dire che anche gli interventi sulle singole aree sono stati rari e sporadici. E' un caso abbastanza indicativo che mentre il Museo di Bruxelles ha dedicato, quest'estate, una mostra a Baratella, De Filippi, Spadari e Umberto Mariani, intitolandola «Pittori di Mila-

no», una tale mostra — che più volte abbiamo sollecitato — non è stato possibile realizzarla a Milano. Insomma, alla base di questo tentativo c'è l'intenzione di presentare, in uno spazio non condizionato, una serie di aree di ricerca per stimolare un certo confronto.

Queste aree sono state misurate sull'arco degli anni '60 e nella loro identificazione si è cercato di tener conto delle indicazioni fornite dalle varie rassegne che si sono tenute in questi ultimi anni. Riunendo queste aree nelle sale della Permanente si è tentato di sottoporle non tanto al vaglio degli specialisti quanto alla verifica del grosso pubblico. Si voleva, soprattutto, dimostrare a questo pubblico che la ricerca dell'artista non è mai un lavoro solitario ma è riportabile a dei termini di confronto, a delle ragioni di coesistenza con il proprio tempo e con il contesto culturale e sociale in cui vive.

TADINI: Vorrei riprendere quanto ha detto adesso Fagone circa l'intenzione di mostrare al pubblico come l'artista non sia una specie di personaggio mitologico che agisce nei limiti della sua individualità — ma che è invece una persona che fa un certo lavoro, con certe implicazioni. Il principio è giusto ma io non sono del tutto d'accordo sulla soluzione adottata in questa mostra. Ho l'impressione che uno del pubblico, che non conosca bene l'arte contemporanea, si muova con un certo imbarazzo attraverso queste esperienze così diverse, e allora è portato istintivamente a risolvere questa situazione di estrema confusione proprio ricadendo in quell'atteggiamento che si vorrebbe combattere. Quella persona si dirà che l'unico dato sicuro è che sono tutti «artisti», e che le diversità che esistono fra loro dipendono dal tocco più o meno «divino» dello spirito artistico. Cioè, in sostanza, quel visitatore non sarà portato a riconoscere diverse pratiche di lavoro che si articolano in un certo modo, in un certo contesto. Ma in quella gran

confusione riconoscerà solamente la solita mitologia dell'arte, l'idea che qualsiasi cosa toccata dall'artista diventa oro. Noi dovremmo fare in modo che la gente si renda conto che questa è una mistificazione. Non ha molta importanza che si definisca cosa è arte e cosa non lo è. Ciò che è importante è che ci si trovi di fronte ad un certo tipo di operazione, che si esamini come è fatta e si verifichi le funzioni che può porsi e avere.

Per sollecitare questo tipo di incontro, bisognerebbe, secondo me, che si puntasse su una serie regolare di mostre. E per la loro organizzazione si potrebbe tentare di responsabilizzare, di volta in volta, un critico. Responsabilizzarlo allo stesso modo di come avviene con uno scrittore. Chi scrive dispone come vuole della dimensione del libro e gestisce in prima persona, responsabilmente, le proprie idee, il proprio atteggiamento e a questo livello si qualifica come operatore. Mi sembra giusto che anche il critico si qualifichi come operatore in una dimensione come quella di una mostra. Il pregio maggiore di questa proposta sta, a mio parere, nel fatto che il pubblico si troverebbe di fronte ad una esemplificazione molto chiara e, nei limiti del possibile, omogenea e sarebbe sollecitato non ad andare a vedere quello che fanno genericamente gli artisti ma piuttosto a trovarsi di fronte ad una operazione specifica, con uno scopo specifico.

VINCITORIO: Tadini mi ha rubato la parola. Perché questa mostra potesse svolgere una funzione effettivamente didattica anch'io l'avrei vista frazionata nel tempo. C'è stata l'idea di dividerla in aree di ricerca ed è stata una buona cosa. Ma a me sembra che questo tentativo sarebbe stato più efficace se, approfittando della disponibilità della Permanente — non ho difficoltà a riconoscere che, proprio per l'autogestione che la caratterizza, è uno degli spazi più liberi, esistenti oggi in Italia — anziché una sola grande mostra,

fosse stata realizzata una serie di piccole mostre. Così facendo, si sarebbero potute articolare meglio le proposte, esponendo per di più, per ciascun artista, un numero maggiore di opere. Ciò avrebbe facilitato la lettura (è difficile capire davanti ad una sola opera) e il pubblico, alla fine, avrebbe potuto tirare da sé le somme. Inoltre, in tal modo si sarebbe abituato questo pubblico a frequentare sistematicamente queste manifestazioni e, soprattutto, ad andare a vedere realmente e non come di solito fa adesso: entra, compie salti mentali assai bruschi passando da un linguaggio all'altro e di conseguenza si stanca e si satura presto e finisce con una indigestione. Allora ogni proposito didattico va all'aria.

FAGONE: Bisogna distinguere tra *informazione* e *didattica*. Naturalmente bisogna diffidare dell'informazione quando non è esauriente — per questo abbiamo preferito rinunciare a una sezione non completa, già prevista — ma, ancor più, di una rigida schematizzazione didattica a proposito di arte contemporanea. Mi sia consentita la battuta, un po' facile e neppure mia, che la complessa realtà della ricerca artistica nel suo farsi misura la realtà stessa: cioè l'arte del nostro tempo è più corretto *impararla* che *insegnarla*. Si tratta perciò di stabilire solo aree, o più esattamente, ipotesi di riferimento e non forzature schematiche. D'altra parte il modello a cui questa esposizione dichiara di aderire è quello dei Salon. Gli artisti partecipano a questa mostra personalmente; le lacune, in alcuni casi pesanti e evidenti, dipendono dalla mancata accettazione degli inviti. Se si fosse trattato di una mostra a tema, di una esposizione con finalità didattiche, avremmo potuto ottenere più facilmente le opere degli artisti dai galleristi. Ma la Biennale di Milano ha un suo statuto che mi pare risponde a una logica onesta. Bisogna anche aver chiari i limiti di spazio, obiettivi, e di natura finanziaria. E' bene sapere che il Comune di Milano, impegnato in trionfali mostre celebrative e sottomesso al gioco del mercato, si è rifiutato di dare una sola lira per questa mostra che si chiama Biennale « Città di Milano ». Non dimentichiamo che questa mostra ha un costo imparagonabile a quello di « Contemporanea » a Roma e di gran lunga inferiore a quello della Quadriennale. A proposito della quale sarà opportuno ricordare che lì si è sperimentata la divisione nel tempo ma con esiti, mi pare, piuttosto discutibili. Siamo, infatti, tutti d'accordo che aver separato astratti, figurativi e la cosiddetta ricerca, non si è rivelato utile.

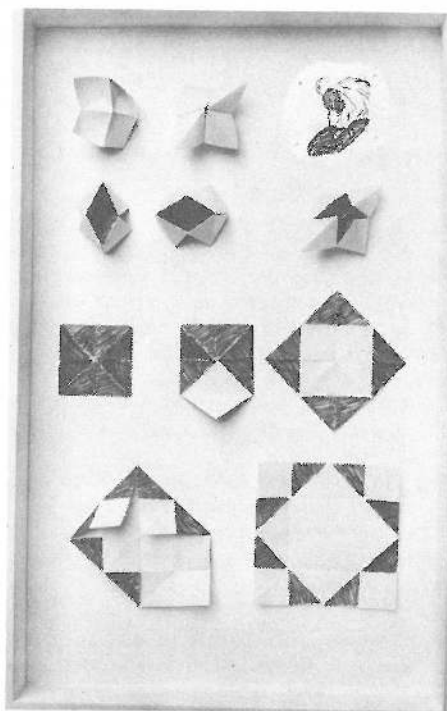
Certo, il modello di grande informazione *didattico*, come voi dite, è un modello seducente. Ma rischia di essere utopistico, se misurato alla realtà di un organismo come la Permanente. Una operazione di questo genere potrebbe, invece, a mio avviso, realizzarsi, e su un orizzonte internazionale, non frazionandola nel tempo

bensì coinvolgendo, contemporaneamente, più spazi. Per esempio il Palazzo Reale, la Triennale, la Permanente o altre sedi espositive. Questo consentirebbe di avere una manifestazione degna del ruolo che Milano ha nell'arte d'oggi. Noi, come ho detto, avevamo propositi e disponibilità più modesti. Si voleva soltanto informare (con tutto l'azzardo connesso) dando un quadro orientativo, relativamente ampio, dell'attività degli artisti giovani. Circa il modo come lo abbiamo fatto, va tenuto presente che informare significa identificare certi nuclei e disporli secondo una certa progressione. Come si può vedere nella pianta pubblicata nel catalogo, il percorso della mostra segue, in un certo senso, le regole del gioco del domino che, come è noto, consente una serie di diverse possibilità combinatorie. Esso è stato però orientato in modo che il visitatore non abbia mai il senso di un grosso scarto tra un'area e l'altra.

Non so se questo può considerarsi riuscito; mi dispiacerebbe se non risultasse chiaro. Questa mostra ha anche un'altra ragione: l'annullamento di ciò che è diverso nasce da precise ragioni di mercato e, purtroppo, ne siamo spesso responsabili anche noi critici. Noi, infatti, usiamo come arma del nostro discorso il silenzio: ci rifiutiamo di ammettere che esiste una realtà più ampia di quella su cui lavoriamo. Il silenzio è, in qualche modo, la nostra violenza.

Ma solo il quadro generale consente di stabilire ancora una possibilità per le domande generali. Quando Boriani e De Vecchi chiedono al pubblico di questa mostra, nel circuito televisivo interno: « che cosa è l'arte? », le risposte dei critici sono sempre irritate. Per il pubblico invece la domanda è imbarazzante ma legittima. Perché non bisognerebbe ricordarsene, mentre siamo tutti affacciati a creare marchi ben riconoscibili (gli artisti) ed etichette incomprensibili (i critici) su ordine e commissione di chi può vendere (e comprare) tutto (anche il niente)?

TADINI: Riprendo quell'accento che è stato fatto a proposito della Quadriennale. L'esperienza della Quadriennale è secondo me negativa perché si è basata su una divisione molto rozza e elementare, come quella tra astratto e figurativo. Però anche in una mostra come questa alla Permanente, malgrado il congegno escogitato, alla fine, per il visitatore, la contrapposizione fondamentale resta la stessa. Mi sembra probabile che il visitatore sia portato ad accomunare sotto l'etichetta figurativa, le opere viste nella prima parte, mentre, giunto nelle ultime sale, quelle della « nuova pittura », pensa subito a quella che si chiama arte astratta. Con una successione di mostre nel tempo si riuscirebbe, secondo me, anche a far cadere questa assurda contrapposizione. Non sarebbe importante fare un discorso sull'astratto e sul figurativo. Sarebbe importante fare un discorso su certe aree di ricerca individuate nella loro dinami-



U. Dossi, 10 aspetti del reale, 1973.



G. Mattia, La cultura.

cità. Un'operazione sul fatto specifico: scegliere, organizzare, discutere. Una grossa mostra come questa, fatalmente, è frutto di compromessi. In una commissione, logicamente, ciascuno porta le proprie convinzioni e tende a farle prevalere. Ciò che ne esce rischia di essere una realtà parziale e confusa. Il rischio sarebbe forse minore se qualcosa venisse proposta, di volta in volta, da critici diversi, in una serie di manifestazioni che il pubblico si abituasse a frequentare come succede, per esempio, per i concerti. Quando si va ad ascoltare un concerto non ci si aspetta che esso dia la totalità della musica, la celebrazione definitiva di un « rito culturale ». Un concerto propone un piccolo panorama musicale e il pubblico sa che quello che conta è la sua libera esperienza, una certa integrità del suo applicarsi — o abbandonarsi — a questa situazione specifica.

VINCITORIO: Visitando la mostra io ho avvertito anche un altro problema. Ed è quello di un condizionamento a livello informativo. Nessuno di noi può sfuggirvi. La quantità di esperienze artistiche, oggi, è tale che è impossibile conoscerle tutte. Una serie di mostre curate da diversi critici ridurrebbe questo limite.

FAGONE: Ripeto, non si trattava di una mostra « critica » ma di situazione. L'occasione è però buona per dire che avevamo molto insistito perché non mancassero gli artisti dell'area concettuale. E le sollecitazioni perché ci fossero i più interessanti sono state molto vive. Siamo stati tentati di esporre i telegrammi « gozzaniani » di garbato rifiuto per sottolineare che è un certo tipo di ricerca — va detto chiaramente — che evita il confronto sui tempi lunghi. Quanto all'assenza dei comportamentisti — trionfanti in questi ultimi anni — è valsa la convinzione che con il comportamento ci troviamo di fronte ad un metalinguaggio. Mentre ciò che questa mostra ha voluto presentare è tutta una serie di ricerche « dentro » il linguaggio.

VINCITORIO: E' bene che ciò sia stato chiarito. Infatti in questa mostra l'assenza dei concettuali e dei comportamentisti si avverte molto. Naturalmente ogni scelta è opinabile ma rispettabile. Ma io mi riferivo anche a certi limiti geografici. Malgrado il lodevole sforzo di allargare il campo di osservazione, ho avuto la sensazione che certe zone geografiche siano rimaste sacrificate e nella stessa zona lombarda ci siano vari buchi. Ma questo rischia di diventare il solito discorso sugli « esclusi » e allora ritorno alla proposta fatta da Tadini. Pure io non condivido l'idea di una grande manifestazione che dovrebbe dare gloria a Milano. Anche perché sono convinto che molto maggior

prestigio gli verrebbe da una serie di sistematiche e organiche piccole manifestazioni, opportunamente strutturate e didatticamente curate. Fra l'altro sono certo che una serie di manifestazioni di questo genere metterebbe meglio in luce quei trapassi da un'area all'altra di cui parlava Fagone. Convengo con lui che questo è un obiettivo importante. Ma credo che in una manifestazione sezionata nel tempo il visitatore potrebbe cogliere questi trapassi in modo più preciso di quanto avvenga quando si trova a dover digerire una gran quantità di opere eterogenee nello spazio di un'ora, un'ora e mezzo. Per me l'esempio dei concerti è esatto. E se ad un certo punto lo stesso artista venisse presentato in due diverse aree di ricerca e nascesse nel pubblico la sensazione di trapassi complessi e non ben definibili, questo pure mi va bene. Infatti, attraverso la situazione artistica si solleciterebbe una presa di coscienza delle realtà in generale. Si tratta ancora di quel problema dell'educazione del pubblico su cui stiamo insistendo da molto tempo. Buona cosa proporre un percorso combinatorio. Però forse non teniamo nel dovuto conto che, in genere, il pubblico non è preparato a questo tipo di lettura.

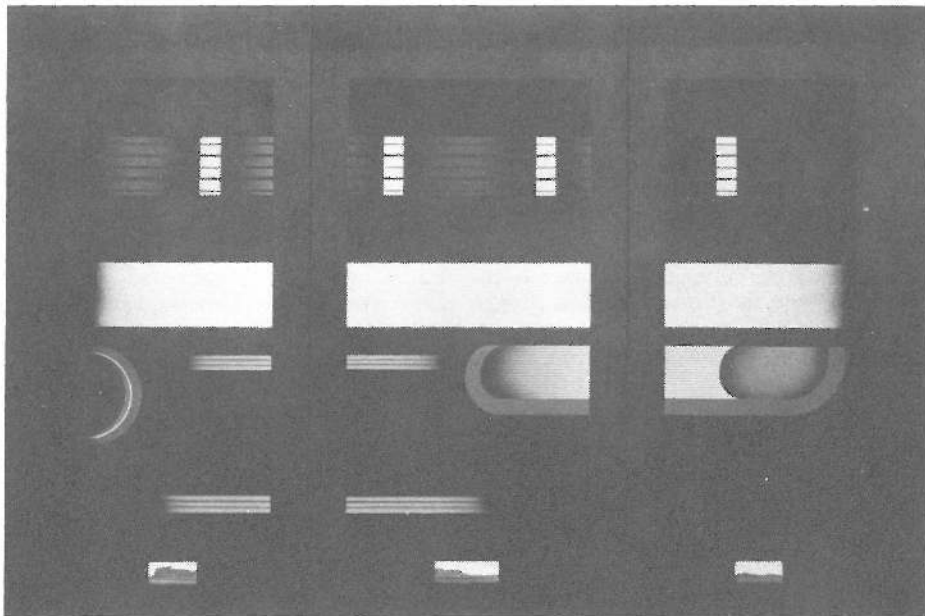
FAGONE: Anch'io ho proposto questo tipo di attività per rinnovare il campo d'incidenza della Permanente; ma come un prolungamento d'un momento d'interesse, d'approfondimento e di completamento. Ciò che tenevo a sottolineare è che lo sforzo per organizzare questa manifestazione — che considero largamente perfettibile e mi auguro possa essere perfezionata da altri, da gruppi di critici e in varie direzioni — è stato tanto più forte quanto maggiore è stata l'inerzia che si è dovuta vincere. Bisogna considerare che, benché la Permanente abbia quasi cento anni, in questo campo finora

ha svolto un'attività non troppo organica. E bisogna anche ricordare che la precedente Biennale, curata da De Micheli, Carluccio, Bellonzi e Gianquinto, è stato un notevole sforzo ma compiuto in una sola direzione, fino al limite della distorsione. In altre parole è necessario tener presente questa mancanza di tradizioni per iniziative del genere. Questo spiega anche certe resistenze. La mia speranza è che questo tentativo informativo, sia pure con i suoi limiti, sia servito a vincere questa inerzia e, soprattutto, non sia destinato a restare un episodio.

TADINI: Se queste manifestazioni vogliono avere una funzione informativa, devono poter stabilire un giusto rapporto con il pubblico. La grande manifestazione globale, in fondo, è sempre una mistificazione dell'informazione. Nel senso che dà alla gente l'illusione che quello che conta sia frequentare, una volta ogni tanto, il gran tempio dell'arte, alla ricerca di indulgenze per la propria incultura. L'informazione culturale è un'altra cosa: è una pratica continua, e attiva, non passiva. Si potrebbe fare una serie di piccole mostre « da camera », magari ad abbonamento, in cui un critico o anche degli artisti che si mettono insieme, prospettino una situazione specifica. Mi chiedo se, ad un organismo come la Permanente, manifestazioni di questo tipo verrebbero a costare davvero troppo; tanto più che non occorrerebbe ogni volta un costoso catalogo. Insomma, a mio parere, occorre non immobilizzare l'ente pubblico nella organizzazione di una grossa cerimonia ma piuttosto stabilire una pratica più modesta ma continua.

FAGONE: Credo che, sul piano dell'informazione, una iniziativa come questa Biennale può presentare qualche vantaggio per il pubblico. Per esempio, al pubblico di Milano non capita di vedere, insieme se non in rassegne come questa, opere di De Filippi, Baratella, Umberto Mariani, Sarri e, al tempo stesso, quelle di Fanti, Titonel, Mattia, cioè di artisti che fanno un'analoga ricerca fuori di Milano. Insieme, opere di Griffa, Verna, Battaglia, della Morales, di Cotani e nello stesso spazio quelle di Olivieri, Vago, Aricò, ecc. Mi pare che già solo per questo fatto si sia realizzato con il pubblico un rapporto diverso da quello esclusivo e mistificante che, di solito, viene stabilito dalle gallerie private. E credo che questo il pubblico lo abbia avvertito. Non è un caso — e per me è l'episodio più confortante — che nei primi 4 giorni questa Biennale abbia avuto 3 mila visitatori. L'ultima edizione, in 2 mesi, ne ha avuti 8 mila. Ciò dimostra, fra l'altro, che esiste uno spazio di attenzione per il lavoro degli artisti. E questo, secondo me, accresce la nostra responsabilità. Cioè quella di non essere ancora riusciti ad affrontare, in modo soddisfacente, il problema delle strutture artistiche pubbliche in questa città.

S. Viaggio, *Le isole dell'amore*.



Un nuovo strumento

Intervista con Umbro Apollonio

Nel luglio scorso è stato fondato a Venezia, promosso dall'UNESCO, il Centro Internazionale per l'Educazione Artistica. Abbiamo chiesto al Prof. Umbro Apollonio, che con il Prof. Giuseppe Mazzariol ed il Prof. Rodolfo Pallucchini fa parte del Comitato Esecutivo, di illustrarci gli scopi ed i programmi di questa nuova istituzione internazionale.

D.: Professor Apollonio, vuole farci la storia di questo Centro, come e quando è sorto?

R.: La costituzione del Centro venne decisa nel 1969 durante una riunione di esperti di tutto il mondo promossa a Venezia dall'UNESCO.

La scelta di Venezia per questo organismo internazionale non fu casuale. Questa città, oltre che godere di una antica ed importante tradizione artistica, è sede di varie istituzioni di grande prestigio nel campo delle arti. L'UNESCO inoltre, promuovendo questa istituzione a Venezia, ha voluto dare un suo concreto contributo al problema della rivitalizzazione della città in questo suo periodo di crisi.

Pur non essendo ancora formalmente costituito, il Centro cominciò ad operare sin dal 1970 sotto la direzione della compianta Professoressa Anna Pallucchini che, per quasi tre anni, fino alla sua morte, ha prodigato a favore del Centro tutte le sue grandi forze di entusiasmo, di intelligenza e di amore per le cose dell'arte, ma di un'arte viva, sentita come espressione di una profonda esigenza culturale e sociale. Senza di lei, il Centro non avrebbe potuto superare in maniera così positiva il suo primo e più difficile periodo di avvio. In questo frattempo, il Centro ha operato come gruppo di ricerca ospitato presso la Fondazione Cini e ha portato avanti due inchieste internazionali finanziate direttamente dall'UNESCO, una sulle Istituzioni che si dedicano all'educazione artistica e una a carattere bibliografico. Queste due inchieste formano, di per se stesse, una notevole base di documentazione per le future attività del Centro.

D.: Ci può parlare degli scopi principali del Centro veneziano?

R.: Gli scopi del Centro sono fondamentalmente quelli della documentazione, della ricerca, della sperimentazione e della diffusione delle informazioni nel campo dell'educazione in rapporto a tutte le forme d'arte visuale: arti plastiche, architettura, urbanistica, ambiente, design, fotografia, cinema, televisione, spettacolo, e così via. L'esigenza di un Centro internazionale di documentazione, di diffusione e di stimolo sembra particolarmente sentito nel campo dell'educazione artistica in quanto tale tipo di educazione, che d'altra parte appare piuttosto

trascurata anche nel contesto scolastico, ha un'importanza fondamentale nell'ambito della società del nostro tempo e ai livelli più diversi: così nel senso strettamente pedagogico per lo sviluppo della personalità del bambino, come nel senso culturale più ampio di educazione estetica relativamente a quelle espressioni visuali che oggi hanno una particolarmente condizionante funzione sociale, come la televisione, il cinema, il design, l'ambiente urbano ecc.; ed anche nel senso tecnico strumentale in quanto i moderni mezzi di comunicazione di massa offrono nuove possibilità di diffusione del messaggio culturale sia a livello scolastico che di educazione del grande pubblico. Di speciale importanza potrà essere perciò la ricerca nel campo dell'educazione extrascolastica o degli adulti, cioè della educazione permanente, perché, come ha sottolineato una recente inchiesta internazionale dell'UNESCO, condotta dalla Commissione sullo sviluppo dell'educazione nel mondo, presieduta da Edgar Faure, l'istruzione degli adulti ha una diretta influenza sulle attività scolastiche dei non-adulti; inoltre, si potranno far meglio conoscere e stimolare tutti i possibili rapporti tra il mondo della scuola e quello delle strutture educative e professionali extrascolastiche (musei, biblioteche, organizzazioni televisive, associazioni, centri di cultura e di ricerca, ecc.).

D.: Il Centro ha già dei programmi di più o meno immediata realizzazione?

R.: Il Centro di Venezia, mentre ha portato avanti le ricerche commissionate dall'UNESCO, ha iniziato pure una serie di contatti con organizzazioni diverse al fine di studiare varie possibilità di collaborazione, trovando ovunque la massima disponibilità. Tra le attività che il Centro potrebbe svolgere nell'immediato futuro, anche con mezzi relativamente limitati, si può indicare: la pubblicazione di un bollettino per la diffusione della documentazione raccolta; la continuazione e l'estensione delle due ricerche realizzate sulle Istituzioni e sulla Bibliografia, in vista anche della costituzione di una biblioteca e di una cineteca specializzate; una serie di ricerche conoscitive approfondite su Istituzioni di vari Paesi che si dedicano all'educazione extrascolastica; un incontro di Enti radiofonici e televisivi di vari Paesi al fine di meglio conoscere e stimolare i potenziali educativi di questi mass media; una mostra sperimentale

per la visualizzazione critica globale del messaggio artistico in relazione ad una migliore utilizzazione dei moderni strumenti di comunicazione visuale; una ricerca sperimentale nel campo della collaborazione tra strutture scolastiche e artisti professionisti; incontri di esperti a vari livelli, locale, nazionale e internazionale, nei diversi settori educativi. Come prima manifestazione del Centro, si prevede infatti di poter organizzare per il prossimo anno un Convegno internazionale di esperti in modo da raccogliere suggerimenti e consigli dal più ampio numero di fonti.

D.: Il Centro sembra essere particolarmente interessato all'educazione permanente e alle strutture educative extrascolastiche, un campo estremamente vasto, complesso ed in gran parte inesplorato. Ci può dare qualche indicazione su quelle che lei considera, in questo senso, le scelte culturali di fondo in funzione dei futuri sviluppi del Centro veneziano?

R.: Vorrei cominciare a rispondere a questa domanda citando un passo che Anna Pallucchini ha scritto nella prefazione dell'inchiesta bibliografica: «La materia è caratterizzata da una decisa interdisciplinarietà. Per gli aspetti storici, per lo studio dei rapporti con posizioni filosofiche, l'inchiesta che parte dal Centro veneziano, interessato soprattutto alle arti visuali, ha dovuto naturalmente tener conto di apporti globali che puntano sull'educazione estetica in generale e sui suoi rapporti con l'arte che coinvolgono due processi diversi, a seconda che si parta dal produttore di forme artistiche o dal fruitore; ha dovuto tener conto di opere che puntano sulla natura dell'educazione estetica (apprezzamento estetico di tutto il reale), dell'educazione artistica («education through art») e dell'istruzione artistica («education to art»)). Ed è appunto l'educazione attraverso l'arte che più ci interessa anche perché la civiltà del nostro tempo, come si è già detto, è sempre più condizionata dall'immagine, cioè la nostra sta diventando sempre più una cultura visuale. Basti infatti pensare a due aspetti caratteristici del nostro tempo: lo sviluppo sempre più penetrante, per il bene o per il male, dei mezzi di comunicazione di massa, e in modo particolare della televisione, e l'urbanizzazione massiccia della nostra società. Oggi si costruiscono intere città in pochi mesi e vengono nello stesso tempo

distrutti, attraverso le decisioni di pochi « addetti ai lavori », ambienti storici non più rimpiazzabili, sconvolgendo la vita di intere comunità. L'alfabizzazione estetica non è più il lusso di una élite, ma una esigenza di fondo per la sopravvivenza stessa della civiltà umana. Nel rapporto finale del Congresso di Ottawa del 1970, organizzato dall'UNESCO, e che aveva come tema « L'Education Artistique du Grand Public », è stato giustamente rilevato: « Il est urgent d'intégrer l'art à l'éducation de tous les élèves et étudiants; car, de même que la société exige que tous ses membres puissent travailler et communiquer à l'aide de mots et de chiffres, la civilisation exige et exigera désormais un alphabétisme esthétique ». Si può dire che, a partire dal Rinascimento, cioè dalla scoperta della stampa, come ha sottolineato McLuhan, la nostra è diventata una cultura essenzialmente verbale, letteraria, dalla quale il mondo dell'immagine e della forma, il messaggio visualizzato, tipico del Medio Evo, è stato quasi emarginato. Ora i termini si stanno invertendo, e la coscienza di questa inversione di tendenza appare purtroppo lenta. Quando si parla oggi di educazione artistica, non si tratta, quindi, soltanto di elaborare programmi ottimali per la formazione di artisti professionisti o per l'insegnamento della storia dell'arte nei licei o nelle università, cioè non si tratta più soltanto dell'educazione di una élite, ma di creare una nuova e più diffusa sensibilità e capacità critica verso i valori visuali a tutti i livelli, perché questi valori coinvolgono e condizionano ormai in maniera diretta e drammatica ciascuno di noi, nelle nostre stesse case, nelle strade che attraversiamo, nei luoghi dove si lavora e dove giocano o dove studiano i nostri figli, come pure attraverso i grandi strumenti di informazione e di spettacolo, toccando così gran parte del nostro tempo libero. Il mondo dell'immagine ci può così avvilire o esaltare, determinare o liberare in una maniera come mai è avvenuto prima.

L'educazione artistica in questo senso è un fondamentale problema sociale e politico che dovrebbe coinvolgere le più diverse strutture della nostra società, da quelle del lavoro (i sindacati, per esempio) a quelle scolastiche, dall'industria delle comunicazioni (editoria, giornali, organizzazioni televisive ecc.) alle istituzioni specificatamente culturali, come musei, teatri, associazioni spontanee, e così via. C'è qui tutta una attività di stimolo e di coordinamento, oltre che di ricerca, da svolgere. Un compito immenso. Il Convegno internazionale che pensiamo di organizzare su questo tema speriamo ci fornisca nuove idee e precisi orientamenti operativi. Ma tutti siamo coinvolti e ci auguriamo che idee, consigli ed aiuti ci provengano da molte parti. Si tratta di iniziare un ampio discorso, da portare avanti un po' alla volta, con i mezzi che avremo, ma in maniera efficace. Questo, almeno, è quello che vogliamo.

Bagheria

Il Guttuseo

di Antonina Di Bianca Greco

NAC da tempo interviene con aperta polemica nel dibattito socio-culturale che si svolge attorno all'argomento « museo » e recentemente in forma più compiuta vi ha dedicato il numero 6-7 della scorsa estate dove sono stati affrontati i problemi relativi alla inadeguata struttura di simili istituzioni che in Italia stentano ancora ad entrare nella vita del popolo per appartenere ad esso in quanto bene comune. Riprendere l'argomento trova giustificazione in quanto accade in tale settore in Sicilia dove i meccanismi istituzionali e i valori socio-culturali si vengono svolgendo con un metabolismo assai più lento in un panorama sotto certi aspetti più autonomo. Qui i pochi musei esistenti coincidono con i cosiddetti centri culturali e giocano un ruolo ancora asocializzato di matrice borghese, lontano dalla vita e anche dalla scuola, perfino da quella di istruzione artistica: la stessa Accademia di Belle Arti, nonostante la sua antica tradizione, manca di un museo. Per quanto io sappia non esiste ancora un catalogo dei beni mobili della regione; gli organi scientifici, amministrativi e burocratici solo in pochi casi hanno svolto azioni coordinate. E se si riesce ad infrangere la superficie cristallizzata di questo spessore culturale viene fuori una forma di interlocuzione frammentaria e dispersiva a cui nuoce innanzi tutto la mancanza di continuità. Né questo significa che mancano interessi ed attese. Anzi soprattutto fra i giovani è diffuso un clima di malcontento a tal riguardo che accentua il disagio avvertito nell'ambito culturale e politico e per le carenze deficitarie a livello strutturale e per la verifica del ruolo passivo dei santuari della cultura artistica.

Né sono morte le speranze di risanamento. Esse sono legate soprattutto alle fondazioni di nuova istituzione, le più favorite dal momento che possono iniziare in attivo senza il peso della tradizione. Nel dialogo tra arte e società, oggi infatti più che mai compromesso nelle sue forme tradizionali e disarticolato nel panorama della non-arte, la istituzione di una galleria d'arte moderna, organismo vitale della cultura artistica contemporanea, trova posto solo se sono rinnovati i suoi significati esistenziali, le ragioni e gli intenti.

Tali proposte di rinnovamento ci saremmo aspettati di vederle realizzate quanto meno nella Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea inaugurata da qualche mese a Bagheria nella sede di Villa Catolica, che nel restauro alquanto approssimativo ha perduto le preziose caratte-



R. Guttuso, da Raffaello, 1950.

ristiche di theatrum architectonicum. In una compagine nel complesso raccogliitrice, il nuovo museo accoglie le opere della collezione donata da Guttuso alla città natale e degli artisti e delle gallerie invitati a donare secondo un criterio imprecisato, compresa una folta rappresentanza di artisti locali ai quali non si sarebbe potuto far torto.

La stessa cerimonia inaugurale, complice il luogo, si è svolta in un clima di barocca ufficialità, con le autorità attorno a Guttuso, i sermoni, le emozioni, l'applauso, flashes, i paludamenti adeguati. La voce composta di Marco Valsecchi, condividendo l'ottimismo beneaugurale espresso da Guttuso, ha sottolineato il principio dell'affermazione umanistica contro la morte dell'arte.

In una più opportuna consacrazione avrebbero potuto rientrare due elementi parimenti vitali:

- 1) l'incontro col popolo (allievi del liceo artistico e dell'accademia, studenti universitari, artisti non donatori) rimasto sulla strada in attesa del momento in cui si sarebbe potuto varcare il limen dei sacri penetrali del guttuseo;
- 2) la indicazione di un più preciso programma di lavoro ossia l'impegno promozionale da parte degli organi direttivi rimasti invece nell'ombra fino a questo momento.

Un dibattito aperto tra arte e popolo senza criteri selettivi sarebbe stato occasione per una disamina della situazione attuale dell'arte in Sicilia, dei suoi problemi di struttura, di incidenza nel contesto nazionale ed europeo e di collegamento non solo tra centro e provincia ma tra l'arte e la vita. Occasione infine per una presa di coscienza di un bene pubblico e della utilizzazione come strumento più attuale di dialogo e di ricerca; un impegno tale da trasformare il museo-tomba in un organismo con un ruolo didattico ben definito nel sistema politico e culturale dominante.

Una mostra incessante

di Adriano Altamira

Un articolo di Emilio Isgrò su Tempocultura, recensiva, tempo fa, l'inizio di una attività particolare della Galleria di Porta Ticinese, che inaugurava allora con un intervento di Giovanni Rubino, una «mostra incessante», destinata ad abbracciare tutto l'arco della stagione, dedicata alla tragedia del popolo cileno, ed ispirata alle incisioni del preraffaellita Walter Crane, («Cartoons for the cause»). Alla distanza di pochi mesi soltanto, l'attività della galleria s'è allargata notevolmente, non soltanto in maniera «incessante» ma anche «a macchia d'olio», caricandosi nel frattempo di nuove implicazioni, e moltiplicando le linee della sua attività come cerchi nell'acqua.

Il nostro interesse per le modalità di lavoro della galleria è infatti egualmente ripartito tra le singole proposte degli artisti che hanno aderito a questa linea di ricerca, e la struttura stessa che l'attività viene ad assumere, nell'invito a muoversi in un'area di impegno politico che interessi grandi masse, ed in un'autogestione che co-responsabilizzi tutti gli artisti aderenti in egual misura. Nonostante, in pratica, gli interventi siano libere proposte, sia dal punto di vista del linguaggio che dei contenuti, pur inseriti a grandi linee in un preciso orizzonte politico-culturale, sono infatti discussi in comune ed accettati durante una serie di dibattiti organizzati regolarmente dalla gallerista, Gigliola Rovasino. Rispetto ai primi interventi, legati molto strettamente al tema del dramma cileno, all'iconografia dei «Cartoons» e ad un'immagine emblematica proveniente da essi ed «arrangiata» da Giovanni Rubino, gli ultimi hanno prospettato invece un allargamento della tematica e dei problemi ad essa connessi (di cui il Cile è solo una faccia anche se purtroppo delle più straziate), ed hanno anche registrato uno sforzo degno di nota di adattamento linguistico dei vari artisti ad una tematica raramente affrontata così esplicitamente «di petto».

E' infatti noto come una delle questioni più vessate nei dibattiti tra arte e politica sia quella del linguaggio, che i politici tendono a vedere in senso puramente illustrativo o «portante», e cui ovviamente gli artisti non intendono rinunciare invece da un punto di vista «strutturale». La generosa iniziativa della galleria di porta Ticinese, col suo «tagliar la testa al toro», nel proporre direttamente una *pratica* nuova, tesa con l'andar del tempo a portare immancabili mutazioni e innovazioni anche dal punto di vista del linguaggio, potrà forse

essere additata tra qualche anno come uno dei primi effettivi contributi alla risoluzione del problema. Può darsi che ci si debba nel frattempo liberare di alcune goffaggini iniziali, più visibili tra qualche tempo quando un linguaggio connaturato ad una nuova pratica culturale e politica si sarà sviluppato pienamente; oppure, viceversa, molti dei tentativi fatti ed imminenti, resteranno esemplari per la loro freschezza come suggerimenti per l'attuazione di un secondo «volgare».

Una importante garanzia è proprio l'apertura con la quale la galleria ha impostato il suo programma, non limitato alla mostra, come momento chiave del discorso ma disponibile a qualsiasi nuovo suggerimento o a qualsiasi manifestazione tesa ad allargare la portata dei vari discorsi che partono dalla galleria stessa.

E' il caso per esempio della grande scultura «falce e martello» di Pino Spagnola, che dopo essere stata esposta nella galleria diventerà occasione di una grande festa popolare in Piemonte, con una massiccia partecipazione di un pubblico non-specializzato che sarà così coinvolto in un discorso che solitamente non arriva mai fino ad esso.

Nel frattempo la gallerista ed il comitato degli artisti aderenti si auspicano una rotazione sempre più rapida e numerosa degli interventi, che verranno così ad assumere l'aspetto di contributi autentici più che di mostre singole e staccate tra loro.

Tra gli ultimi è da ricordare quello di Elio Marchegiani che prendendo spunto da un verso di Neruda, «più sicuri della punta del tuono», ha riutilizzato il suo «concerto per gomma solista», che collegato ad un luxofono riempiva la galleria di bagliori rossastri, varianti d'insensità a seconda del rimbombo, riecheggiando così l'atmosfera fervida e combattiva del poema, attualizzato con qualche intervento e sottolineatura dell'artista.

Oltre a Spagnolo, Marchegiani, Rubino, Villa e C. Costa, autori dei primi interventi e (gli ultimi tre) promotori di questa proposta, hanno aderito finora all'invito della galleria i seguenti artisti: Amadori, Barbieri, Baruchello, Berrardinone, Berti (che seguirà agli interventi finora citati), Bernardi, Bonalumi, Borgese, Luciano Caruso, il collettivo teatrale CTH, Cavaliere, Costa, Crociani, De Filippi, Del Pezzo, Di Bello, Fabro, Isgrò, Mari, Elio ed Umberto Mariani, Marchegiani, Maraniello, Marocco, S.M. Martini, Miroglio, Nigro, Paolillo, Giò



G. Rubino, Incisione da «cartoons for the cause», 1866.

Pomodoro, Rubino, G.E. Simonetti, Spadari, Spagnolo, Staccioli, Tadini, Tibaldi, Tonello e Trotta, Vaccari, Villa, Volpini, Xerra, oltre il sottoscritto. Ho citato per esteso tutti i nomi per dare una precisa idea del modo estremamente positivo ed immediato in cui l'iniziativa ha attecchito, partendo da un gruppo di poche persone, in qualche mese soltanto, chiamando in causa alcuni tra i più noti ed impegnati protagonisti delle ultime nostre stagioni artistiche, ed alcuni tra gli sperimentatori linguistici più avanzati nell'attuale situazione nazionale di tendenza. Anzi, forse proprio questa coesione, in uno stesso ambito, di discorsi di tendenza così diversi tra loro, pare essere una delle conseguenze collaterali (al processo più sopra descritto) più interessanti, perché indicatrici, della probabile svolta che la cultura impegnata sta prendendo per il momento, riconoscendo la validità di discorsi metodologicamente o artisticamente distinti, su un piano diverso dal solito, estraneo alle sterili e false schermaglie tra «scuole».

Non è detto che anche da un punto di vista critico questa operazione di decantazione e di sedimentazione non si riveli un filtro capace, alla lunga, di indicare o di sottolineare l'aderenza di certe scelte ad una cultura più nuova e generalizzata, vicina alla realtà, ed una resistenza, al tempo ed ai compiti o soggetti affrontati, di certi procedimenti linguistici e stilistici. Attendiamo, in questo senso, le prime prove di questo lavoro ancora (quasi) tutto da fare, e proprio da parte di quegli artisti che di fronte all'alternativa che si è posta loro in questo modo, hanno confessato una loro inadeguatezza al compito loro richiesto, ed hanno ricominciato a rivedere tutto da capo.

L'avanguardia spagnola ha quarant'anni

di Giovanna Del Brenna

Uno dei due aspetti più vistosi della situazione attuale delle arti figurative a Madrid è il gran numero di gallerie aperte — i giornali ne elencano ogni giorno quasi un centinaio — a cui corrispondono un mercato e un collezionismo molto attivi, conseguenza diretta del recente benessere economico. L'altro è la straordinaria uniformità, e banalità, della maggior parte dei prodotti esposti, presentati in genere sotto l'ottimistica etichetta di pittura del 'nuovo realismo'. Una pittura che non ha ovviamente niente a che vedere con l'omonimo fenomeno europeo degli anni sessanta, (e neppure con il concetto di realismo in senso lato, in quanto del tutto priva di una volontà e di uno sforzo interpretativo, o di un qualunque impegno di partecipazione e di denuncia sociale) e che si limita alla riproduzione tecnicamente impeccabile di oggetti, talvolta con l'aggiunta di qualche generica intonazione onirica, o magica.

Sono carta e sassi, analiticamente descritti e immersi in atmosfere 'alla Zurbarán'; mele e melograni; fiori e paesaggi; bambole... Gli autori, tutti spagnoli, sono generalmente molto giovani. Usciti da poco dall'Accademia, dove sembra abbiano decisamente frainteso l'insegnamento di chi viene indicato come il principale (e senz'altro innocente) responsabile del genere di pittura che ha invaso il mercato: il maestro del realismo Antonio Lopez Garcia.

Le uniche opere che testimoniano una ricerca individuale, e non si presentano come semplice adeguamento ad un mercato facile e comodo, le abbiamo viste

nelle due gallerie più importanti della città e nello studio di Manuel Rivera. E senza sorprese, perché si tratta di opere di maestri noti, affermati da tempo in campo internazionale.

Grandi tele di Jorge Castillo (n. nel 1933; spagnolo, ma residente in Germania), che ritaglia e compone secondo una cifra ornamentale, quasi neomanierista, immagini di una sua realtà quotidiana. Gli ultimi rilievi neri di Rafael Canogar (n. nel 1935; ben noto in Italia), ancora sul tema dell'uomo privato della libertà, sia come autore che come vittima della violenza — mani legate e contratte; occhi bendati e bocche sigillate; figure umane manichini svuotati, a volte privi della testa.

Composizioni recenti di Manuel Rivera (n. nel 1927; fondatore nel 1957, con Canogar, Millares e Saura del gruppo madrileno «El Paso»), che prosegue la sua 'avventura' individuale con le reti metalliche, iniziata coraggiosamente nel 1956, in un clima dominato dal figurativismo accademico.

A Madrid insomma l'avanguardia più recente è ancora «El Paso» e la sua

storia sembra esaurirsi nella storia individuale dei componenti del gruppo e del loro superamento, per diverse vie, dell'esperienza informale. Superamento netto da parte di Canogar, mediante l'adesione a un suo originale realismo politico e la sperimentazione di tecniche cinematografiche e fotografiche; relativo da parte di Rivera che oscilla tra informale e geometria assecondando esigenze di natura essenzialmente psicologica.

Prima di «El Paso» non esisteva praticamente nulla e dopo, — nonostante la volontà dichiarata del gruppo di costituire nella città un centro di arte attuale e viva — non c'è stato nulla. Dopo l'informale l'avanguardia è morta, non ci sono segni evidenti di una sua possibile resurrezione. «In fondo — mi dice Manuel Rivera — tutto il problema è sociale e politico. Il momento vivo di un paese è il momento in cui l'arte ha molta forza. Ma tutto ora è così disgregato e impersonale. La reazione della maggior parte dei giovani è evasione e fuga, irresponsabilità. Io mi sento molto più inquieto di loro. E questo è realmente molto triste».

Istituto Italo Latino Americano a Roma

Prampolini scenografo

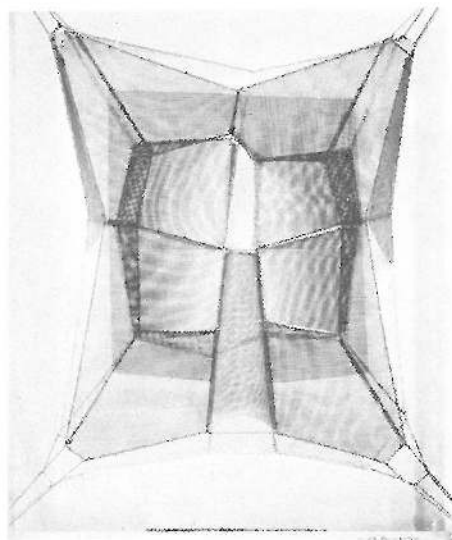
di Vito Apuleo

Il discorso attorno alle carenze istitutive che caratterizzano le organizzazioni culturali del nostro Paese, porta automaticamente alla valorizzazione delle istanze parallele che altri organismi perseguono; sia pure ciò inteso nell'ambito di collaborazioni e di interscambi che, altri, vorrebbero considerare tranquillamente soluzioni alternative. A nostro avviso così non è; non fosse altro che per il riferimento all'attività intesa come continuità didattica. Basti pensare a quella specie di triste mausoleo che tra una Quadriennale e l'altra (l'ultima edizione è stata settennale) diventa il piacentiniano palazzo di Via Nazionale, con la quasi totale assenza di operazioni di un qualche valido rilievo culturale. E lasciamo stare i discorsi sulle buone intenzioni! Le eccezioni non fanno che confermare la regola.

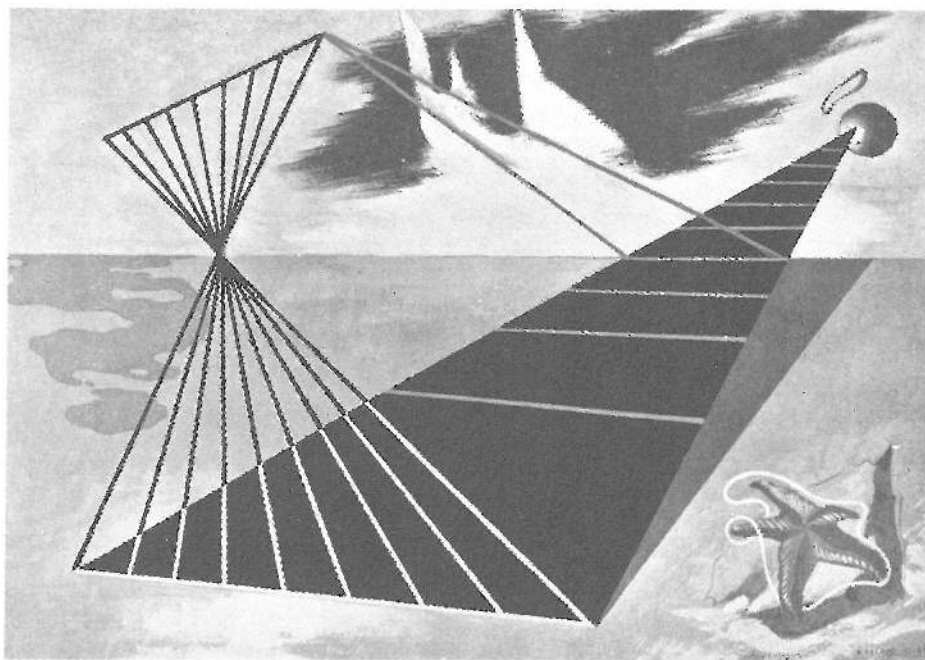
Naturale diventa, allora, l'attenzione che generalmente suscitano iniziative quali quelle dell'Istituto Italo Latino

Americano, dimostratesi costantemente di rilevante interesse, vuoi per gli scambi conoscitivi che i rapporti con quelle culture consentono, vuoi per l'oggettiva acutezza critica che alcune mostre monografiche hanno confermato. Il ricordo della rassegna dedicata a Lucio Fontana (curata da Enrico Crispolti) diventa automatico, e con esso quello di altre occasioni qualificanti: dalla mostra del manifesto latino-americano, all'indagine sui caratteri etnici dell'arte di quelle regioni. A questa linea di continuità si aggancia, allora, la stimolante rassegna dedicata a «Prampolini scenografo» (curata da Filiberto Menna e Silvana Sinisi) che tanta attenzione proprio in questi giorni sta sollecitando.

L'interesse del discorso prampoliniano? Il teatro. Un teatro inteso come la vera splendida utopia delle avanguardie storiche; inteso come azione totale, dissacratoria, in grado di coinvolgere in una unica situazione, attori e spettatori, tutti



M. Rivera, *Tiritaña*, 1973.



E. Prampolini, Bozzetto per «Sinfonia tragica» di A. Berg, 1944.

protagonisti di un'avventura provocatoria per le contraddizioni stesse che all'interno delle singole situazioni vengono a determinarsi. E la scenografia, come altra volta abbiamo sostenuto, è il banco di prova sul quale le singole teorie trovano la loro ipotesi di verificabilità, in quel coacervo di contraddizioni che sono le esperienze dell'epoca: dal futurismo, al costruttivismo, all'espressionismo.

Ecco l'interesse di questo «Prampolini scenografo»: il triplice principio della sceno-sintesi, sceno-plastica, sceno-dinamica, riassumibile in quella che Filiberto Menna considera, in un certo senso, l'idea base della ricerca prampoliniana: la teoria, cioè, della visualizzazione del movimento. E questo in termini di luce e di visualizzazione tattile, sino al motorumore.

Il ribaltamento della condizione scenica matura così, e tutto viene coinvolto in una dinamica emblematica che contesta inesorabilmente il teatro letterario a vantaggio della pantomima e del balletto, nella convinzione che una situazione destinata ad un uso visivo quale la scenografia, debba necessariamente coinvolgere drammaticamente l'osservatore aggredendo proprio il suo processo ottico-percettivo. La macchina meravigliosa del teatro percorre le vie dell'iperbole, e la capacità sperimentale dell'artista (lasciamo qui stare il camaleontismo di Prampolini, a vantaggio della tesi che lo vuole più vicino a Malevic che a Kandinskij) precorre esperienze e dati conoscitivi che le esperienze alternative delle rinnovate avanguardie dovranno poi vivere. Con la differenza, però, che Prampolini rimane costantemente all'interno della pittura. La misura del tempo, come egli stesso scrive nel 1924, sarà la protagonista dell'arco scenico.

Museo Civico di Bologna

Lorenzo Viani

di Rossana Bossaglia

Di fronte a una mostra di Viani il critico, abituato a muoversi in ambienti non soltanto più omogenei ma più asettici, rimane sempre disorientato; sente l'invito a lasciarsi coinvolgere in maniera totale e vi reagisce d'istinto, più per correttezza di mestiere che per timidezza o timore. A maggior ragione di fronte a un'antologica ampia e cospicua come questa, dove la scelta è stata condotta con larghezza — e, a nostro parere, qua e là con qualche eccessiva indulgenza —; mostra prepotente di suggestione (e tutta da vedere, perché la riproduzione fotografica fa sempre torto ai quadri di Viani, snervandoli), nei riguardi della quale è ben a proposito la posizione assunta da Russoli nell'introduzione del catalogo, che subito mette a fuoco il problema della qualità dell'opera di Viani nei termini di stretta lettura estetica, e conclude non con un'assoluzione plenaria, ma con l'accettazione globale di una vicenda artistica punteggiata da momenti altissimi, che non è lecito estrapolare dal loro contesto rovente (e neppure dalla vicenda di Viani scrittore, della quale nel catalogo, accanto all'accurata e amorosa biografia stesa da Elvio Natali, avremmo visto volentieri una corrispettiva scelta antologica).

In termini di definizione storico-stilistica, l'appellativo di espressionista, più volte usato per Viani, è ancora quello che meglio riassume le sue disparate maniere e riesce a stabilire un filo condut-

tore nel suo percorso discontinuo (oltre alle fonti, specie francesi, ineccepibilmente enumerate da Russoli, con Barlach e Grosz, insisteremmo sul filone Ensor-Munch-Anglada); e a tener insieme, per esempio, la serie di dipinti a forti pennellate sommarie e quelli graficamente sottili e così via.

In questo senso sarebbe tuttavia stato meglio che Azzolini, schedando le opere per il catalogo, avesse preso partito tra le numerose cronologie contraddittorie e avesse trovato modo di approfondire il problema; qualche traccia doveva pur essere offerta dalla relativa coerenza delle opere datate e da certe affinità che non possono sempre essere attribuite a ritorni stilistici a distanza di tempo. Per esempio, fan certo gruppo *I vageri*, il *Capitano di mare*, *Gli zingari sposi* e *Le zingare*; il *Chierico* non può essere lasciato in un limbo cronologico che va dal 1913 al 1929 (il gusto farebbe propendere per la data più antica). E davvero *Mimi Concetta* da un lato e *Nei dintorni della Ruche* dall'altro sono del '23? E del '27 *La casa deserta*? E ancora: è possibile che non si riesca a trovare una data più precisa per gli esperimenti alla Grosz, come *Pensione di famiglia* (che sarebbe interessante poter dimostrare proprio del '22), o raggruppare intorno al '30 tutti i bucolici ritorni fattoriali, nel momento di purismo vernacolo di Soffici?

Le nostre sono, forse, fissazioni filologiche, che la stessa opera di Viani potrebbe pretendere di scartare come sterili accademismi. Ma allora la mostra avrebbe dovuto offrirci soltanto i raggiungimenti massimi dell'artista e non il denso materiale per un discorso storico: al quale crediamo proprio nella misura in cui Viani ha vissuto giorno per giorno una sua storia concreta e ce ne ha consegnato l'ardimentosa speranza e disperazione.

L. Viani, *Mimi Concetta*.



Per un concetto allargato di tautologia

di Renato Barilli

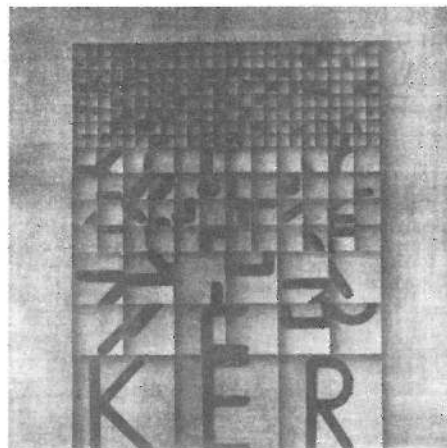
Parlando di un concetto oggi molto diffuso nelle ricerche d'avanguardia come quello di tautologia (sul n. 12 di NAC e anche in altre occasioni), ne ammettevo la profonda suggestione, ma a patto che esso subisse un opportuno allargamento. Perché infatti limitarlo, come sembrano fare i suoi sostenitori ufficiali, a un'analisi delle superfici (le tele immacolate) e dei supporti (telai, zeppe, chiodi...) di cui è costituito ogni quadro tipico? Perché insomma l'autoanalisi della pittura dovrebbe rivolgersi a un'immagine di sé tanto ovvia ed essenziale — immagine di grado zero, di scostante vuotezza e sterilità? Ne verrebbero variazioni ben povere, che altro non farebbero che ripetere gli ormai ben noti *exploits* del concretismo e della monocromia. Ma i gesti di Malevich e di Mondrian, di Manzoni e di Klein non sono ripetibili all'infinito. Perché in altre parole quel «dire lo stesso» ma in forme diverse implicito nel concetto di tautologia dovrebbe rivolgersi a un preteso assetto-tipo, canonico ed acronico, della pittura, e non assume invece in blocco la ricchissima storia attraverso cui essa è passata. In questo secondo caso, la tautologia si risolverebbe in una gigantesca operazione di rivisitazione del museo, con l'intento implicito di mutare disposizione a sale ed opere.

Quello che qui vorrei sottolineare, è l'infinita varietà di modi che si offrono agli artisti di ridire o ridipingere lo stesso, cioè l'unità ideale della storia della pittura. Due esempi risulteranno molto utili al proposito. Il primo ci è fornito dalla mostra di Di Bello allo Studio Marconi (gennaio-febbraio). Di essa ho già detto presentandola in catalogo, ma ora vorrei aggiungere qualche osservazione in più. Già in catalogo invitavo Di Bello a stabilire un contatto con i testi di Derrida, il filosofo francese teorico della «disseminazione», di cui il nostro artista sembra inverare, senza saperlo e con tutta la forza del linguaggio visivo, il nocciolo stesso della teoria: che cioè si debba partire da una qualche unità di senso, ma non rispettarla e neppure debolmente di variazioni metaforiche, ma al contrario spezzarla in componenti più ridotte e appunto disseminarle. Ora però mi sono accorto che occorre fare un passo indietro, e quindi rimandare Di Bello al padre suggestivo di tutte le pratiche di questo genere (padre, ben inteso, in sede teorica, lasciando a Di Bello e ad altri il merito di averle ritrovate in termini visivi). E' questo il Saussure degli anagrammi, di quel tipo di lavoro cioè in

cui il grande linguista scopre che certi versi dell'antichità erano ottenuti frantumando in segmenti fonetici o in sillabe il «tutto» di una qualche parola-chiave, e facendo ricomparire poi questi spezzoni in altre parole e versi, appunto secondo la nota tecnica enigmistica degli anagrammi. Si pensi quale ardimento ci sia nel concepire qualcosa del genere in territorio letterario, dove la «materia» fonica sembra da sempre irrilevante ed estrinseca di fronte all'unità ideale dei significati. Quanto più facile dovrebbe essere procedere a tali segmentazioni nell'ambito delle arti visive, dove i tratti grafici risultano certamente più liberi, non assoggettati a regole ferree di vocabolario o di grammatica.

Così è certamente nel caso di Di Bello, che appunto spezza, per esempio, la ovvia continuità di un cerchio, la riduce in segmenti curvilinei, e quindi si dà ad aprirli, a disseminarli nello spazio o, se si vuole rispettare il parallelo col fatto letterario, ad anagrammarli. E stessa ventura si abbatte sul nome di Klee, anch'esso aperto, divaricato, centrifugato. E ometto qui di riconsiderare le brillanti pratiche anagrammatiche da lui inflitte a certe parole-chiave del nostro tempo (*Weltanschauung*, *Gestaltung*) o a certe radici tematiche anch'esse fondamentali, perché di questi aspetti più evidenti ho già parlato in catalogo.

Un altro caso apparentemente incommunicabile con quello appena visto, neppure associato nella logica profonda dell'operazione, ci è stato fornito sempre a Milano, presso la Galleria Bertesca, da una serie di tele di Gerhard Richter (gennaio). Devo dire di non aver provato per lui finora un'eccessiva simpatia: ma forse sbagliavo nell'adottare la chiave di lettura, scivolando in quella di una variante europea dell'iper-realismo, mentre il problema di Richter (come lo si può riconoscere ora) era quello di controllare fino a che punto lo «stesso» si conservava attraverso dei rifacimenti, anche se apparentemente fedeli. Qui lo «stesso» da sottoporre a ipocrite prove tautologiche è addirittura un classico della pittura, un'Annunciazione di Tiziano. Richter parte con l'animo del buon copista nei confronti di tale dipinto (ma già si è denunciata l'ipocrisia dell'intento). Subito infatti al primo rifacimento, l'identità del dipinto si altera, le forme si rendono fantomatiche, come annebbate; e la nebbia cresce a ogni passaggio successivo, come se un allagamento investisse la tela e non permettesse più di rispettare i contorni di cose e di figure,



B. Di Bello, *KER*, radice di crescere, di creare, 1972-73.

o come se le pennellate si ribellassero alla regia dell'artista, pretendendo di aumentare via via la loro «corsa», facendosi libere e sfrenate. Se si vuole è anche un compiere a ritroso la via dell'arte, un dis-artisticizzare, un riportare nel grembo dei fenomeni di natura quanto le era stato sottratto dall'abilità, dalla tecnica del pittore. I passaggi sono in tutto cinque. Nell'ultimo di essi la nebbia è calata per intero, ovvero le pennellate hanno spianato tutta la superficie, coprendola con una sorta di distesa limacciata e uniforme, come acque che si siano definitivamente richiuse su oggetti affondati in esse, e posto anche fine ai gorgi causati nelle fasi intermedie, quando ancora qualcosa affiorava qua e là.

Ma, si dirà, che cosa c'è di comune tra le vie di Di Bello e di Richter? C'è almeno questo, che entrambe, più che muovere verso la costituzione di un senso, fuggono da esso, lavorano disperdendolo piuttosto che concentrandolo. E ancora, entrambe mostrano quanto sia ingannevole (addirittura ipocrita, si è detto sopra) questa illusione di rimanere nell'ambito dello Stesso: nonostante ogni falsa devozione di chi si attiene ai pezzi «tali e quali» dell'immagine di partenza, o di chi addirittura fa finta di copiarla devotamente, al termine dell'operazione si attinge sempre un Diverso piuttosto che ritrovare lo stesso. La tautologia è dunque un procedimento, un mezzo e non certo un risultato finale, uno scopo in sé.

Bruno Di Bello, Studio Marconi e Biennale Città di Milano.

Gerhard Richter, Galleria Bertesca, Milano e Contemporanea, Roma.

Machinenphantastil

di Giorgio Di Genova

A cominciare dal futurismo il mito della macchina è entrato nella pittura, ma col passar del tempo il sempre più diffuso, ed anche brutale, predominio della tecnologia nel mondo moderno ha rivelato quale fosse il rovescio della medaglia della mitologia macchinistica. Così all'automobile da corsa « più bella della Vittoria di Samotracia » di marinettiana memoria Michel Leiris ha risposto col suo « Machines: machoires malignes, mechante cheminées ». Dunque, superato l'iniziale fascino che la macchina ha esercitato sugli uomini nella prima fase dell'industrializzazione tecnologica, essa è cominciata ad apparire come presenza mostruosa, essere nemico dell'uomo. La fantasia ha potuto, allora, prendersi la rivincita sull'apparente razionalità delle macchine. Non è certo un caso che due dei maggiori centri industriali d'Europa, come Düsseldorf e Torino, abbiano « prodotto » due pittori fantastici antimacchinisti come Konrad Klapheck e Sergio Sarri, i quali hanno piegato la tradizione legata al *Machinenstil* ai loro intenti di denuncia della pericolosità e crudeltà della macchina, determinando così una sorta di *Machinenphantastil*.

Per un tedesco, cresciuto all'epoca del militarismo nazista e delle sue conseguenze belliche, la macchina non poteva non apparire che come essere mostruoso, impassibilmente mostruoso e ossessivo. L'orrore e il terrore della macchina, introiettato in sé da Klapheck nel periodo cupo della sua infanzia (lo stesso pittore ha confessato: « Grazie all'impiego rigoroso della sezione aurea nelle mie macchine, creo involontariamente dei mostri nei quali ritrovo i desideri e le angosce della mia infanzia »); ed è per questo motivo che Klapheck raffigura sempre macchine del passato, cioè d'un « altro » tempo, risorgono così all'improvviso e si traducono in un protagonismo macchinistico che inconsapevolmente diviene un'obiezione all'ottimismo di un Grossberg, il quale, del resto, aveva operato prima del disastro bellico che ha condizionato l'immaginazione di Klapheck.

Al tedesco ha saputo guardare Sarri. Tuttavia, essendo sgombro di ogni umore romantico d'estrazione mitteleuropea, il torinese ha estremizzato la sua polemica in direzione più lucidamente sadomasochistica, per svelare la crudeltà della macchina messa in rapporto all'uomo, fino ad attuare una sorta di trasposizione alla tecnologia più avanzata di quella mistica della crudeltà teorizzata da Artaud. La sottigliezza del discorso di Sarri, il quale tuttavia negli ultimi tempi sembra aver spostato la sua attenzione sul tipo di ottica propria a un altro tedesco, cioè

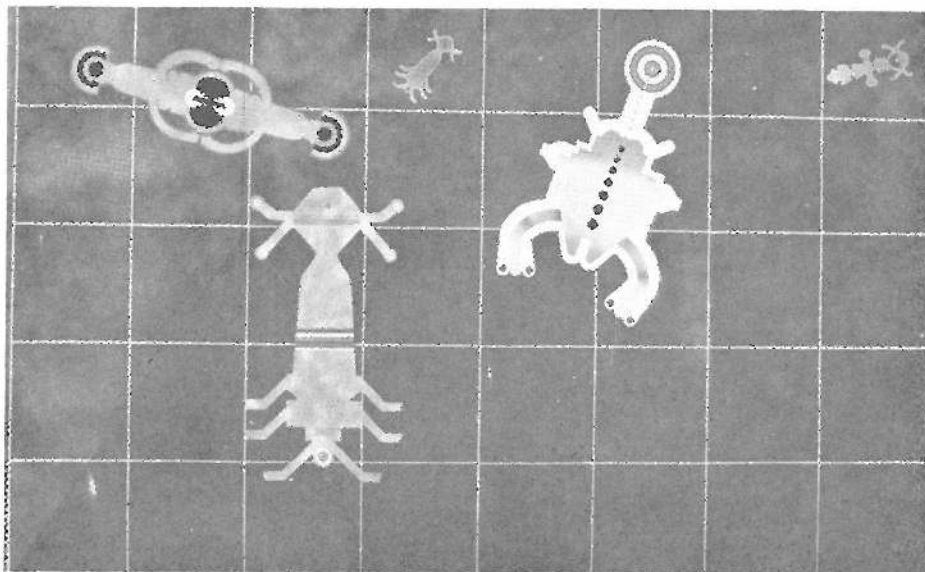
Klasen, smarrendo quella felicità inventiva ed espressiva che negli anni passati lo hanno fatto imporre come uno dei giovani più dotati della sua generazione, la sottigliezza di Sarri dicevo, consiste nel ribadire visivamente l'equivoca concezione secondo cui la macchina è al servizio dell'uomo. Giostrando su questo equivoco, le *beauty machines* e gli apparecchi di analisi di Sarri divengono strumenti di una tortura moderna e spietata, a cui l'uomo si sottopone volontariamente sia per la radicata convinzione di averne un giovamento e sia per dar sfogo alle proprie frustrazioni sessuali in modi adeguati ai modelli imposti dalla società tecnologica. Siamo agli antipodi, dunque, di quella specie di purismo macchinistico che il francese Michel Tyszblat ha mutuato dalla lezione di Léger.

Tyszblat parte sempre per le sue immagini dipinte dall'osservazione di macchine reali; ma, usando la sua immaginazione come un filtro, le depura di ogni loro durezza metallica e di ogni prosaicità, per animarle come forme, e in quanto forme, in un'atmosfera poeticizzata non priva di un certo *humour* che scaturisce appunto da una personale rivisitazione di quell'*état d'équivoque* tra *réel et imaginaire* di cui parlava Léger. E' curioso che un nostro pittore, che attinge anche lui alla lezione di Léger, come Aldo Turchiaro, sia giunto, invece, ad una poetizzazione favolosa del meccanico di segno totalmente inverso. Infatti, se Tyszblat movimentava le macchine, sollevandole ad una dimensione vitalistica, Turchiaro blocca nel metallo la vita, trasformando in macchine dai rutilanti riflessi animali e

piante. Certo è evidente che Turchiaro subisce il fascino della tecnologia. Questo suo atteggiamento può essere spiegato dalla sua origine contadina, ma anche dalla sua ideologia operaistica. Anzi è proprio da queste due componenti che egli è stato spinto a quella globale trasposizione in metallo del mondo della natura (animali, vegetali, nuvole anche). Ed è dallo stupore provato da chi proviene dalla campagna di fronte ai risultati della tecnica che scaturisce quella sua panmetallizzazione favolosa nella quale, nonostante tutto, permane e persiste il sentimento poetico del suo amore per la natura, per cui la sua pittura è insieme un'ode alla natura e al metallo, quest'ultimo eletto elemento plastico per eccellenza della nostra epoca.

Il mito della macchina, dunque, ritorna sotto altre spoglie nella pittura di Turchiaro, dimostrando ancora che l'atteggiamento degli artisti moderni di fronte alla macchina è oggi piuttosto articolato e sa trovare accenti positivi anche dopo la risposta, che sembrava definitiva, data al futurismo da Munari con le sue *Macchine inutili*, per non dire dell'irrisione neodadaista di Tinguely, che è più fuori dell'ambito culturale italiano. Del resto proprio in Italia abbiamo in Renato Volpini un pittore che ha sempre mescolato i due atteggiamenti di accettazione e negazione della macchina. Volpini, che intorno alla metà degli anni Sessanta aveva realizzato opere di un geometrismo macchinistico, nel quale non mancavano suggestioni di Picabia ed era evidente una volontà di indicare un'alternativa ad Adami, attivo come lui a Milano, ora è giunto ad un discorso sulle macchine pregno di intenzionalità dissacratorie. La recente serie di *collages*, aventi per tema l'invasione della Terra da parte di strane e curiose macchine spaziali, è zeppa di riferimenti sessuali ironicamente risolti, dove è piuttosto evidente la volontà dissacratoria nei confronti dell'avan-

R. Volpini, *Senza titolo*, 1972.



zattissima tecnologia spaziale. Tuttavia, con questi suoi strani personaggi-macchine egli sul piano della iconologia vuole dare una risposta aggiornata a quei discendenti degli ultracorpi di Baj che sono stati i «meccano». Passando così dalla proposta alternativa ad Adami a quella a Baj, Volpini irride irriverentemente il mito della macchina spaziale,

forse per esorcizzare in sé un oscuro presentimento che segretamente lo turba.

Sergio Sarri, Galleria Vinciana, Milano, Studio Condotti, Roma / *Michel Tyszbat*, Galerie de Seine, Parigi / *Aldo Turchiaro e Sergio Sarri*, mostra «Nel solco del fantastico», Galleria Michaud, Firenze e Galleria Davico, Torino / *Renato Volpini*, Biennale Città di Milano.

Aree di ricerca

Pittura iconogrammatica

di Mauro Corradini

Nelle recenti analisi di alcuni termini dell'attuale oggettività, sono scaturiti, più per effetto d'indagine che per preciso intendimento, alcuni elementi che, di per se stessi, permettono di puntualizzare il discorso in una nuova direzione; e la conferma è venuta con una mostra preconizzata a livello teorico, ma non individuata ad intellaiatura «reale»: è la mostra di Jacques Monory che, confermando quei presupposti, diviene il momento nuovo per sottolineare un'operazione figurale di non dubbio valore. La tendenza, indicabile come «iconogrammatica» persegue una finalità totalmente nuova di autoanalisi all'interno dell'opera: il quadro-quadro come presupposto unico per un certo discorso «sulla pittura» e «nella pittura». E, a fianco di Monory, potremmo recuperare altri personaggi visti in un passato non molto lontano; la nuova analisi, infatti li recupera ampiamente dando ad essi nuova dimensione. Che cosa si intende allora per «pittura iconogrammatica»? (secondo un'indicazione che è, per quanto ne so, principalmente di Morosini); è una pittura che attraverso un'indagine sul reale recupera valori «alternativi» nel suo stesso pro-

cedere pittoricamente; il continuo richiamo al «riquadro», per esemplificare attraverso Monory, diviene, oltre che un modo per confermare la dimensione del reale, anche il modo per avvalorare una sequenza di pittura. Nello schema jacobsoniano, il messaggio di Monory rimanda a Monory; il messaggio ritorna su se stesso e rinvia al messaggio, in una sorta di circolarità della comunicazione estetica. Monory, e rimaniamo al primo esempio per comodità, ci propone una certa dimensione paesaggistica (analizzeremo poi i «termini» di questa comunicazione); il riquadro ci propone un ipotetico ingigantimento; la dimensione quadro, comunque presente nella prima grande immagine, viene ancora avvalorata dalla piccola immagine, più facilmente ricollocabile; allora «quel contenuto» (un paesaggio estraniato) ritorna, nel momento della piccola rappresentazione, simbolo di se stesso; il paesaggio rappresentato criticamente «è realmente così», dove, ovviamente, il «realmente» ha un valore di chiarificazione culturale. Monory, cioè, smonta il paesaggio tradizionale, non già con delle sovrapposizioni di tipo intellettualistico, ma al contrario

con degli approfondimenti di pittura; di fronte al facile richiamo massificante di un «torniamo alla natura», Monory smaschera l'equivoco rappresentandoci una «natura» indubitabilmente estranea e vitrea: l'uso di pochi colori (il lilla e il blu) rende efficacemente non solo questa agghiacciante e raggelante visione paesaggistica, ma anche la visione indubitabilmente reale con la forzatura del riquadro (piccola immagine). La funzione descrittiva, sottolineata da Monory col fermare l'immagine in un momento da ripresa filmica (ed ecco le nomenclature tecniche che sempre accompagnano le sue opere) ha il preciso scopo di non voler interferire con riferimenti di tipo intellettualistico (indicati semmai sommariamente coi richiami «a piè di pagina» delle piccole immagini). Fermare un attimo per descriverlo, dunque: ma ribaltando i termini un po' troppo ottimistici dell'impressionismo, riferimento culturale presente ed evidenziato in più modi; la realtà diviene in questo modo il simbolo reale di un processo di estraniamento, di alienazione, di scadimento del «contenuto poetico» ad essa tradizionalmente collegato. Il rapporto con i lettori dell'opera viene sempre più sottolineato dalla forzatura cromatica dell'opera, momento non indifferente dell'operazione visiva di Monory; le poche tonalità utilizzate hanno un effetto deliberatamente verificatorio: così il costellare di fiori monocromi i suoi quadri, così certa iterazione dell'immagine (dove è evidente il recupero «pop»), così la rottura dell'opera con l'inserito di una diversa realtà (è la rottura di un'immagine liberty con una scena bellica). Quei termini di autoriflessione e autoironia che avevamo sottolineato nelle caratteristiche dell'immagine oggettiva, vengono riconfermati da questo modo di procedere, con in più la coscienza di questa definizione del messaggio estetico: la realtà come contenuto non sovrapposto, ma nelle cose stesse.

Così certi procedimenti che avevamo altre volte sottolineato vengono a riassumere nuovo valore: sono i processi di plastificazione degli oggetti usuali (Pescatori), o quelli della frammentazione dell'immagine per ribaltare certi «sensi» di tipo massificante (Sarri), o ancora la allusività dell'immagine che oscilla tra un montaggio fotografico e la costruzione di un oggetto totalmente nuovo (Turchiaro). Ci sembra cioè che rileggendo attraverso l'operazione di Monory certi risultati si vengano a indicare momenti più concretamente approfonditi e nuovi del processo definitorio dell'immagine secondo gli schemi definiti comunemente come immagini oggettive.

Jacques Monory, Galleria S. Michele, Brescia; «Assenza e presenza dell'uomo nel mondo d'oggi», Premio Novi 1973, Novi (Mo); *Carlo Pescatori*, Galleria 2016, Peseux (Neuchâtel); «La dimensione sociale dell'uomo contemporaneo», Rassegna Enal, Brescia; *Sergio Sarri*, Galleria Vinciana, Milano.

J. Monory, *Giungla di velluto*, 1971.



Ricerche sull'Arte Contemporanea

a cura di Maurizio Fagiolo

1.

Ospitati da «Nac», presentiamo in questo settore una serie di contributi di giovani studiosi della scuola di Roma (Argan). L'inserto si articola in alcuni settori: 1. «Problema»: la trattazione d'una tematica d'attualità o l'impostazione metodologica d'un tema storico; 2. «Teoria»: la pubblicazione d'un testo o d'un gruppo di testi inediti o l'analisi critica di qualche testo trascurato; 3. «Recensione»: la revisione critica d'un

libro o d'un articolo scientifico; 4. «Inedito»: l'illustrazione in forma di scheda critica d'un quadro o d'un edificio o d'un gruppo di opere. Restando fissi i termini (l'ultimo secolo), non ci sono preclusioni di tecnica o di sperimentazioni: arte figurativa, ma anche fotografia e cinema, edilizia e spettacolo, e, più in generale, produzione di immagini. Ovviamente, il fine è quello di una analisi storica e dialettica del fenomeno arte contemporanea.

Problema

Una utopia del 1863: la nuova città capitale d'Italia

di Marcello Fagiolo

Il problema della scelta della Capitale del regno d'Italia fu sicuramente uno dei nodi scottanti nell'acceso dibattito post-unitario. Il progetto pressoché ignorato di Napoleone Tettamanzi *, un oscuro ingegnere costruttore di Palestro, per la costruzione di una città ex-novo da destinare alla nuova funzione, doveva senz'altro portare un elemento qualificante, se non del tutto originale.

Le tavole del progetto, accompagnate dalla esauriente relazione stilata a Torino nel 1863 (*Del modo di edificare la nuova Capitale d'Italia*) costituiscono un documento assai significativo, assurgen-do addirittura a forma simbolica di una cosciente volontà politica che identificava il progresso e lo sviluppo della borghesia con i destini della dinastia sabauda, depositaria del potere supremo.

Vediamo così l'ingegnere lombardo sforzarsi di riprodurre a scala megalopolitana la matrice urbana di Torino: si veda il tessuto ortogonale iterato fino all'ossessione, si veda la piazza centrale col Palazzo Reale (più o meno corrispondente al Palazzo Madama del quale riprende anche i moduli formali), si vedano i grandi tagli in diagonale (inaugurati a Torino dalla via Po). La nuova «Grande Madre» degli italiani sarebbe stata a sua volta figlia di Torino e creata a sua immagine e somiglianza.

Per di più vediamo come, a livello ideologico, l'immagine e il significato della nuova capitale-colonia (si confronta questo piano, ad esempio, con quello settecentesco di Guatemala) si possono con-

siderare derivati dal procedimento psicologico di una linea politica che assume come parametro di comportamento il colonialismo (ci riferiamo, naturalmente, alla conquista sabauda del Sud borbonico, sorgente quasi primaria di accumulazione per i capitali del Nord).

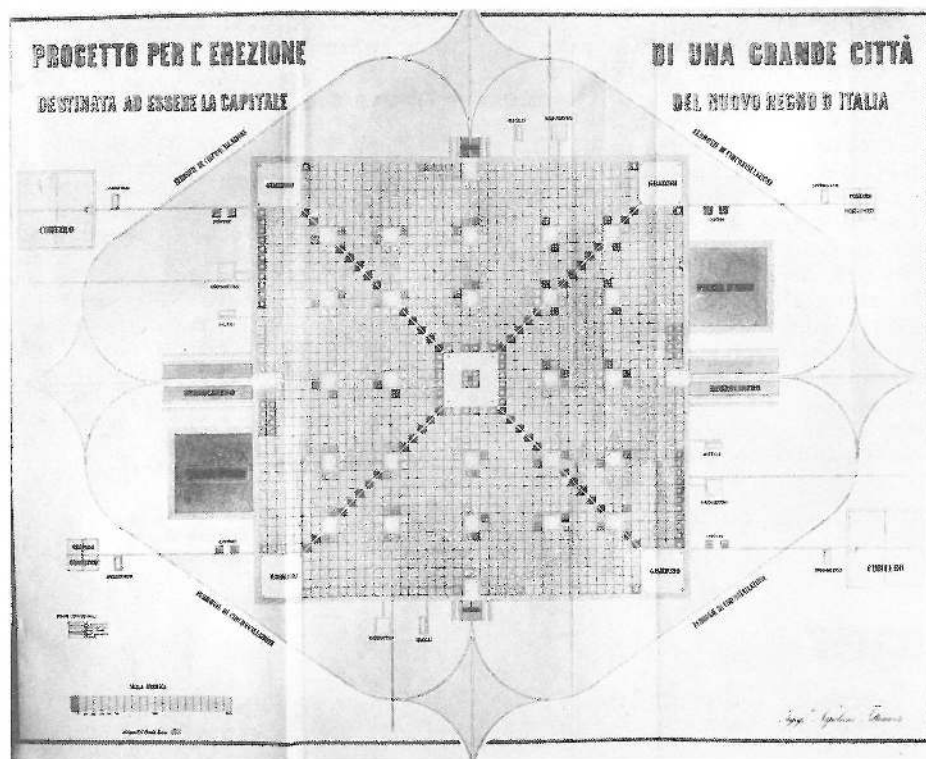
Le ragioni del progetto vengono espone con deterministica consequenzialità. Malgrado che la maggior parte degli statisti avessero già designato Roma come futura capitale, «la Città eterna» scrive il Tettamanzi «era ben poco acconcia a ricevere il nuovo assetto che intendevassi imprimerle. Apparve anzi che la trasformazione di Roma in centro politico del nuovo Regno Italiano, a vece di divenire per esso incremento di gloria e simbolo di concordia, come annunciavasi, convertirebbesi ben presto in funesta sorgente di tristissimi effetti». Del resto, così come si presentava nel 1860, l'impianto urbano di Roma (la Metropoli doveva apparire ormai una Micropoli) era senz'altro immaturo per ospitare le strutture terziarie inerenti alla nuova funzione: «I presenti edifici di Roma essendo smisuratamente insufficienti al bisogno, occorrerebbe innalzare una selva di nuove fabbriche, equivalenti ad una nuova città». L'ingegnere, inoltre, con un rispetto della storia tanto interessato quanto sospetto, proclamava l'intangibilità del centro antico, denunciando con toni profetici il rischio mortale che Roma avrebbe corso se fosse divenuta capitale: «altro dell'antica Roma non rimarrebbe che il suo nome, e con atto

eternamente esecrando si cancellerebbero e conculcherebbero le sublimi vestigia che i barbari stessi nelle loro alluvioni rispettarono. Attalché l'ultimo frutto di tale impresa sarebbe questo, che l'Italia perderebbe la prima e più preziosa di tutte le sue gemme per acquistare una capitale malsana, storpiata, ibrida, cioè mezza sacra e mezza profana, mezza vecchia e mezza nuova (...) Metropoli, oltretutto, nata fra i contrasti e le bestemmie di chi vuole e di chi non vuole, sì che cento secoli basterebbero appena per mettervi ordine e pace, e far dimenticare le procelle e le maledizioni lanciate sulla sua culla».

La costruzione di una nuova città sarebbe servita fra l'altro, secondo un'ottica meschina, a evitare rivalità e rimpianti campanilistici da parte dei più importanti centri italiani, Torino o Milano, Genova o Venezia, Firenze o Napoli. Invece che pomo della discordia, avrebbe costituito «un nuovo e più stretto vincolo che congiungerebbe le città italiane».

L'apparente concezione egualitaria nasconde invece un ricatto arrogante alla nazione: in cambio della solenne rinuncia di Torino (motivata fra l'altro da ragioni logistiche) nessun'altra città storica ne avrebbe dovuto prendere il posto. Senza contare poi la tradizionale paura di ogni governo per i centri storici in sé, come riserva potenziale di energie sociali rivoluzionarie. La nuova città — che cercheremo in seguito di designare brevemente col nome di «Vittoria», interpretando l'omaggio futuro del progettista al re fondatore Vittorio Emanuele II — rientra nel filone delle nuove capitali da Versailles a Brasilia (per esemplificare), cittadelle del governo e della burocrazia, ed espressioni della volontà di creare a tutti i costi un simbolo di concordia nazionale all'insegna dell'ordine e della pace sociale.

L'iperurania «Vittoria», cattedrale laica nel baricentro delle cento città d'Italia, sarebbe stata dunque il frutto di un'operazione pseudo-illuminista e neo-assolutista. Al pari di Versailles o di Caserta avrebbe dovuto nascere non per reali esigenze storiche ma come risultato di un atto d'imperio. Che fare? «Si farà come gli Stati Uniti quando innalzarono Washington, come ha fatto Pietro il Grande quando innalzò Pietroburgo, come fece Costantino quando innalzò Costantinopoli, come fecero insomma tutti i fondatori delle grandi città, quando crearono dal nulla le sedi illustri alle quali associarono indissolubilmente il loro nome. Tutte queste im-



N. Tettamanzi, *Progetto per la nuova capitale d'Italia*, 1863.

prese che sembrano impossibili, allorché o non si vuole o si vuole tiepidamente, diventano una nulla se il Governo che le inizia mostra di essere irremovibile nel conseguire l'intento».

«Vittoria» sarebbe stata una vera e propria *macchina di riconciliazione nazionale*. Vantando esplicitamente «la benefica diversione che tali immensi lavori opererebbero nelle menti e nei cuori italiani», il Tettamanzi scopre le carte che avrebbe messo in mano al Governo: «distrarre» gli italiani dalle tensioni sociali e dai conflitti politici, dare un lavoro all'esercito di disoccupati indotto dalla creazione dello Stato unitario, offrire un diversivo ai malcontenti. Il Tettamanzi segnala la viva esigenza di «attrarre e legare a sé, con nodi strettissimi, tutta questa massa enorme di attività, d'intelligenza che va ora miseramente perduta; ed il Governo ne coglierebbe il doppio vantaggio di veder rapidamente diminuito il numero de' suoi avversari, e di afforzarsi in pari tempo, coll'acquisto di numerosissimi partigiani nati dai nuovi interessi, cui l'innalzamento della Capitale italiana porgerebbe occasione. Chi può calcolare quante migliaia di giovani, i quali di presente tengono agitata la società militando sotto le bandiere dell'uno o dell'altro partito, cesserebbero di correre dietro alle vageggiate utopie e si dedicherebbero invece ad alcuna delle infinite industrie cui aprirebbe la via la costruzione di sì vasta Metropoli? (...) Se l'Italia ha bisogno di soldati e cospiratori quando trattasi di liberarla dal giogo straniero, cessato il pericolo ha bisogno di gente

quieta ed ordinata».

Il motto di «Vittoria» potrebbe essere questo: «Facciamo la capitale per evitare la rivoluzione»; ed è un grido d'allarme che può far pensare allo pseudo-dilemma posto più di mezzo secolo dopo da Le Corbusier: «Architecture ou révolution!».

«Vittoria» avrebbe avuto tutti i vantaggi derivanti da un piano regolatore studiato a tavolino ed omogeneo, adeguato alla nuova realtà storica dell'Italia come grande e popolosa nazione. Anzi, sarebbe stata di per sé stessa nucleo di condensazione per un nuovo intenso sviluppo: «l'Italia» auspica il Tettamanzi leggendo nel futuro di uno Stato coerente con i principi della sua capitale «diventerà in breve giro di anni uno dei più ricchi e potenti regni del mondo».

Creata sulla matrice di Torino, «Vittoria» avrebbe dovuto bensì emulare il modello di Roma. «Se gli odierni italiani bramavano continuare le immortali tradizioni degli antichi Romani (...) ciò potevano unicamente sperare dalla imitazione delle virtù, e dei nobilissimi esempi che Roma antica loro ha lasciato; non già racchiudendosi con ridicolo orgoglio nei palagi e sotto gli atrii degli imperatori e dei consoli, memorie appartenenti ad una età che è morta per sempre». Anziché nucleo di espansione centrifuga, «Vittoria» sarebbe stata il nodo di attrazione di sforzi non soltanto nazionali. I capitali italiani e internazionali saranno attirati e incentivati a «concorrere all'innalzamento della giovane Roma, la quale se non potrà van-

tare i ricordi gloriosi della prima, la vincerà nell'ampiezza, nella regolarità de' suoi scompartimenti, nei comodi e nella salubrità somma per cui renderassi bella e gradita. Tutte le arti, tutti i magisteri, tutte le industrie, ogni forma di virtù e di fatica, verranno a dare a questa città-modello il maggior lustro possibile». Almeno a livello quantitativo, non si tratta di un discorso iperbolico: in effetti il perimetro di «Vittoria» può contenere agevolmente al suo interno l'intera città imperiale di Roma, delimitata dalle mura di Aureliano.

Basti elencare alcuni dati. Oltre 22 chilometri di perimetro urbano; una griglia ortogonale formata da 2304 caselle quadrate; una popolazione prevista di un milione di abitanti (si pensi che soltanto Napoli allora sfiorava i 500.000 abitanti). 188 strade lunghe m. 2771 e larghe da 15 a 22; isolati di cento metri di lato.

Nella sua astrattezza voluta, «Vittoria» era un enorme oggetto da posare «su quel punto della Penisola che alla Sapienza vostra (il Tettamanzi si rivolge ai parlamentari) parrà più opportuno» per «incarnare il grande pensiero della unità e della nazionalità italiana». Doveva sorgere in un luogo scelto lungo l'arco tirrenico, tra La Spezia e Gacta, abbastanza all'interno per motivi di sicurezza, e possibilmente con un collegamento portuale.

A parte la derivazione formale da modelli di città ideali del Rinascimento (con relative implicazioni antropocentriche e cosmologiche), l'idea-guida di «Vittoria» sembra quella di creare una quintessenza del concetto di *italianità*. «La Città che io propongo sarebbe, per tal modo, una specie di compendio di tutte le Città italiane sue consorelle, e tutte avrebbero il vanto d'averle dato qualche utile esempio, e concorso a renderla bella e pregiata».

A livello d'immagine l'idea si materializza, a quanto sembra, in un sistema di piazze (28 piazze minori intorno alla piazza centrale: anche nella numerologia è da cogliere un inconscio simbolismo cosmico) che rispecchiano la realtà di una federazione di entità minori all'interno di una nuova unità; e cioè la somma degli antichi Stati nel nuovo Regno d'Italia.

Effettivamente ogni piazza (a partire dalla centrale piazza Roma) sarebbe stata designata col nome d'una delle maggiori città italiane, e avrebbe avuto fuor di metafora un reale carattere di *autonomia subordinata*. Ogni piazza avrebbe riunito gli elementi centralizzanti del rispettivo quartiere: uffici dei Vice-sindaci, dei Giudici, caserme, scuole, ospedali, ricoveri di mendicizia, mercati, teatri.

Accanto al sistema degli spazi aperti, la seconda nota qualificante di «Vittoria» è il sistema del verde. Non soltanto giardini in ciascuna piazza e in quattro grandi parchi situati negli angoli della città, ma anche una struttura

a croce di sant'Andrea di quattro stradoni in diagonali in asse a una serie ininterrotta di giardini triangolari: si tratta insomma, « pensiero nuovo e di eccellente effetto » (come rileva modestamente il Tettamanzi), di quattro singolari *Park-ways* urbane.

Se si considera poi che due dei grandi parchi periferici sarebbero stati destinati a giardini con la raffigurazione della geografia d'Italia per l'istruzione popolare, vediamo che « Vittoria » è concepita effettivamente come quintessenza e *giardino urbanistico* d'Italia (la quale a sua volta, precisa l'ingegnere, « è detta, antonomasticamente giardino del mondo »). Il Palazzo Reale è « il centro della città, per modo che dalle di lui logge e

finestre possano coll'occhio percorrersi in tutta la loro lunghezza, e da tutti i lati le primarie vie della capitale ». La torre d'avorio del Sovrano (si pensi anche alle torri-belvedere di Sforzinda o Palmanova o Karlsruhe) è al centro di un sistema di controllo visivo-psicologico che può ricordare il « Panopticon ». E possiamo concludere con due ultime osservazioni che meglio chiariscono il valore simbolico dell'edificio.

Al centro della reggia è un giardino pensile concepito esplicitamente come « croce di Savoia ». Lungo i lati della grande Piazza Reale si dispongono in una serie di isolati la Cattedrale e gli organi di governo e di rappresentanza: si tratta di ventiquattro grandi edifici, ventiquattro

come le ore del giorno intorno al Sole o anche come i seniori dell'Apocalisse intorno al trono di Dio.

* L'unico accenno a noi noto è in C. Carozzi, A. Mioni, *L'Italia in formazione*, De Donato, Bari 1970, p. 530. Riportiamo integralmente: « Tutto da scoprire è il lavoro di Napoleone Tettamanzi che intorno al 1863 pubblicava un progetto per 'La nuova Capitale d'Italia', una città ideale che anticipa molti aspetti della 'Ville radieuse' di Le Corbusier. Un disegno è riprodotto in 'La scena illustrata', 1-15 novembre 1920 ». Il nostro breve contributo, anticipazione di un saggio in pubblicazione (Bulzoni), introduce appunto alla « scoperta » di questa interessante fonte per la storia urbanistica dell'Italia unita.

Teoria

Wilhelm Worringer o le contraddizioni dell'espressionismo

di Jolanda Nigro Covre

Nel 1907 veniva pubblicata a Neuwied la tesi di laurea di Wilhelm Worringer: *Astrazione e empatia* (« *Abstraktion und Einfühlung* », che potremmo tradurre anche *immedesimazione*). L'anno seguente il libro era pubblicato di nuovo a Monaco da Piper, lo stesso editore del *Blaue Reiter* (1912). Nel 1910, nella stessa città, Kandinskij dipingeva il primo acquarello astratto. Così l'*astrazione* del Worringer veniva senz'altro associata alle prime tendenze astratte in pittura. Ma esiste davvero una relazione così univoca tra la teoria del filosofo e l'espressionismo astratto?

Il Worringer parte dalla tradizionale teoria della *Einfühlung*, secondo la quale « godere esteticamente significa godere me stesso in un oggetto sensibile diverso da me, immedesimarmi in esso »; ma questo avviene solo quando l'uomo ha « un felice, panteistico rapporto di confidenza con i fenomeni del mondo esterno » e quando l'arte è incline al naturalismo. Per spiegare l'arte dei primitivi e dell'Oriente bisogna ricorrere a un principio opposto, ossia all'impulso all'astrazione.

Questo ha luogo quando l'uomo prova angoscia di fronte ai fenomeni, in cui le cose appaiono confuse e senza nesso tra loro, e cerca quindi di strapparle dalla loro condizione di arbitrarietà, « eternarle » avvicinandole a forme astratte, intese come « pure forme regolari ». Questo processo sta, secondo il Worringer, all'inizio di ogni civiltà, di ogni manifestazione artistica. In seguito l'uomo domina sempre più con l'intelletto (e quindi con la scienza) i fenomeni;

quanto più cresce il potere dell'intelletto, tanto più si offusca l'istinto per la « cosa in sé ». « Solo dopo aver percorso in una evoluzione millenaria tutto il cammino della conoscenza naturalistica, si ridesta nello spirito umano, come ultima rassegnazione del sapere, il sentimento per la 'cosa in sé'. Ciò che prima era istinto, è ora l'ultimo prodotto della conoscenza. Abbattuto dall'orgoglio del sapere, l'uomo si trova ora perduto di fronte all'immagine del mondo come l'uomo primitivo ». Fissiamo questi punti: 1) L'astrazione intesa come astrazione geometrica, 2) L'astrazione come arte della crisi, 3) La irreversibilità del processo astrazione-empatia e l'idea (romantica) dell'intelletto che uccide l'istinto, della scienza che uccide l'arte, 4) L'arte dei primitivi (astratto-geometrica) come l'espressione estetica più pura: l'arte, infatti, è espressione dell'istinto e questo è predominante nell'atteggiamento dei primitivi.

Quali sono i rapporti con gli artisti dello stesso ambiente? Siamo di fronte a una difficoltà di fondo: si sa che Kandinskij, Marc e Klee discutevano sull'opera del Worringer, ma non abbiamo nessuna testimonianza precisa del loro giudizio in proposito. E, quel che è più grave, non abbiamo il giudizio di Worringer sui singoli artisti. Anche quando, in studi successivi, ha parlato dell'espressionismo, non ha mai fatto nomi e si è mantenuto sulla generica affermazione, tipicamente tedesca, dell'arte *spirituale*. La teoria del Worringer non voleva spiegare l'arte moderna, ma l'arte egizia o quella gotica. Nella prefazione all'edizio-

ne del 1948 egli confessa candidamente lo stupore provato, quando la sua teoria fu messa in relazione al fenomeno dell'astrattismo. Ridimensionato così il problema, riconosciamo alcune coincidenze incontestabili: l'entusiasmo per i primitivi, la iniziale avversione per la scienza moderna, l'esaltazione dell'istinto e dell'inconscio ed altre idee che rientrano nell'eredità romantica dell'espressionismo tedesco, la soppressione della rappresentazione dello spazio. L'astrazione come reazione a un'angoscia esistenziale trova riscontro nella famosa osservazione di Klee, scritta all'inizio del 1905 (*Diari*) « Quanto più è orrendo questo mondo (proprio come avviene oggi), tanto più astratta è l'arte, mentre un mondo felice produce soltanto un'arte immanente ». Il saggio *Sullo spirituale nell'arte*, scritto, pare, da Kandinskij prima di leggere il Worringer, presenta qualche analogia con l'opera in questione, ad es. nella equazione: estrema astrazione = estremo realismo, cioè la forma più astratta è uguale all'oggetto colto nella sua individualità pura. Ma, per il resto, Kandinskij si riallaccia proprio alla teoria della *Einfühlung* nella sua interpretazione più astratta (l'interpretazione naturalistica che ne presenta il Worringer è piuttosto unilaterale). E la pittura? L'astrazione esclude, secondo il Worringer, l'espressione, che rientra invece nella *empatia*, (come identificazione tra le forme e il mondo soggettivo dell'artista). Tuttavia, una commistione dei due principi antitetici di espressione e astrazione (geometrica) sarebbe tipica dello spirito tedesco e si attuerebbe nel gotico.

In un articolo più tardo il fenomeno è esteso anche all'espressionismo, inteso in un senso molto ampio, fino a coprire tutta l'arte contemporanea; a rigore, quindi, dovremmo fare un discorso molto più ampio, che qui è impossibile.

Per quanto riguarda il Blaue Reiter, a conferma del valore profetico dell'astrazione worringeriana (Read), si può citare la fase *cristallina* di Marc o il *quadro magico* di Klee, ma certo non il più coerente banditore dell'astrattismo, Kandinskij. Una chiave, assolutamente indiretta, per spiegare la sua pittura tra il 1910 e il 1922 circa, potrebbe essere fornita da quanto Worringer scrive sul carattere dell'uomo nordico e sull'*intreccio* nell'arte barbarica: « qui c'è solo il materiale per l'astrazione, ma non l'astrazione stessa »; a differenza degli orientali, che giungono a « quella necessità e a quella calma inespressiva dell'astratto, qui, nel Nord, c'è tutt'altro che pace ». E quando Kandinskij giunge a quella *geometrische Regelmässigkeit* che poteva essere una conferma della teoria del Worringer (ma quanta espressione ancora in quella geometria!), ecco il colpo di scena, Worringer pensa ad altro. Nel 1925 scrive un articolo entusiasta di fronte al *Pino sul mare* di Carrà, in cui vede tutta la sintesi delle ricerche aperte da Cézanne; nel 1927 scrive *L'Arte egizia*, in cui il rovesciamento di giudizio sul valore della piramide o della bidimensionalità della cultura corrisponde a un rovesciamento di valori in campo estetico: agli egizi, un popolo composito, una razza artificiale (l'idea della purezza della razza?), manca la terza dimensione, la autentica dimensione della vita (e si confronti l'analoga concezione dello Spengler sullo spazio, mentre diverso è il suo giudizio sull'arte egizia). Alla simpatia per le espressioni primitive, astratte, è subentrata la simpatia per l'arte delle epoche mature, come il barocco. Alla critica, che ha insistito sull' analogia tra le idee del primo Worringer e quelle del Blaue Reiter, è sfuggita l' analogia tra il secondo Worringer e uno dei due filoni antitetici dell'utopia della *Novembergruppe* (l'altro è quello dei cosiddetti *cristallini*, capeggiati da Bruno Taut), che può esser rappresentato esemplarmente dalle opere e dagli scritti di Hermann Finsterlin. Anche questo singolare visionario ama le forme plastiche, tridimensionali; la pianta curvilinea negli edifici; l'architettura che trascende il suo scopo; e ama il barocco, come elementare espressione vitalistica. L'atteggiamento del Worringer verso l'architettura razionalista (che deriva sotto molti aspetti proprio dalla corrente dei Taut) non è mai chiaramente espresso, ma sembra tendere al giudizio negativo. L'architettura industriale americana e quella europea che ne deriva sono paragonate ai templi egizi; l'architettura americana « ha assunto una forma oggettiva grandiosa e conclusa che giustamente è divenuta un modello per la nuova Euro-

pa, legata non più alla storia, ma alla tecnica ». Ma quella sicurezza formale è possibile solo in quanto mancano le inhibizioni che provengono dalla sfera naturale della sensibilità. « Quella forza formale degli americani è mancanza di fantasia. Per questo essa ha assunto la forma suprema della razionalità oggettiva ». Anche il Worringer dunque, per un singolare destino, subisce un processo... dall'astrazione all'empatia; dove, intendiamoci, per empatia si allude alla particolare concezione worringeriana, che la connette al plasticismo e al naturalismo, mentre la teoria pura della *Einfühlung* è suscettibile ancora oggi di una interpretazione moderna tutt'altro che tradizionale. Anche al pensiero del Worringer si potrebbe applicare la polarità espressionista, sintetizzata nella fortunata formula del Mittner *urlo e geometria*. Solo che, nella storia, all'urlo è seguita la geometria (alla *Brücke* la *Neue Sachlichkeit*, alla *Novembergruppe* il *Bauhaus*); per il Worringer, l'urlo è venuto dopo, e non era più un urlo tanto rivoluzionario (uno stralcio da un saggio del 1919: « ...quelli che nella loro psicosi di rivoluzione vogliono rivoluzionaria anche l'arte, sfondano porte già aperte. No, l'arte si è lasciata la sua rivoluzione alle spalle da un pezzo, non solo, ma ha già liquidato l'esperienza della sua rivoluzione », che consiste poi nella spiritualizzazione dell'arte). Era lo stesso urlo dello Spengler e, poi, del Sedlmayr: se andiamo avanti così, finiremo nella catastrofe. O l'urlo sarcastico di Finsterlin: « Niente contro la tecnica funzionale. Continuate a costruire 'casce' d'abitazione per la sovrappopolazione... ».

Sul problema della possibilità di un'espressione artistica nel mondo attuale, il Worringer parte dal concetto della crisi dell'espressionismo per giungere a quella che appare una sorprendente anticipazione dell'idea di morte dell'arte. Il punto di partenza è la irreversibilità del processo astrazione-empatia, dominio dello istinto-dominio della ragione. Noi ci troviamo alla fine di un ciclo storico, piuttosto che all'inizio di un'età nuova: Wor-

ringer accoglie l'idea apocalittica dello Splengler, il *tramonto dell'Occidente*. Lo espressionismo ha guardato al gotico, ai primitivi, all'Oriente, ha creduto di realizzare un'arte spirituale: si è illuso. Perché il suo è stato uno sforzo individuale. L'arte figurativa ha perduto la sua funzione « sociologica », non è più al centro dell'interesse in un mondo in cui domina la ragione, la scienza e la filosofia. E qui si vede anche la radice negeliana della concezione del Worringer. Di fronte a questa situazione si può « ridere o disperare », o tutt'e due le cose insieme e allora si diventa « dadaisti ». La teoria della relatività è più convincente dei quadri cubisti, la filosofia come arte più convincente dell'arte come filosofia (si vedano gli articoli raccolti nel volume *Fragen und Gegenfragen* nel 1956). Mentre il Worringer scrive queste cose (1919, 1921), Gropius fonda il Bauhaus, dove tra poco chiamerà Klee e Kandinskij. Il problema, per Worringer e per Gropius, è lo stesso; le soluzioni sono diverse. E' forse proprio al Bauhaus che il filosofo alluderà più tardi, nel 1948, accennando al tentativo, avvenuto dopo la prima guerra mondiale, di estendere al popolo la cultura e l'arte, ma concluderà con le parole di Walter Rathenau: « per il proletario un'automobile è più importante del Partenone ».

Proprio dopo aver sfatato il mito di un Worringer teorico dell'espressionismo o dell'astrattismo possiamo rilevare l'importanza storica, che non è nel valore ma nella stessa debolezza del suo sistema. Le incertezze e le contraddizioni delle sue opere sono le stesse che hanno angosciato gli artisti nei primi trent'anni del secolo; e la personalità del Worringer, se non ha potuto o voluto creare un nuovo sistema, ci dà però la misura esatta della cultura in cui si inserisce e offre una chiave per chiarire certi fenomeni apparentemente inconciliabili dell'espressionismo.

Del testo si sta preparando una traduzione italiana presso Einaudi (introduzione di Nello Ponente).

Recensione

Nadar : il mito del progresso

di Maria Grazia Bernardini

Il libro che Einaudi ha presentato in questi giorni si sofferma sull'attività fotografica di Nadar, d'altronde di fondamentale importanza per la storia della fotografia, con testi e foto.

Fino ad oggi esistevano ben poche cose stampate, anche se la Bibliothèque Nationale di Parigi gli aveva dedicato una grande mostra nel 1965. Lamberto Vitali inquadra in breve Nadar nel suo contesto storico: nonostante i pregiudizi,

le polemiche, le critiche di Baudelaire, la fotografia si afferma come arte e Nadar ne è il profeta. Sono poi pubblicati estratti dal libro *Nadar* di Jean Priet e Antoine Dilasser: biografia e analisi critica molto importante, perché si intravede la figura nella sua complessità. Seguono i testi di Nadar: alcuni articoli e un passo di *Quand j'étais photographe*. Infine la parte più interessante: le fotografie, tra cui, bellissime, quelle

di Baudelaire, Bakunin, Berlioz, Hugo, Sarah Bernhardt, Daumier, i Dumas. Ogni personaggio ritratto è presentato da ampie schede ricavate da lettere, giornali, memorie o diari, che completano il messaggio implicito nelle foto. Chiude il libro una documentazione di fotografie a lui contemporanei: Adrien Tournachon, Adolphe Bertsch, Bertall, Carjat, Adam Salomon.

Félix Tournachon, ovvero Nadar, personalità complessa e affascinante, lanciandosi con vitalità prodigiosa nelle più varie imprese, ci ha lasciato una ricca testimonianza dei suoi illustri contemporanei, con una galleria di ritratti, tra caricature e fotografie, esatti e penetranti. Studente in medicina, idealista, socializzante, recita la parte degli eroi di Mürger (sembra infatti che non abbia conosciuto veramente la società dei « Beveurs d'eau » di cui parla il romanziere); partecipa alla rivoluzione polacca del 1848, frequenta il gruppo boème dei giovani parigini, con cui ha in comune un grande entusiasmo per forme spesso imprecise di progresso sociale, slanci generosi, lontani da un credo ben definito. Giornalista, fonda riviste quasi tutte destinate a breve vita. Scrittore, pubblica con successo romanzi poco verosimili e di carattere autobiografico. Caricaturista famoso, dai primi disegni del 1846 (infantili, ingenui, a volte assurdi capolavori di bizzarria), arriva nel '54 al grande successo del *Panthéon*, collezione di ritratti di uomini celebri. Aeronauta, dà una ulteriore prova del suo interesse per ogni attività e quasi un programma di rottura dei limiti. Fotografo tra i più grandi di tutti i tempi, prende in mano la macchina fotografica nel 1854 un pò per caso e un pò per necessità.

Oltre a questo spirito d'avventura che lo porta a tuffarsi in ogni esperienza, Nadar è dotato di una grande ingegnosità pratica, grazie alla quale arriva a notevoli formulazioni, intuizioni e invenzioni. È un precursore dell'aeroplano (« Etre plus lourd que l'air pour commander à l'air »); intuisce il fonografo, la televisione (quando disse che « l'on pourra reproduire ce qui est caché ») e la cronofotografia, che aprirà la via al cinema, quando riprende del famoso chimico Chevreul, nel corso di una conversazione, quasi cinquanta foto una dopo l'altra. Ci ha lasciato le prime vedute aeree, di cui vede subito la possibile utilizzazione per la rettifica del catasto. Scatta la prima foto a luce artificiale e brevetta gli apparecchi *dégradateur-Nadar* (per accentuare le sfumature) e il *photo-chromies-Nadar* (per foto a colori); pubblica nel 1891 una foto di una pulce maschio ingrandita 60 volte. Durante l'assedio di Parigi, suggerisce l'idea di utilizzare il pallone (il famoso *Le Géant*) per collegare Parigi alla provincia e, grazie alla microfotografia, con uno scambio anche maggiore di corrispondenza.

Nadar è un dilettante, un poliedrico, per questo è un personaggio nuovo, moderno, interessante: uno sperimentatore, figura simbolo di questa epoca in cui il progresso è asceso a mito e una frenesia di conquista invade i vari campi delle scienze e anche delle arti. Nadar, infatti, prima che fotografo, prima che aeronauta, è uomo del suo tempo, in quanto afferra quei fattori che avrebbero cambiato la società e sarebbero divenuti gli elementi costitutivi di quella nuova.

La rivoluzione industriale e l'ascesa della borghesia provocano una trasformazione notevole in tutti i campi dell'attività umana direttamente e indirettamente, esaltando da una parte il sentimento del movimento e della velocità, e dall'altra quello della pubblicità, sviluppatasi con la nascita del grande giornalismo e con l'abitudine di rivolgersi alle masse. Nadar conosce a fondo l'arte della propaganda: dipinge di rosso lo studio, pone sulla facciata la scritta a grandi caratteri NADAR, interviene dovunque possa essere notato. Così ottiene che sia « di moda » andare da lui: non importa se poi non sia lui a scattare la foto, è sufficiente entrare nel suo celebre studio. Per la folla frenetica che danza sulle arie di Offenbach e affluisce sui boulevards tutti nuovi, Nadar è uno dei « roi de la fête »; anzi egli forza l'opinione che i parigini si stanno facendo di lui: è un « amuser public », scrive pantomime, « plaisanteries mondaines ». Nadar sfrutta il momento favorevole per farsi conoscere dal pubblico, per imporre il suo nome, per rendersi popolare; lavora con talento per creare il mito di se stesso: è infatti l'apparire del personaggio che colpisce, più che l'importanza delle scoperte e il valore dell'uomo. Ciò non deve stupire: siamo in un momento storico-culturale, in cui l'esaltazione della personalità sta per degenerare nel mito del superuomo di Nietzsche e la sbalorditiva Torre Eiffel (1889), di 300 metri, è uno dei tanti splendidi episodi strut-



Nadar, Autoritratto.

turali, che si moltiplicano in quel clima di rinnovamento.

I ritratti di Nadar posseggono un fascino particolare, hanno la perentorietà di una definizione di carattere, in quanto esaltano le qualità morali e fisiche peculiari del soggetto; non a caso è oggi definito il « Tiziano della fotografia ». La grandezza di Nadar fotografo consiste nell'aver intuito i limiti e l'essenza di questa nuova arte. In un momento in cui pittura e fotografia smarriscono le proprie finalità (Le Secq ritrae nature morte; Rejlander compone trenta negativi per *Le due vie della vita*, mentre Ingres saluta con entusiasmo la fotografia esclamando che è quella la precisione a cui desidera arrivare), Nadar non chiede alla fotografia se non di essere se stessa. La semplicità dei ritratti, l'abilità sapiente nel distribuire luce ed ombra, i volti colti nell'espressione più significativa del personaggio, ma soprattutto dell'intelligenza morale del soggetto (grazie ai rapporti di amicizia che

Baudelaire visto da Nadar e da Manet.



Per quanto riguarda la tecnica, Nadar non offre nulla in più dei suoi colleghi; lo stile, per quel che riguarda la posa, non si allontana dalla ritrattistica del primo ottocento. Fedele ai valori più veri della fotografia, quella di Nadar è una lezione di atteggiamento di fronte alla vita e alla propria arte, di semplicità: più precisamente, di linearità, di verità e di onestà. Occhio di caricaturista, alieno dalla ricerca dell'assoluto o dell'eterno nel volto umano, è un impressionista che cerca l'eccezionalità di una posa, in cui il soggetto si rivela illuminato nella sua intimità con tutte le sue grandezze e miserie (è il senso anche del poco noto Autoritratto da vecchio).

Sembra strano, quindi, che solo raramente e casualmente le foto di Nadar siano riprese come modello per ritratti pittorici, in un momento in cui tale pratica è diffusissima. Certo l'indagine è da approfondire; per questo è utile la pubblicazione in Italia di testi e immagini: ora ci saranno da analizzare per esempio i suoi rapporti con la pittura. Ecco qualche spunto. Di sicuro si sa che Nadar è in rapporto di lavoro con Ingres (prova ne è *La Source*, che viene eseguita con l'aiuto di una foto di Nadar della modella Christine Roux); con Daubigny, carissimo amico (molti suoi lavori ricalcano quasi esattamente le foto di Nadar: quello di Carrier-Belleuse, di Hector Berlioz, per citarne solo alcuni). Altra diretta influenza di Nadar foto-

grafo è evidente nel ritratto di Delacroix di Delaunay: stessa espressione, stesso profilo, stesso gioco di luci. Come molti artisti in quel periodo, Manet è interessato e incuriosito da quel nuovo grado tonale, che produceva sia la forte luce del giorno su lastre ordinarie, prima dello sviluppo delle emulsioni orto o pancromatiche, sia la luce artificiale. Per il ritratto di Baudelaire all'acquaforte, Manet utilizza la foto di Nadar presa alla luce artificiale, e anzi intensifica il contrasto già notevole tra luce ed ombra, modellando appena la forma strutturale nel lato in ombra della testa, visibile invece nella foto.

Nadar, testi di Nadar, Jean Prinnet, Antoinette Dilasser, Lamberto Vitali, Einaudi, Torino, 1973, pp. 416, ill. 102.

Man Ray : « la logique assassine »

Una composizione tipografica del 1919 che include il nome di Adon Lacroix, la poetessa francese, sua prima moglie. Prima ancora di trasferirsi a Parigi, Mar Ray riceve da Adon le prime notizie su Apollinaire, Lautréamont, e gli altri intellettuali francesi d'avanguardia *. C'è già stato l'Armory Show (1913) che ha fatto conoscere ai giovani americani l'arte europea, e ha provocato i primi incontri che diventeranno amicizie modificanti. Allo scoppio della prima guerra mondiale, mentre il Futurismo italiano sbandiera l'interventismo, alcuni artisti francesi antibellicisti, indifferenti e insofferenti verso il concetto di «amor Patrio», si rifugiano in paesi neutri come la Svizzera e l'America. Qui, l'osmosi fra emigrati e newyorkesi è favorita dalla galleria del fotografo Stieglitz, dal salotto del collezionista mecenate Arensberg, dai clubs di scacchi di Greenwich Village.

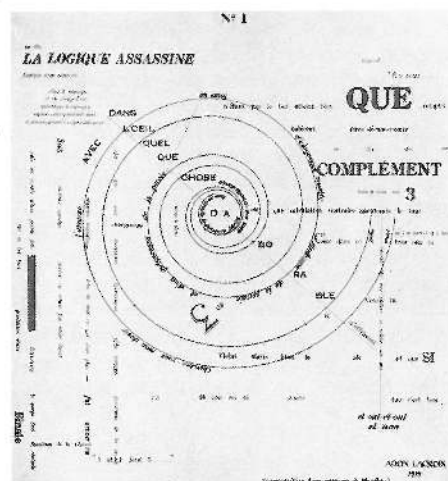
Sono gli anni in cui, dai calligrammes di Apollinaire alle tavole parolibere di Marinetti e dei futuristi (esposte fra l'altro alla serata di apertura del Cabaret Voltaire) fino alle composizioni dei dadaisti, la parola scritta, che già aveva trovato nei quadri cubisti un ruolo, assume uno spazio da protagonista, scomposta, frammentata, ricomposta in frasi prive di senso o polisense, ridotta a pura struttura semantica, privata della ridondanza, ovvero usata solo nella sua qualità grafica, come elemento di un composto casuale ma bilanciaticissimo.

In questa composizione di Man Ray, tutto è sorretto dalla spirale (elemento ricorrente anche in Picabia, ma già presente in Apollinaire e nei futuristi) che attira le parole con un moto centripeto: la lingua usata è il francese, con

una esclusione rigorosa di parole inglesi che vale come riconoscimento di una patria artistica d'elezione (del resto Parigi è per tutti, in quel momento, il centro della spirale, *le vide vorace* in cui sparire o emergere).

Leggendo le righe verticali e orizzontali ai margini (non basta un colpo d'occhio), si viene coinvolti nel percorso grafico, quasi un gioco dell'oca, un puzzle irrisolvibile, in quanto la logica è definita *assassine*, 1 et 1 font 3, è permesso contraddirsi, *et oui et oui et non*; al diavolo Cartesio, è finita per *l'esprit de geometrie*, al dadaista serve solo *l'esprit de finesse*, che in Man Ray, attraverso il *calembour* si risolve sempre in valori combinatori, in equivocità polisensu. Non si limita alla dissacrazione, tutto è mentale, *au comble d'une pensée folle, la danseuse danse dans sa cervelle, dans ma cervelle, fanatisme de la pensée*, in quanto dietro all'occhio « obiettivo » (così lo ha definito Maurizio Fagiolo) c'è la camera oscura in cui immagine e *esprit* si sovrappongono (« Je ne cherche pas, j'imagine »).

In alto a sinistra è il titolo della composizione, *La logique assassine*, che per traslato diventa *La logique d'un assassin* introduzione a un tema sviluppato in seguito, l'abbattimento dei consueti schemi borghesi che delimitano la sfera, la provenienza, la finalità dell'operazione artistica, allargandone il campo persino in direzione della proposta di De Quincey: *Murder considered as one of the fine arts*. L'opera d'arte coincide col comportamento (ma non sosterrò che Man Ray ha percorso gli ultimi behaviouristi in quanto Man mi ha già detto, un pò seccato, «Io non ho percorso nessuno, sono esattamente del mio tempo, sono



Man Ray, « *La logique assassine* ».

gli altri che arrivano in ritardo»). Il fine non è più il bello in senso tradizionale, ma la rottura, la provocazione, colpire il bersaglio-cultura fino a rasentare il dandyismo, fare centro con una parola, un anagramma, una battuta, *Enough rope* è il titolo d'un suo « objet » d'affection: « corda sufficiente », sufficiente per impiccarsi, non occorre il mestiere per essere artisti, ma è necessario *l'esprit*.

* In una recente intervista Man Ray ha detto: « Adon Lacroix aveva una cassa di libri, libri francesi. C'era Lautréamont, Rimbaud, Léon Bloy, Flaubert, e aveva l'abitudine di leggermeli. Parlava un buon inglese, e così traduceva per me dei brani. Mi introdusse in un mondo nuovo. Mi ritirai sempre di più in me stesso, gli americani erano per me dei bambini stupidi ». (Cfr. *New York Dada*, a cura di Arturo Schwarz, Prestel Verlag, 1974).

STAMPA / Dolce di casa

di Giuliana Ferrari

Le strutture narrative che operano nella stampa periodica e in particolare nel fotoromanzo, riconducibili a livello verbale e d'immagine a individuate tradizioni iconografiche e letterarie, ci portano a riconoscere, nell'apparente variare dei protagonisti delle vicende e delle situazioni proposte, delle grandezze costanti, stabili, limitate numericamente: le funzioni dei personaggi riferibili, tramite la mediazione della narrativa ottocentesca e del romanzo d'appendice, al sistema della fiaba.

Si osservano delle tipologie fisse, risalenti per quanto riguarda la donna ad immagini archetipe schematizzate, oggi, nelle figure contrapposte della moglie, madre, sorella ecc. e della vamp fatale e diabolica connotate con particolari stilemi narrativi ed iconici. Ora l'apparire di un movimento di donne che rifiutano dei ruoli già prefigurati e resi stereotipi per una differente qualificazione del proprio esistere di donne in relazione alla società, ha creato una serie di problemi; in particolare questa stampa deve definire l'identità dell'immagine della femminista, deve creare un nuovo cliché che riduca ed incanali questo nuovo ruolo che si viene prefigurando. Una parte della stampa, in particolare alcuni settimanali di cronaca ed attualità e i femminili, hanno rifiutato questo movimento ignorandone le motivazioni socio-politiche di base e l'hanno ridotto, tramite la scelta di alcune foto intenzionate e polemicamente didascalizzate, a espressione di isterismi individuali, nevrosi di donne che «strillano slogans», donne dedite al libero amore che viene poi ad identificarsi con la prostituzione, amore come sesso quindi come peccato, donne che crocifiggono indumenti intimi e bruciano reggipetti ecc.; le femministe vengono ad assumere così il mitico ruolo della strega maledica della fiaba; la gestualità e la mimica stereotipe rimandano l'immagine di donne urlanti, agitate, in preda ad un non spiegato odio per gli uomini, i bambini, la famiglia, o

ancora sono marchiate come lesbiche. Si osserva quindi da una parte l'assunzione di un'immagine falsante o parziale della femminista, della quale peraltro è ignorata ogni problematica, dall'altra si assiste, e ce ne dà un esempio l'uscita recente di un fotoromanzo della serie degli Albi di Bolero (n. 5, 1973) intitolato: «La femminista», ad un tentativo di assorbire, neutralizzandola, con una opera di esorcismo, la figura della femminista. Interessante pare quindi operare una lettura del fotoromanzo; il testo ci mostra, tramite la sua protagonista, un'alternativa di comportamento, pur entro il consueto ed accettato sistema di valori; chiama questa alternativa femminismo, in maniera del tutto ingiustificata, infine dopo una serie di passaggi obbligati, ci dà nella situazione finale l'apologo di tutta la vicenda. La situazione iniziale presenta la protagonista Irina: capelli corti, sfilati, maglietta a collo alto, cardigan di lana annodato alla vita, pantaloni: l'immagine si carica di valori simbolici che ci danno un ulteriore livello di lettura: i capelli corti, in genere le eroine dei fotoromanzi hanno lunghi capelli per corrispondere ad un'immagine erotica ideale dell'uomo e ancora i pantaloni, segno all'interno della classe sociale cui abitualmente si rivolge il fotoromanzo, di emancipazione, la mimica stereotipa del volto che lo mostra serio; altero, quasi sprezzante, privo di dolcezza.

Ma Irina, e in questo consiste il suo presunto femminismo, sfida le convenzioni borghesi e, scopertasi incinta, (grossa svista per una femminista) rifiuta di sposare l'uomo che non ama più; è sempre il mito del grande amore che agisce all'interno del sistema dei fotoromanzi, e la ricerca di questo lo scopo esistenziale della donna; ma non sono poste in discussione le istituzioni in quanto tali, ed infatti Irina sposerà in chiesa, secondo la consueta iconografia: cappello a tesa larga ornato di fiori, abito

bianco con pizzi, il nuovo amore per poi essere di nuovo incinta.

Di particolare rilievo appaiono le inquadrature finali, chiavi di lettura dell'intero fotoromanzo; al marito, ritornato a casa dopo una lunga assenza, Irina chiede di essere mantenuta: «perché con due figli non posso più lavorare, sei tu che devi pensare a loro e a me» e il narrativo che funge da commento al dialogato con il consueto tono aulico esplica: «E anche sul volto di Irina cambia qualcosa, nasce una dolcezza nuova...ora Irina non vuole fare altro che la donna di casa, come il suo uomo desidera». La sua volontà viene a coincidere col desiderio del marito, la sua vocazione è fare la donna di casa, la maternità viene considerata limitativa di ogni altro lavoro. Irina infatti si licenzia dal suo posto di impiegata e, quasi per magia, ma è l'accettazione del suo vero ruolo di moglie e madre, diviene «dolce». La dolcezza, la femminilità, l'emotività, sono emanazioni proprie della donna secondo alcuni parametri di giudizio maschili che vengono a sancire una separazione dei ruoli in base appunto ad ipostatizzati e metastorici valori femminili fondati su categorie psicologiche a sé. E, in perfetto parallelismo al testo, le inquadrature finali ci mostrano questa trasformazione; nella prima, Irina, nel suo ruolo di madre all'interno della sua casa, tiene in braccio il figlio, poi un primissimo piano evidenzia la sua nuova dolcezza ed infine nell'ultima inquadratura si ha l'happy end: i due volti di Irina e del marito sono accostati guancia a guancia, lo sguardo di lei è volto al marito, le labbra socchiuse in attesa di un suo bacio. Fine di una femminista che non è mai stata tale.

Romanzi - film

di Roberto Campari

Il dibattito sui rapporti tra cinema e narrativa è ormai vecchio quasi quanto il cinema stesso che, essendosi affermato alle sue origini come spettacolo e come macchina per raccontare storie, si è trovato quasi necessariamente ad attingere temi e soggetti dal campo letterario con le vicende e con gli esiti che tutti sanno. Ancora oggi accade molto frequentemente che i film di maggiore successo siano tali in quanto tratti da libri di pari fortuna: basti pensare ai due «cn plein» commerciali della Paramount negli ultimi anni, *Love Story* e *Il padrino*.

L'importanza della matrice letteraria nella scelta dei soggetti non giustifica tuttavia l'insistenza con la quale si è andata ribadendo l'affinità tra mezzo letterario e mezzo cinematografico: non intendiamo qui ripercorrere la lunga vicenda critica di un problema ampiamente discusso. Anche soltanto limitandolo alla bibliografia italiana basterà citare le note polemiche

Albi di Bolero, *La femminista*.



tra Aristarco e Ragghianti, gli interventi di Chiarini, di Baldelli (*Film e opera letteraria*, Padova 1964) o, più recentemente, in chiave linguistica ripreso da Brunetta (*Forma e parola nel cinema*, Padova 1970). Le angolazioni e le tendenze estetiche più varie, da quella crociana, a quella crociano-marxista, a quella rigidamente marxista e infine a quella semiotologica, si sono ampiamente sbizzarrite su questo punto e occorrerebbe ben altro spazio per riproporne e commentarne il discorso. Ci si limita pertanto all'ultima pubblicazione uscita, *La narrativa italiana e il cinema* di Ernesto Guidorizzi, che ci pare sintomatica di un atteggiamento critico molto diffuso.

Partito da una premessa anche abbastanza ambiziosa in cui vuole dimostrare, sia pure rapidamente, di essere edotto sugli elementi della semiologia (ma poi si usano espressioni come « il limpido mormorare della pagina ») l'autore svolge quindi un velocissimo discorso storico dalle origini del nostro cinema a (non è sufficientemente motivata la ragione di tale scelta) *Cronaca di Anna Magdalena Bach* di Straub, citando i più importanti film italiani tratti da romanzi o da novelle. L'excursus è necessariamente molto veloce, né poteva essere altrimenti date le dimensioni e i fini del libro, con alcune « soste » a luoghi privilegiati che corrispondono ai film più pedissequamente vicini alla fonte letteraria: ma a parte l'analisi della sequenza della morte di Ombretta, anzi più precisamente della scena della corsa di Luisa sotto la pioggia in *Piccolo mondo antico* di Soldati, tutti gli altri esempi sono tratti da film di Visconti: *Ossessione*, *La terra trema*, *Senso* e *Il gattopardo*. La scelta di tale cineasta è più che giustificata; non si può affrontare il problema del rapporto tra romanzo e film ignorando il regista che più ha cercato di trasporre nel cinema le strutture narrative dell'Ottocento letterario: non a caso anche Aristarco e Baldelli, sia pure con conclusioni divergenti, hanno preso in esame soprattutto l'opera di Visconti. Ma ciò che sorprende maggiormente è come emerga, dall'analisi critica delle varie scene, la personalità di Fogazzaro in rapporto a quella di Verga, o di Cain, o di Tomasi di Lampedusa, ma assolutamente non quella di Soldati contrapposto a Visconti e, soprattutto, nonostante ben quattro analisi critiche, neppure quella del solo Luchino Visconti. E questo per la semplice ragione che mentre il testo letterario viene « dato » ed è dunque recepito nella sua vivezza immediata, quello cinematografico non appare che attraverso qualche riga di sceneggiatura, il che non significa assolutamente — come ben si può comprendere — effettivo testo filmico. L'angolazione dell'autore è troppo rigidamente letteraria: non basta infatti parlare di « silenzio affaticato del sole » o di « scuro d'interni per l'estrema ferinità degli amplessi » per ricostruire criticamente *Ossessione*. Proprio tanto più se si parte da

premesse di tipo sia pur sommariamente semiologico si dovrebbe tenere presente che altra cosa è il racconto per immagini, parole e suoni, del cinema, e altra il racconto strutturato solo dalle parole della pagina scritta. L'immagine è sempre stata, specie in Italia, la Cenerentola della critica cinematografica: e con ciò non si vuole dire che essa sia sempre e ovunque ancella dell'arte figurativa tradizionale; è però un fatto che esiste una tradizione iconografica del cinema, che è un elemento più importante ancora della scelta dei temi narrativi, i quali in sé, cioè non strutturati in un linguaggio, non significano niente. Così allo stesso modo davanti alle donne in attesa sugli scogli in *La terra trema* ha senso riferirsi a Flaherty, ma non parlare di « kantiana impossibilità appunto sublime di raggiungere la natura », perché di tutti i molteplici riferimenti culturali che una personalità artistica così programmaticamente « colta » come quella di Visconti rende sempre possibili, questo ci sembra invece uno dei più estranei, o per lo meno generici. E in quanto al viaggio in carrozza della contessa Livia nelle parole di Boito e nella sequenza di *Senso*, la limitatezza che viene imputata alla trascrizione filmica deriva proprio dal fatto che questa non viene assolutamente analizzata nelle sue componenti essenziali: un gusto del paesaggio, della campagna veneta, con

tanto di ville e di contadini, magari diverso da quello di Boito, ma pur sempre significativo; un certo tipo di inquadrature, di luce, di colore; e poi la musica di fondo, un certo tipo di musica, in accordo con le parole della lettera scritta da Franz a Livia e da lei mentalmente recitata, queste sì, ma solo queste, percepibili anche soltanto dal brano di sceneggiatura riportato. E tutto ciò non per « difendere » *Senso* (film anzi forse sopravvalutato dalla critica e oggi un po' invecchiato), né per voler sostenere una assurda superiorità di Visconti rispetto a Boito, ma semplicemente per ribadire che in realtà si parla sempre molto poco di cinema negli scritti sul cinema. Il film, il testo dal quale si dovrebbe partire, resta qualcosa di estraneo del quale, nei migliori dei casi, chi scrive riesce a dare un'idea vaga; ma altre volte, e molto più spesso, il film viene scavalcato e frainteso in nome di considerazioni che, magari valide in se stesse, non hanno però niente a che vedere con un'analisi degna di questo nome. Ed è anche per questo che il problema del rapporto tra cinema e letteratura diventa così importante: perché, seguendo una metodologia critica vicina a quella sugli studi letterari, lo studioso di cinema percepirà la sua materia « dignificata » tanto più quanto più legata a un mezzo di espressione diverso.

PUBBLICITA' / Dategli il prato

di Giuseppe Bonini

Le immagini pubblicitarie presentano una sequenzialità incalzante e dramatizzante, funzionale al messaggio che intendono veicolare ed occupano due intere pagine del settimanale illustrato che abbiamo sottocchio raccolte sotto il titolo a caratteri cubitali: « Papà mi regala un prato » che connota immediatamente il filo discorsivo sotteso al messaggio iconico. La prima inquadratura è un campo lungo: un ampio prato — probabilmente molto verde — nel quale risaltano in primo piano alcuni indumenti abbandonati la cui destinazione è connotata dalla presenza di una carrozzella per neonati — di ejzesteiniana memoria — che campeggia al centro. Lo stato generale della situazione rappresentata è di abbandono, di sfacelo, di drammatizzazione in atto, di quella tensione emotiva che segue al fatto appena compiuto. In questa atmosfera così drammaticamente tesa piove improvvisamente la domanda angosciante della didascalia: « Dov'è il bambino? ». Ma non si tratta della campagna pubblicitaria dell'ennesimo poliziesco cinematografico.

La didascalia insolitamente prolissa — anche tale prolissità ha ovviamente una sua funzione che è poi quella di creare una struttura narrativa di genere lettera-

rio alla successione delle immagini che acquistano così il carattere del racconto — dissipa immediatamente ogni nostro dubbio, ogni nostra preoccupazione sulla sorte del bambino: quest'ultimo è stato semplicemente tolto dalla scena perché la fotografia voleva essere emblematica del rapporto uomo — natura oggi esistente e quindi lanciare un nuovo grido di allarme dopo averne risolto uno: « I bambini oggi crescono lontani dalla natura perché la natura oggi non esiste quasi più ».

E questo è già l'elemento che concatena la prima immagine fotografica alla seconda ed il rapporto tra le due foto è di contrapposizione netta. La didascalia di questa seconda fotografia è ancora una volta in chiave allarmistica come si conviene ai messaggi « ecologici »: « Dove sono i prati? ». Anche questa inquadratura è a campo lungo, ma è esclusa ogni componente culturale, se si esclude un richiamo, non voluto, alla pop-art: alcuni bambini giocano tranquillamente nei pressi di un laghetto — probabilmente formatosi da qualche scarico urbano — le cui rive sono un immondiziaio unico nel suo genere.

La ripresa fotografica è strutturata in modo che i rifiuti risultino in primo pia-

no caricando così ulteriormente il messaggio. Anche la didascalia assolve a tale funzione di caricamento: « Situazioni come queste sono normalissime alle periferie della nostra città ». Ecco che emerge allora dalla contrapposizione fra la prima immagine e la seconda, un carattere significativo per la prima in quanto essa è — a detta della didascalia — una immagine più unica che rara, mentre la seconda è usuale, consueta e quindi, oseremmo dire, quasi banale.

E' evidente che la dicotomia tra le due immagini è direttamente correlata al tema ecologico, ancora oggi tanto strombazzato a destra e a sinistra, al mito del naturismo — la natura vergine è rara e dunque preziosa —, alla contrapposizione di fondo tra sporco e pulito su cui s'innesta, magicamente — nella misura in cui la pubblicità è magia — la opposizione tra male e bene della tradizione cristiana.

Lo sporco è dunque il regno del male, del demonio, del peccato, del peccatore che in questo caso butta le cartacce nei prati. Occorre allora un rituale magico per scacciare il demonio ed esorcizzare il male e lo strumento di tale momento magico è il prodotto offertoci — magari in « offerta speciale » — dalla nostra società dei consumi.

Ed anche nel nostro caso non usciamo dalle linee dei canoni tradizionali: è la terza fotografia che ci traccia la via dell'esorcizzazione: « Ecco i bambini » — indica trionfalmente la didascalia ora che il male è stato sconfitto —: bambini felici, sorridenti, giocano allegramente attorno ad un'autopista 'Polcar', immaginandosi ed identificandosi con dei grandi piloti e degli insuperabili campioni — vedi parte superiore della fotografia — in quanto tale autopista dona « l'emozione di una competizione, la gioia di vincere, la voglia di rifarsi ».

Ma non solo il giocattolo è assunto come magico feticcio. Nel messaggio pubblicitario, funzionale ovviamente al prodotto che reclamizza, affiora un dato di fatto innegabile: il giocattolo nella nostra cultura è direttamente legato alla nostra struttura urbanistica che nega al bambino spazi per il gioco. Il bambino tende inizialmente solo a giocare, al gioco inteso come momento di un antico rituale e quindi come recupero di tutto un patrimonio antropologicamente valido per un determinato territorio. E' la nostra società che lo costringe di conseguenza alla dimensione angusta ed asfittica dell'appartamento.

Ma se detta pubblicità rivendica al giocattolo il ruolo di alternativa a questa situazione compie opera mistificatoria funzionale solo all'attività dei 'giocattolari': il giocattolo è un oggetto alienante ed estraniante, è merce nel senso più concreto del termine, bene di consumo e simbolo, quindi, nella nostra cultura di status sociale. Esso costringe il bambino a compiere gesti già preordinati e prefigurati, gesti che non sono altro che com-

portamenti mimetici dei modi di fare degli adulti. Il problema reale è che stiamo costruendo oggi la città di domani. Possiamo quindi costruirla tenen-

do conto tranquillamente — e questo senza voler impostare dei sermoni di tipo moralistico — dei bisogni di spazi per il gioco.

Filmstudio di Roma

Traumatografo

di Federica Di Castro

Sotto l'indicazione « underground festival », il Filmstudio presenta, nel quadro assai ampio e puntuale di una documentazione cinematografica sfaccettata e ricca, un film sperimentale al mese: uno degli ultimi è stato « traumatografo » di Paolo Gioli. Bisogna dire che il Filmstudio differisce da qualsiasi altro cinema d'essai per l'impostazione che dà alla scelta dei films che presenta. Il cinema è uno strumento che serve a documentare, come nessun altro, l'affacciarsi di certe problematiche a livello sociale. Questo accade anche quando il cinema non vuole essere messaggio sociale; e certi filoni di cultura e certe problematiche sono a distanza di anni rintracciabili in films che assolutamente non si prefiggevano nulla, né di essere delle opere di arte, né di essere portatori di verità. Spesso accade che films che nascevano su una base di consapevolezza critica e di libertà nell'uso del linguaggio siano a distanza affiancabili da films casuali, i films di cassetta, quelli che magari solo in provincia avremmo potuto vedere. Così i films vengono raggruppati sotto fili conduttori comuni che comprendono opere di qualità diversa atte ad offrire il panorama di una situazione attraverso tutti i mezzi cinematografici, attraverso tutte le possibili gestioni e funzioni di quei mezzi. Abbiamo recentemente avuto una « Storia dell'erotismo al cinema », « Cinema e Droga », « Cinema e Magia » oltre a personali di registi e di attori di rilievo. Seguito quotidianamente il repertorio del Filmstudio può offrire una dimensione quasi completa dell'uso che del cinema si è fatto come mezzo di comunicazione o di persuasione. Ma non è trascurato il campo della ricerca, quella compiuta dall'avanguardia storica e quella attuale.

Se penso che il film di Gioli meriti un discorso a parte è perché esso rientra in un filone di ricerca che mi pare particolarmente interessante quanto da noi sconosciuto. Gioli parte da un'esperienza di pittura, da studi compiuti sulla funzione del colore che va oltre il rapporto retinico ma investe il mondo delle emozioni. Il cinema è uno sbocco della sua pittura, esaurita la ricognizione in un campo ci si immerge nell'altro. Come se avesse fatto una scelta sul colore in funzione della luce, come se avesse deciso di dipingere tutto bianco o tutto nero o tutto viola. Mi pare che la prima scelta debba essere avvenuta in questo

senso. Ma se prima lo sbocco è quello del colore, del bianco e nero impastato fino a toccare tutti i possibili accordi di luce, subito dopo è quello della materia. La pellicola sensibile è infatti una materia più dolce della tela, consente delle morbidezze di « pennellata » perché il suo fondo può arricchirsi di diversi strati. Così il discorso della materia diventa anche quello dei significati e il film altro non è se non una serie di quadri ognuno dei quali contiene in sé possibili, contemporanei significati diversi, anche contrastanti. Il tema dell'ambiguità è offerto proprio dalla pellicola e si presta alla proiezione del discorso dell'artista: che è molto spesso un discorso di sdoppiamento dell'immagine. Lo stesso personaggio si muove bipolarmente rendendo il proprio gesto ambiguo e nello stesso tempo tanto più irripetibile. Ogni successione è diversa dalla precedente e il film fonda il suo significato proprio in gran parte sul tema dell'irripetibilità del momento contemplato.

Essendo l'artista al di fuori della realtà fisica della pellicola cinematografica, essendoci tra essa e lui il mezzo della macchina, l'artista è dalla parte del pubblico anziché essere da quella dell'oggetto. La macchina da presa è il grande occhio, la lente gigante che gli permette di « vedere » più a fuoco le sue esperienze di vita. Quindi l'artista è nella materia composta dagli strati della sua coscienza, dai brani della sua vita e più precisamente dal brano preso attentamente in esame, (e vi è anche quando i personaggi sono altri da lui perché il protagonista è sempre uno, il personaggio a cui tutto viene rapportato); ed è all'esterno dove si determina la dimensione fisica degli spazi della coscienza interiore, dove una volta individuato il linguaggio lo si può usare come va usato il linguaggio. Così per Gioli il cinema è una dimensione più coinvolgente della pittura, uno spazio capace di contenere e di far vivere contemporaneamente più cose, più pensieri, più emozioni. Capace di modificare la sua struttura o la sua densità momento per momento. Oltre lo studio sulla percezione visiva di cui la pittura può aver offerto il supporto, il cinema, in questo senso, apre lo spiraglio ad una possibilità di comunicazione dei significati più profondi dell'anima illuminando i processi interiori.

La riproduzione come opera d'arte

di Ando Gillardi

Se esistesse una «hit parade» delle citazioni (e non sarebbe superflua, anzi! utilissima per lo studio delle mode culturali, mode che in certi periodi sono tutta «la cultura») credo che Walter Benjamin da qualche tempo si troverebbe in testa alla classifica, soprattutto nel settore della «critica leggera» (sempre per restare nel paragone musicale) dell'arte visiva. Particolarmente per merito di quel suo saggio «L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica». Poi per la sua «Piccola storia della fotografia». Che dovrebbe essere — logicamente — la storia appunto della tecnica per riprodurre l'opera d'arte. In realtà non è così: nella «Piccola storia...» infatti le possibilità riproduttive della fotografia, ovvero la sua funzione di copiatrice, è accennata in secondo piano. Si insiste invece sulla fotografia come mezzo artistico, «strumento» disponibile per esprimere in immagine le intenzioni estetiche del fotografo, attraverso il «linguaggio» specifico del mezzo. Come si vede fra i due «compiti» che alla fotografia si possono assegnare, c'è un abisso: quello stesso che distingue un «prestatore d'opera» da un «datore d'opera».

I due saggi citatissimi da qualche tempo in qua, appaiono in un libretto della collana «Nuovo Politecnico», di Einaudi, che porta il titolo del primo, insieme ad altri, in posizione non cronologica. Come si verifica anche dalla prefazione. La «Piccola storia...» è stata scritta nel 1931, «L'Opera d'arte...» nel 1936. Per una mente sintetica e veloce come quella di Benjamin, capace soprattutto (e forse esclusivamente) di lampeggianti e geniali intuizioni, questo significa molto e bisogna tenerlo presente quando si leggono le concentratissime paginette. Il succo che da esse è possibile spremere, è tanto maggiore — crediamo — per chi conosce praticamente la fotografia, i suoi mezzi e i suoi modi. E' anzi probabile che l'autore dica a costui ancor più cose di quanto non dicesse a se medesimo. Peccato che i fotografi siano quei somari che si sa in cose d'arti che non sono la loro, e peccato che i critici d'arte siano generalmente sprovveduti in faccende di tecnica fotografica: del Benjamin, entrambi, si perdono parecchio. E non si parla di «godimenti» alla lettura: ma utili nozioni di lavoro, concetti-utensili per far sempre meglio e l'uno e l'altro mestiere, di critico e di fotografo. Ora accadrà che la lacuna sarà magari colmata, quando il Benjamin (come «utensile» di lavoro intendiamo, che il suo valore storico non può che accrescersi insieme al merito) risulterà superato dal

progresso medesimo della fotografia in quanto tecnica e in quanto «filosofia» (le virgolette stavolta sono del Benjamin insieme alla parola). E' un punto che vale la pena di precisare: Benjamin, come tutti sappiamo, nella misurazione dell'opera d'arte introduce il valore dell'«aura». «Cos'è, propriamente l'aura? — si chiede il Benjamin nella «Piccola storia...» che abbiamo citato, a pag. 70. E risponde: «Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina». Bello ma oscuro: e forse proprio per questo (fra i critici soprattutto) la «definizione» ha avuto tanto successo: come le tute da palombaro può essere indossata da qualsiasi. Benjamin però, cinque anni dopo, ne «L'opera d'arte...» (pag. 22) lascia perdere il «singolare intreccio di spazio e di tempo» e precisa assai bene: l'aura diventa «l'hic et nunc dell'opera d'arte, la sua esistenza unica e irripetibile... — ovvero — ...sia la modificazione che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare...»: e tutto questo non è riproducibile. L'aura, insomma, o se preferite l'hic et nunc dell'opera d'arte, corrisponde esattamente a quello che il codice di commercio definisce come «valore di avviamento» con termine più prosaico ma chiaro. Lo stesso identico negozio, con la medesima merce, in una certa strada a un certo punto incassa mille al giorno. Spostato in là di pochi isolati incassa cento e può fallire addirittura...ha perso l'aura!

Benjamin si chiede: in nome dei consumi (dei «godimenti») estetici di massa possiamo rinunciare all'aura che la copia dell'opera, anche se egregiamente riprodotta, non spartisce? Egli si riteneva troppo buon marxista per aver dubbi in proposito, ma aimé: li avrebbe avuti Carlo Marx, il quale un poco cinicamente riteneva che il «bene estetico» potesse essere tale (cioè «bene» ed «estetico») solo quando fosse prodotto da quello stesso che ne sentiva il bisogno: e condito di tutto l'hic et nunc che gli piaceva. Ma lasciamo perdere questi pericolosissimi discorsi e torniamo alla fotografia e al suo prodotto, cioè alla riproduzione dell'opera d'arte. Bisogna subito distinguerla dall'opera d'arte riprodotta! Attenti, non è un gioco di parole: è il punto dal quale occorre spiccare il salto (necessariamente, dati i progressi della tecnica) per staccarsi dal Benjamin il quale pensava — è logico — scrivendo quel che ha scritto, alla «riproducibilità tecnica» di quarant'anni fa. Che

era l'epoca degli apparecchi a selezione diretta, e non c'era la televisione: che è anch'essa, ricordiamolo, mezzo eccellente di riproduzione, soprattutto a colori, il quale eleva a potenza inimmaginabile dal Benjamin medesimo, il valore pratico delle sue fondamentali osservazioni. Ma veniamo a quella distinzione: chi consacra il principio apparentemente immarcescibile, che nella riproduzione di un quadro (ma è solo un esempio) l'apparecchio deve trovarsi perfettamente parallelo alla sua superficie e con l'asse ottico puntato verso il centro, a far bersaglio? Probabilmente non solo l'intenzione disperata di riprodurre, con l'immagine, anche il suo «valore di avviamento», cioè l'aura, ovvero l'hic et nunc; ma anche il terrore di quella che Benjamin chiama «l'autorità della cosa» (che è un potere corollario del rapporto di proprietà in cui si trova) e che il Benjamin — critico di cuore molto vicino alle masse — voleva soprattutto liquidare. La riproduzione «fa vacillare», scrive quello che è il contenuto francamente reazionario dell'opera e «...ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica, è l'aura dell'opera d'arte...».

Nasce a questo punto una profonda contraddizione: infatti tanto più vien meno l'aura e tanto più vacilla l'autorità dell'opera, strumento di un potere, quanto più la si rispetti e per costringere ci si sforza di «assorbirle» nella copia. Ripetiamo: se essa viene intesa come opera d'arte riprodotta. Ma se invece l'intendiamo come *prodotto* del lavoro di riproduzione, con sue caratteristiche espressive (e questo avviene nella misura in cui si fa scivolare l'apparecchio lontano, sempre più lontano, da quel suo punto di «massimo servilismo» che si è detto) e se avvalendosi delle possibilità attuali la metamorfosi dell'opera si esprime anche con l'anamorfosi del colore (cioè: con il colore originale che resta nominalmente quello ma non è «rispettato») ...ecco che l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica diventa proprio quel «...singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina...» evocata dal Benjamin, esattamente come «...una catena di monti all'orizzonte, oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore...»: «apparizione» e «ombra», se non proprio umilmente, certo arrendevolmente disponibile per la riproduzione come l'intende, al di là del Benjamin, Carlo Marx. Cioè: mezzo di produzione di un bene, ottenuto secondo personali vocazioni e per soddisfare personali bisogni estetici, utilizzando (cioè rendendo socialmente utili) le opere d'arte.

Metamorfosi dell'estetico

di Piero Raffa

Nell'articolo precedente avevo preso lo spunto da certi anomali mutamenti emersi nella vicenda artistica recente, per prospettare l'ipotesi che essi riflettano, almeno sintomaticamente, una svolta epocale le cui radici sono da rintracciare nel secolo scorso; e che tale svolta si trascini dietro anche uno sconfinamento dell'estetica dal suo assetto disciplinare. Quella che sto per iniziare sarà ovviamente una diagnosi eterodossa, aliena dagli schemi storicizzanti acquisiti e fondata in una certa misura su sintomi e congetture, pur non discostandosi dai fatti noti. Soprattutto è opportuno mettere in chiaro che tratterò i concetti dell'estetica non già dal punto di vista della speculazione teorica, ma piuttosto come « sintomi » di mutamenti operanti nelle strutture della civiltà. Peraltro, da questa angolazione non ortodossa dovrebbe scaturire la nuova fisionomia dell'estetica: precisamente un'antropologia estetica, anch'essa da rintracciare, come vedremo, nel secolo scorso.

Per prima cosa dirigerò l'attenzione sulla vicenda del concetto dell'esteticità, il quale — com'è noto — sta a fondamento del costituirsi della nostra disciplina in assetto autonomo. Le vicissitudini di questo concetto, il suo restringersi e allargarsi, i suoi conflitti, la sua evoluzione e metamorfosi, anche limitando il campo d'osservazione ad alcuni momenti significativi, mi sembra assai istruttivo per avviare l'esplorazione del problema. Oltre che un nodo essenziale, esso può dirsi anche un luogo tipico in rapporto al genere d'indagine intrapresa: la sua vicenda apparentemente settoriale e indiretta ha una trasparenza che ci permette di far luce su certi sommovimenti di ben più largo raggio.

Preliminarmente occorre ricordare che la formulazione rigorosa dell'estetico coincide col concetto di *forma* estetica, la quale presuppone a sua volta un oggetto percettivo. Se pensiamo alla teoria che questo rigore aveva portato alle più drastiche conseguenze (alludo naturalmente al formalismo), ci imbattiamo in una curiosa anomalia che deve fermare la nostra attenzione. Perché il formalismo applicava l'estetico all'arte e pretendeva di coprire questa con quello? Che senso può avere codesta pretesa di estendere all'arte una dittatura della forma estetica?

Rispondere che tale pretesa era un errore, oggi largamente scontato, equivarrebbe a non recepire la domanda, a parte il fatto che tale « errore » è stato prodigo di insegnamenti. Basta pensare alle sacrosante verità che la critica d'arte ha appreso dal purovisibilismo. Dunque non vale obiettare che del formalismo ha fatto

giustizia il punto di vista dei « contenuti » (storicismi e compagnia bella). Anche perché questa pista non ci conduce fuori dall'imbarazzo. Infatti la « scienza generale dell'arte », che rivendicava appunto i contenuti culturali dell'arte, si opponeva ad una « estetica » che non disconosceva affatto tali contenuti, nondimeno riteneva l'estetico come primario.

Questo è soltanto un primo dato sintomatico da tener d'occhio. Il resto riguarda le trasformazioni subite dal concetto dell'estetico, le deviazioni — anch'esse sintomatiche, come vedremo — dalla sua formulazione originaria. Per cominciare, troviamo all'interno della stessa « estetica » un'antinomia che ha lasciato una traccia profonda nella coscienza teorica e militante dell'arte, trascinata si può dire fino ai nostri giorni. Mi riferisco al contrasto tra formalismo e *Einfühlung* ossia tra la concezione dell'estetico come orma e come empatia. Quest'ultima rappresenta la vera teoria dell'espressione, in quanto fondata su una psicologia empirica del soggetto. Secondo questa teoria l'estetico (cioè, non dimentichiamolo, l'arte) equivale all'espressivo, nel senso che il soggetto presta all'oggetto percepito le qualità del sentire (*fühlen*). Le stesse proprietà formali, lungi dall'essere una struttura meramente percettiva, non sono altro che una proiezione dei contenuti del sentire, dato che la percezione stessa in quanto estetica comporta tale proiezione. Come si vede, si tratta di un conflitto radicale; e non sarà sfuggito al lettore come la contestazione avanzata dai teorici dell'*Einfühlung* sia la più spregiudicatamente contenutistica che si possa concepire. Essa risolve infatti la forma in contenuto, deducendone l'assioma che « ogni forma è espressiva ». Ciò non deve stupirci. Incontreremo di nuovo questa radicale risoluzione e vedremo che costituisce uno dei punti di forza della nostra indagine.

Un'altra deviazione radicalizzatasi nel nostro secolo, con incidenza altrettanto profonda nella prassi artistica, è avvenuta in direzione dell'*immaginario*. Di proposito uso questo termine coniato in Francia. In effetti, culturalmente l'operazione è di marca francese, così come quella dell'*Einfühlung* era di marca tedesca. Non a caso queste due culture sono state la culla rispettivamente del surrealismo e dell'espressionismo.

Si può cominciare da Bergson, la cui intuizione per quanto non fosse formulata dal suo autore come categoria estetica, ebbe un'irradiazione straordinaria sulla coscienza dell'arte, tanto da poterla considerare come il capostipite di una tra-

dizione poi rafforzata e vivificata da apporti e incroci congeniali (fenomenologia, psicanalisi). Qui la deviazione dalle posizioni originarie dell'estetico è ancora più drastica, poiché l'immaginario si colloca non soltanto al di là della coscienza pratica e intellettuale, ma trascende addirittura la soglia della percezione. L'immaginario è l'accesso ad un universo « irreal », posto che per reale si intenda la percezione, la coscienza in senso stretto. Ma questo irreal è in effetti un altro universo, una realtà più « profonda », una dimensione psichica altrimenti inaccessibile. Per Bergson è la dimensione qualitativa della vita (il « vitale ») e le immagini dell'arte, a differenza di quelle comuni, sono immagini della memoria, in quanto risvegliano le strutture sopite della psiche e le consentono di attingere lo « slancio vitale ». Altri autori (Alain, Sartre, Bachelard) accentuano tutti in vario modo il ruolo (proiettivo) dell'immaginario rispetto alla percezione.

Questa impostazione viene ad incrociarsi con le teorie di Freud, grazie alle quali l'immaginario viene sistemato nel quadro di una spiegazione « economica » della vita psichica. L'estetico e l'arte appartengono alla medesima necessità vitale del sogno e della nevrosi. Anche nel caso di Freud si dà la circostanza paradossale che un testo apparentemente lontano dall'estetica (*L'interpretazione dei sogni*) sia diventato col passare degli anni una sorta di classico misconosciuto di questa disciplina. L'equazione arte e nevrosi, che agli inizi della psicanalisi sembrava una aberrazione scandalosa (patologica), viene accolta oggi anche dai non addetti con minore scetticismo e perfino come un luogo comune. Ed è significativo, in relazione a ciò che ho detto prima, che per Freud la forma estetica rappresenti soltanto una soglia, un incentivo (preparare) alla vera e propria esperienza psichica dell'arte. Ancora una volta, insomma, la forma viene risolta in contenuto. Ricapitoliamo. Abbiamo rilevato in primo luogo come l'estetico, che nell'arte occupa soltanto una dimensione sia pure primaria, tenda ad arrogarsi un ruolo esclusivo e totale. In altre parole la parte tende a diventare una totalità. In pari tempo l'estetico si è allontanato dalla sua sede ortodossa, cioè la forma-oggetto, per dislocarsi in direzione del soggetto, precisamente in una duplice direzione: l'espressivo e l'immaginario. A loro volta queste dimensioni debordano dall'ambito estetico in quanto esperienza particolare, settoriale, e investono per così dire la globalità del soggetto umano. L'espressivo inerisce infatti al centro vitale del sentire e l'immaginario assolve la funzione di dar vita ad un universo alternativo (irreale), altrettanto necessario quanto il mondo reale all'economia della psiche. Entrambe queste tendenze convergono dunque nella medesima direzione della totalità. Che senso ha tutto ciò? Quale portata attribuire a codesto *uomo estetico* che si profila all'orizzonte?

Recensioni libri

MAURIZIO CALVESI, *Umberto Boccioni. Incisioni e disegni*, Ed. La Nuova Italia, Firenze 1973.

I notevoli pregi tecnici di riproducibilità di questo volume si possono riassumere nel numero delle tavole in facsimile (63), che offrono una scelta ragionata della produzione grafica di Boccioni. Questo libro con i suoi apparati critici induce a chiedere che esso diventi anzitutto uno strumento di studio e di consultazione.

Lo scritto è condotto con un rigore che è insolito, perché «divertito», nelle schede alle singole opere, nelle quali la puntualità filologica nasconde un più sottile e arduo intreccio di considerazioni, e nella parte introduttiva, dove la lettura ha una intonazione più distesa. Andare oltre la ragionevolezza di un'ipotesi per un discorso che si costruisce in sé, in quanto proposta generale che vive nella densità della parola o del segno boccioniani, mi pare l'intendimento di Calvesi, il cui metodo è insolito per questo darsi continuo del particolare positivo (la citazione, l'esattezza della data, la puntualità del riscontro) che si estranea dalla sua accidentalità e significa altro, per immettersi direttamente nel ragionamento o per nascondere una accattivante storia di sorrisi o di assensi.

Di fronte a questo testo vi è una sola possibilità di indicare, affrettatamente, e in maniera macroscopica l'impianto del discorso e poi tentare di provocare oltre la lettura, secondo le indicazioni suggerite dallo stesso Calvesi. Boccioni si sente investito nella propria ricerca da un senso di totalità che egli considera costruzione unitaria del visibile e del pensato: «l'arte è l'incommensurabile, il trascendente e, più che l'assoluto, il totale». Il suo ideale «romantico-progressista» si pone tra la proiezione verso un avvenire dell'uomo/macchina predicato da Marinetti e «l'uomo umanistico nella sua più esasperata configurazione rinascimentale, michelangelo, del genio». Da questo conflitto, che nel panorama della cultura italiana eccezionalmente nasce come *dramma vissuto*, non poteva che derivare una fatale interruzione al suo slancio vitale, un amore di vita che diventava aspirazione di morte. Questa sua esistenza «ideale» viene ricostruita attraverso i rapporti con il gruppo futurista, con Marinetti e Busoni nel periodo che decorre dalla pubblicazione di *Pittura e Scultura futuriste* (primavera del '14) al momento della sua morte (estate del '16), un tempo psicologico e creativo assai difficile per Boccioni e paragonabile al primo soggiorno milanese del 1907/8. Calvesi ricostruisce il suo iter mentale attraverso gli scarsi documenti che possono offrire qualche spiraglio per comprendere un gioco complesso di sentimenti personali (rapporti con Carrà, ecc.), di nuove idee, di contrasti nati dopo il momento di furore inventivo all'interno della sua poetica, di sviluppo del futurismo in quel momento promosso da Marinetti e con lui da Balla e Depero verso un prodotto artistico ludico, che tendeva a riportare e ad esaurire ogni finalità estetica nell'azione. Il ritorno su se stesso e la «regressione» di Boccioni ad una pittura cézanniana-postimpressionista si può allora intendere come la caduta dell'unità fra arte e vita e la soluzione provvisoria e comunque di crisi trovata nell'azione interventista e in guerra, e ricercata perduta-

mente nell'arte, la sola, assoluta e vera ragione di esistenza.

Il testo di Calvesi intende offrire una risposta convincente al problema dell'ultimo Boccioni, ed è persuasivo in quanto apre, con diversi spiragli e porta più avanti, un tema che sembrava non dare più alcuna risposta. Non una astratta previsione quindi, ma un modo di valutare la durata della sua esperienza e i rapporti, che oramai si vanno chiarendo, fra il suo lavoro e la predicazione dell'amico Marinetti. Tuttavia cosa significa questo smarrimento, a cosa poteva preludere? Anche la vicenda intellettuale di Boccioni sottintende una doppia storia e la lettura delle sue opere si moltiplica nel senso dell'interpretazione, quando si parla dei motivi filosofico-esistenziali che vivono nella sua arte, o della ricerca inconsapevole dell'urto fisico e di quel limite che lo precipitava verso una morte che negasse la totalità del costruito e che valesse un salto esistenziale nell'assoluto. In cosa consisteva allora quella sua aspirazione al monumentale-classico-dinamico, rispetto alla trasparenza dell'azione rivendicata da Marinetti? Questi e altri interrogativi vengono stimolati e proposti da questa lettura, a tal punto che è difficile distinguere esattamente ciò che viene detto da ciò che viene sottinteso e proposto nel medesimo testo da Calvesi.

Lo studioso offre il vantaggio della futuribilità a Marinetti, mentre riconosce e analizza l'autonomia di questi due promotori del futurismo e la vitalità reciproca degli scambi intercorsi, vedendo un rischio maggiore in Boccioni, così teso fra sperimentazione e azzardo, e disegno teoreticamente composto di sviluppo in una forma chiusa di progetto del mondo e di teoria dell'invenzione. È riproposto con strumenti criticamente riprovati (il retroterra critico di riflessione ha sorprendentemente raggiunto con i suoi anni ventuno la maggior età) il retrocedere terminale dell'artista verso un sentimento di conservazione dell'idea, dell'immagine, e di chiusura dell'avanguardia. Quando si dimostra la verità di una ricerca inconscia di morte e di negatività che fu quasi perseguita da Boccioni in una corsa contro il tempo, sino ad uscire dalla sua stessa temporalità, il quadro si dilata oltre le ragioni psicologico-biografiche: si tocca, è inevitabile, un momento di crisi di valori, e, in quanto componenti connesse ad una sperimentalità d'avanguardia, anche di valori sociali e culturali. Il limite, ovvero la morte, quale superamento della stazione terminale e azzardo fuori dal tempo, o affermazione positiva della negatività, era implicita nell'idea iniziale di conflitto sovrumano col destino, di lotta socialmente titanica con la collettività, e rimaneva pure un fattore non cancellabile di tutto quanto il movimento futurista era venuto affermando e la teoria boccioniana aveva ereditato dalla rivoluzione nella cultura dell'ultimo Ottocento. Questo voler cancellare il concetto di movimento vorticoso dell'essere, di fluttuante temporalità a vantaggio della ripetizione e della parafrasi cézanniana avviene realmente al di fuori del contesto futurista o vuole esserne in qualche modo risposta e anticipazione all'evolversi degli eventi? Calvesi osserva che Boccioni è sempre più attratto dal mito umanistico e che il simbolo della macchina-velocità non lo distrae. Umano in quanto storicamente impegnato nella realtà e da essa condizionato quando egli parla delle folle immense, quando pensa al tema del lavoro e della città che sale. Nel suo riferire la folla è più facile scorgere la massa avanzante di Pelizza, anche quando egli la offende e

denigra, più per un paradosso nicciano che per un distacco aristocratico e decadentista. Sembra difficile non riconoscere a Boccioni un rapporto sociale che viene da lui negato o mascherato, e che esiste, implicito, nella sua visione dialettica del mondo: pare anzi realizzarsi proprio nel momento in cui dichiara che non esiste nulla all'infuori dell'arte. L'arte rimane la massima possibilità dell'esistenza, è anche lo scacco dato alla vita stessa, è la negatività che produce secondo una tradizione che in Boccioni era cultura attiva e che lo legava con la cultura di Baudelaire e degli altri maledetti parigini.

Cézanne era per lui egualmente l'azzardo su cui fondare una nuova visione del mondo, Baudelaire e gli altri «fauves» erano coloro che avevano per primi alzato il velo che mascherava ancora la realtà della vita. La forza selvaggia che Boccioni reclama nei suoi manifesti ha alle sue spalle la «barbarie inévitable, synthétique, enfantine» che percorre la letteratura maudit francese.

Ma ciò che sembra condizionare interamente la contraddittorietà di diversi aspetti della sua poetica, per esempio il dato di negatività contrapposto all'aspirazione di un totale definito e costruito, è il modo tipico e soltanto boccioniano di riuscire a dialettizzare i momenti in una visione generale, quasi avesse voluto in tal modo superare i dubbi profondi, abolire le angosciose aspettative della coscienza, le incertezze psichiche, distogliere la sua mente dalle preoccupazioni artistiche e sociali. Quella proposizione finale è quindi qualcosa in più di un rifugiare tutta la vita nell'arte, di risolvere la pericolosità della disfatta in un'arte per l'arte, sia per la possibilità di rovesciare niccianamente il significato del suo gesto, sia per una capacità, non nostra bensì di Boccioni, di rendere negativa la positività e di affermare positivamente la negazione. Possiamo anche parlare di un atteggiamento morale, quando, di fronte alla guerra e alla trincea, il resto diveniva scontato e inutile e riemergeva nuovamente l'immagine o la parola. Il camminatore di Boccioni non è estraneo a questa crisi e con lui la fiducia nell'interventismo e la successiva ed implicita negazione di questa guerra che negava ogni ideale di progresso e di futuro. L'arte è oramai l'ultimo territorio nel quale giocare la propria rivolta futurista, rispetto a coloro che nell'azione-gioco sociale avevano rivolto ogni finalità. L'arte è l'ultima Tule, dove pesa il più acuto senso della morte fisica e dello smarrimento morale.

Se gli inizi dell'artista preparano — e Calvesi apporta nuovi dati e pubblica disegni inediti — il lavoro più esaltante futurista, possiamo ancora interrogarci sul senso di quella crisi finale, dallo stesso Boccioni riconosciuta e con altrettanta ostinazione portata a fondo con la sua ben nota volontà di rischio e di messa in discussione. Egli è romantico nella proporzione in cui crede determinare nell'oggetto artistico un prodotto di valore, rispetto alla proposta di Marinetti di svuotare addirittura di quei significati l'oggetto estetico. Però vediamo un equivalente, se non maggiore azzardo nel riportare una formula stilisticamente superata quale non poteva non apparire a lui, Boccioni, quella cézanniano-espressionista. È allora un ritorno stilistico a colui che era stato riconosciuto il padre dell'arte moderna, semplicemente perché in linea con i principi e le polemiche del futurismo, oppure la scelta aveva una portata ideologica e culturale che andava ancora al di là? La verifica storica cercata dall'artista sul piano delle idee e dell'esistenza diventa un ricercare la possibilità dell'impossibile

nicciano, e l'impossibile possibile per lui è il fatto artistico che si progetta anzitutto in una negazione-ricostruzione della forma significante. La componente marinettiana della ideologia futurista si carica in lui piuttosto in questo senso dell'eroico nicciano che è l'unica misura a lui rimasta per realizzare l'impossibile, forse anche nella componente storico-sociale. Sembra talvolta di leggere, accanto alle sue opere scritte o dipinte, dascalie di Nietzsche, come il seguente passo che pur difficilmente Boccioni avrà letto, del *Crepuscolo degli idoli*: «L'affermazione della vita, anche nei suoi problemi più strani e più duri; la volontà della vita rallegrantesi nel sacrificio dei nostri tipi più elevati, dal carattere proprio inesauribile (...). Non per sbarazzarsi del timore e della pietà (...) ma per essere se stesso, al di sopra del timore e della pietà, l'eterna gioia del divenire — quella gioia che porta ancora in sé la gioia dell'annientamento... E con questo io ritorno al punto dove sono partito una volta (...)».

Dal punto di vista della produzione di forme Boccioni opera un «tornare indietro» che è rifare e come rifare è riflettere su un progetto-modello di poesia e di immagine del mondo. L'artista si rifà a Cézanne in un momento in cui avverte in una dimensione prelogica dell'immaginario che l'ideologia della rottura, diversa da quella di una negatività che intende realizzarsi come progetto, incontra un piano di verifica storica. Mentre Carrà annuncia i valori plastici, Boccioni tenta coscientemente una chiusura storica dell'avanguardia in una riflessione sulla razionalità originaria di Cézanne e dell'arte moderna, una razionalità che fondava il nuovo richiamando il museo, predicando la centralità prospettica, che rimetteva in questione i procedimenti cambiandone il segno. Questa inversione di segno per via della riflessione cogitante è d'altra parte uno dei modi operativi tipici dell'avanguardia. Come riflette su Cézanne, così rielabora il proprio lavoro prefuturista, nonostante l'insoddisfazione che lo accompagna e che aveva modo di esternare a Busoni. In effetti era subentrata una scissione rispetto alla teorizzata unità dell'atto fisico e poetico, ed espressa nel suo principio di simultaneità e nella concezione del movimento, che rappresentano il «nucleo filosofico boccioniano». «Boccioni intende darci di un corpo la sintesi delle sue ubicazioni nel tempo, non il suo passaggio nello spazio». Nel tempo sta la vera dimensione coscienziale del pensiero e dell'essere, portandoci a disvelare e a «cancellare lo schema mentale che dei corpi abbiamo in quanto entità statiche e isolate». Calvesi precisa inoltre che il ricordo, la memoria non ha mai in Boccioni, come avviene invece in Severini e Carrà, un senso evocativo; forse proprio perché non può essere individualmente costretta, ma deve tendere a rappresentarsi come memoria collettiva, e in questo assoluta, quindi proporsi come memoria storica. La storia che è progetto della storia presente e futura è assoluta memoria di una totalità negativa del passato storico. La dimensione reale-assoluta si accerta nel presente, nel quale l'ego realizza non il recupero memorativo del passato e del futuro, quanto l'espressione progettante nel suo futuro (elemento positivo) e nel suo passato (elemento dialetticamente negativo). È quindi esatto ritenere che la memoria sia un accadimento ben diverso in Boccioni dal ricordo, che è evocazione del trascorso. Il passato ha senso nella continua progettualità del presente, la cui azione non può essere che simultanea. Essere simultaneo significa darsi nel presente come proiezione dell'io

presente nel passato e nel futuro. È una storia questa che si pone al di fuori della storia raccontata e diventa avanguardia storica. Così il futuro è futuro solo in quanto si ipotizza nel presente e vive come presente. Inoltre «i futuristi rispetto al puro contenuto di coscienza di Bergson sentono la saturazione luminosa dello spazio impressionista. La luce si presenta corposa, densa molecolare».

In Boccioni assume questo significato anche il recupero di un passato artistico, che muove dal «panta rei», allo studio dell'incisione da Rembrandt a Dürer al più vicino lavoro di Munch. La *Nike di Samotracia*, additata da Marinetti come simbolo di passatismo e di una finzione della velocità estranea al tempo meccanico, ritorna a Boccioni «quando imposta il passo trascinante dei camminatori» assieme al pensiero rivolto a *L'homme qui marche* di Rodin, come valeva ancora una volta ad una riprova della capacità inventiva dell'artista di determinare sintesi di idee e di forme: in questo caso l'antico ellenismo, l'impressionismo di Rosso e l'umanismo rodiniano.

Ad un'altra occasione rimandiamo tutte le considerazioni che andrebbero scritte in margine alle schede di Calvesi, relative sia ai disegni inediti da lui pubblicati, sia ad altri noti quali *Beata solitudo*, gli studi per *Paolo e Francesca*, per la *Città che sale*, per *La risata*, per il *Cavallo + case* e per tutta la serie degli *Stati d'animo*. Nel contesto di questa analisi si propone anche il rapporto fra disegno e scrittura, e altre cose ancora.

Zeno Birolli

Schede

a cura di Gabriella Meloni
e Piera Panzeri

Quaderno Infodesign, Padova.

Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi che negli anni intorno al '60, in un momento di ricerche associate nell'ambito dell'arte programmata, costituirono il gruppo N di Padova, ripropongono in questo quaderno un'operazione collettiva, nel senso di un comune riferimento programmatico. Si tratta di una ripresa della progettazione intesa non come produzioni di oggetti con precise connotazioni formali, ma come ricerca, sperimentazione, elaborazione di proposte. Il problema che interessa questi artisti è l'individuazione di un rapporto tra gli uomini e le cose che da una parte sia sottratto alla aleatorietà, dall'altra non subisca condizionamenti di schemi di comportamento precostituiti e imprigionanti. Sulla base delle premesse teoriche accennate, poste a introduzione del quaderno, il gruppo presenta una serie di disegni-progetto, o per oggetti singoli (vis à vis per colloqui riposanti) di Chiggio, «massaggiatore cinetico per collettività» di Landi, ecc.) o per strutture ambientali «l'acquatronica» di Chiggio e Massironi, un incrocio di percorsi «per incontri obbligati» di Costa); il denominatore comune ai vari progetti è l'esigenza che il rapporto cosa-fruitori sia mediato dall'azione, per cui quasi tutti i disegni fanno comparire il manichino dell'uomo che usa l'invenzione proposta. Tuttavia, guardando disegni come «uomo solo - appog-

cupazioni di tipo formale e un implicito interesse sociologico (non a caso gioca la contrapposizione con un «appoggio per uomo collettivo»): il discorso tende insomma a farsi più complesso e ambizioso.

GIANNI EMILIO SIMONETTI, *Dalla causa alla cosa della rivoluzione*, Ediz. Arcana, L. 1800.

RAOUL VANEIGEM, *Terrorismo o rivoluzione*, Ediz. Arcana, L. 1100.

Il gauchisme e la sua crisi, Agar Agar 5, Ediz. Arcana, L. 1100.

Il denominatore comune dei tre testi è quello di documentare una tendenza che, partita assumendo alla coscienza artistica la problematica marxista, è arrivata alle estreme conseguenze di negare qualsiasi giustificazione al prodotto estetico ed ha scelto di trasferirsi su un piano di elaborazione di critica ideologica-politica: questo spiega perché le questioni affrontate sembrano estranee rispetto allo spazio consueto della cultura artistica. La lettura risulta non facile, anche per i limiti oggettivi degli scritti che talvolta peccano di astrattezza e di eccessivo ideologismo e tendono a presentarsi in un linguaggio per iniziati; ma pubblicazioni come queste risultano sintomatiche della profonda crisi di quella parte della coscienza artistica che si pone in una tensione rivoluzionaria. Un particolare interesse di documentazione assume la raccolta di tre saggi di Vaneigem, uno dei principali teorici del situazionismo, movimento di cui si è occupato su Nac (5, 1973) Mario Costa, individuandone con chiarezza la collocazione nel senso di «un assoluto superamento dell'arte, della elaborazione di una teoria critica della società neocapitalistica (cui fanno riferimento i primi due saggi: *Banalità di base*, del 1962 e *Discorso di civilizzati sull'autogestione generalizzata*, del 1969, proposta di una soluzione alternativa) e della militanza rivoluzionaria concepita come creatività sociale rivoluzionaria e perciò come superamento della mera creatività artistica». L'ultimo saggio di Vaneigem, il più recente *Terrorismo o rivoluzione* che dà il titolo alla raccolta è il tentativo di adeguare la problematica del movimento alla situazione emersa dopo il fallimento del '68, almeno nella direzione ipotizzata dall'Internazionale Situazionista. Al clima post-68esco si ricollega anche il terzo testo *Il gauchisme e la sua crisi*, raccolta di 5 saggi di Perniola, Richir, Arno, Lippolis, Moretti.

ALDO SPINELLI, *Libro*, Ediz. Masnata, Genova.

Anatomia e morte del libro: così si presenta l'operazione di Aldo Spinelli e la sua uscita «aspirazione di portare a termine un libro che non parlasse d'altro che di se stesso». Fin troppo eloquente sulle proprie caratteristiche fisiche, tecnico-editoriali, sulle sue strutture di oggetto/segno, questo libro e con esso il Libro (con la elle maiuscola, per dirla con Spinelli) affoga, si estenua, va incontro ad un processo di dissolvenza e rarefazione. Muore nella sua pedanteria (dal consumo d'inchiostro, alla misura dei fogli, alla misura della copertina, c'è tutto), sprofonda nella «deformazione mentale per l'ordine e quindi per il numero»: il libro come luogo privilegiato, mistificazione in cui non regna che l'ordine.

P.P.D.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

D'ARS n. 66-67 (L. 2.200), J. Corredor-Matheos: L'opera d'arte è in crisi - R. Pontual: Arte oggi in Brasile - C. Spencer: Situazione oggi dell'arte in Inghilterra - S. Frigerio: Parigi biennale, mostre, retrospettive al festival d'autunno - G. Cortenova: Prospect 73, una delusione per tutti - G. Rondolino: Picabia e Leger - G. De Santi: Il Matisse di Aragon - F. Sargiani: Il disegno industriale nei Paesi Scandinavi - B. Radice: Arte-non arte, un assoluto falso - R. Beltrame: Palinode e The Painting di Robert Beavers - Rassegne - Musei italiani ed Enti culturali - Lettere - Autografi - Presentazioni - Documentazioni.

GALA INTERNATIONAL ott.-nov. 73 (L. 1.000), M. Bandini: Controinformazione e informazione alternativa - A.P. Castelli: L'ideologia come spettacolo - A. Altamira: Il problema delle aree di coincidenza - G. Baratto: Il superamento dell'immagine - L. Inga-Pin: Kunstmarkt, il valore di un rettangolo - E. Crispolti: Volterra 73 - A. Torres: Gaston Orellana - G. Contessi: Luciano Celli - G. Ballo: Rodolfo Aricò - G. Cortenova: Intervista a Elio Marchegiani - M.N. Varga: Ars graphica - M.N. Vargas: XV Triennale - I. Bignamini: Design nella città.

L'ASTERISCO nov. 73 (L. 400), A. Rooskens racconta - C. Doelman: Lucebert - G. Appella: Galliano Mazzon - Arrabal: Saurra - P.M.L. Carosi: Luigi Veronesi - G. Macchi: Contatto Arte Città.

INPIU' n. 2 (L. 3.500), numero monografico dedicato a «L'uso della città» con interventi di V. Ferrari, U. La Pietra, Gruppo Libidarch, A. De Angelis, F. Summa, G. Pettina, D. Pezzullo, G.E. Simonetti.

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 349 (L. 300), A. Emiliani: I musei.

PHOTO 13 gen.-feb. 74 (L. 1.000), R. Chini: Una guerra elegante dove nessuno moriva - D.B.: David Hamilton - A. Gilardi: La voglia di bambole - M. Accolti Gil: Salgari, la tigre di Verona - D.B.: Il romanticismo scientifico di Franco Petazzi - Marina Cacciò - A.G.: Scusi, ma perché non fotografate? - E. Cosimini: Amadio Bianchi - V. Tosi: Fenomenologia del cinema - M. Giuliani: Intervista con Marcello Casco - M. Rebuzzini - A. Gilardi: La «cultura» dai piedi d'argilla.

FOTOGRAFIA ITALIANA dic. 73 (L. 800), Walter Battistessa - Roberto Salbitani - Luigi Ghirri - Hugo Pratt - Tito & Sandro Spini - Josef Gottwald - Angelo Schwarz - Renzo Secco - G. Turrone: Rovina famiglie.

STUDIO INTERNATIONAL nov. '73, A. Blunt: From Bloomsbury to Marxism - E. Crispolti: The idea of architecture and urban space in Futurism - A.B. Nakov: A dialogue of the deaf - Michael Snow in discussion with John Du Cane - D. Guthrie and J. Allen: Chicago, realism?

ARTS MAGAZINE feb. '73, G. Muller: Donald Judd - W. Domingo: Michael Fried's reading of Stella - Richard Nonas - R. Channin: The rise of factual autonomy in painting - F. Bawling: A modest proposal - K. Levin: Malcolm Morley - J. Loring: James Rosenquist.

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.

Avant Garde Russe Moscou 1973, Parigi 1973, interamente illustrato bianco nero e colori, lire 5.000.

American Impressionist and Realist Painting & Drawings - from the Collection of Mr. & Mrs. R.J. Horowitz, Metropolitan Museum of Art, New York 1973, pagine 164, interamente illustrato bianco e nero e colori, lire 4.300.

Bilder - Objekte - Filme - Konzepte, (avanguardia artistica internazionale), Muenchen 1973, pagine 176, interamente illustrato bianco e nero, lire 5.500.

Don Judd - 18 Skulpturen 1972-1973, Muenchen-Koln 1973, pagine 18, illustrato bianco e nero, lire 2.800.

L'Estampe Contemporaine à la Bibliothèque Nationale, Parigi 1973, pagine 172, illustrato bianco e nero, lire 4.500.

Ivor Abrahams environments, sculptures, drawings, complete graphics, Rotterdam 1973, pagine 96, interamente illustrato bianco nero e colori, lire 5.000.

Installation - Life, Video, Sound, Polaroid, R. Kriesche, Graz 1973, pagine 54, molto illustrato bianco e nero, lire 2.300.

Horta. catalogo Bruxelles 1973, pagine 100, interamente illustrato bianco e nero, lire 4.800 (schede critiche, studi comparativi, bio-bibliografico, mappa di Bruxelles).

Hans Haacke, Werkmonographie, Koln 1973, pagine 80, con 75 tavole fuori testo, bianco e nero, lire 6.000.

Marino Marini alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, Milano 1974, interamente illustrato, scheda, estesa bibliografia, lire 6.000.

New York dada, Duchamp - Man Ray - Picabia, Muenchen 1974, pagine 224, molto illustrato, bianco nero e colori, lire 7.000.

Plakat Sportomy W Swiecie (the sports poster in the World), Varsavia 1972, pagine 130, interamente illustrato, bianco nero e colori, lire 3.000.

Mario Rossello, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, Milano 1973, pagine 164, interamente illustrato, bianco e nero e colori, lire 5.000.

Symbolismus, Muenchen 1973, pagine 36, interamente illustrato, bianco e nero, lire 2.000.

Antoni Tapies, exposition Retrospective 1946-1973, Ginevra 1973, pagine 84, interamente illustrato, bianco e nero e colori, lire 6.000.

Werke der VIII internationalen Malerwochen in der steiermark steirischer herbst 1973, Graz 1973, interamente illustrato, bianco e nero, lire 3.000.

Wols 1913-1951, Gemalde Aquarelle Zeichnungen, Berlino 1973, pagine 108, interamente illustrato, bianco e nero, lire 4.300.

Problemi di storia dell'arte

Clark Kenneth, The Romantic Rebellion, romantic versus classic art, Londra 1973, pp. 366, 268 ill. b/n, rilegato, lire 9.500.

Miele Franco, L'Avanguardia tradita, arte russa dal XIX al XX sec., Roma 1973, pp. 556, ca. 400 ill. b/n, brossura, lire 6.000.

Crispolti Enrico, L'Informale, storia e poetica: abstract-expressionism, abstraction-lyrique, action-painting, art autre, art brut, automatismo, gesto, informel, new-dada, nuclearismo, spazialismo, tachisme. Vol. I - Origini e primi svolgimenti 1940-1951 (in due tomi).

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.*

Vol. II - Il momento unitario - 1952-1965 (in tre tomi).

Vol. III - Caratteristiche e polarità, precedenti e relazioni.

Vol. IV - Antologia di poetica.

Vol. V - Bibliografia e indice generale analitico.

8 volumi indivisibili, lire 120.000.

Battcock Gregory, Idea art, a critical anthology, New York 1973, pp. 204, 6 ill. b/n, brossura, lire 2.500.

Il mercato dell'arte

Reverdy Anne, L'école de Barbizon, l'évolution du prix des tableaux de 1850 à 1960, L'Aja 1973, pp. 246, brossura, lire 5.000.

Reislinger Gerald, The Economics of Taste, Londra 1970, vol. I - The rise and fall of picture prices, 1760-1960, pp. 536, 8 tavole, rilegato, lire 5.300.

Vol. II - The rise and fall of objets d'art prices since 1750, pp. 728, 5 tavole, rilegato, lire 9.500.

Vol. III - The art market in the 1960's, pp. 696, rilegato, lire 15.700.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Il Mercante di Stampe (Corso Venezia 29, Milano) ha pubblicato una cartella con 6 incisioni di Eugenio Tomiolo dal titolo « Centauri 1973 », presentazione di Franco Passoni.

Centro Internazionale della Grafica (S. Marco 4038, Venezia): cartella con 5 acquaforti di Manlio Chiappa con testi tratti dal libro di Tommaso Fiore, « Il Cafone all'Inferno », presentazione di Enzo De Martino.

Vanni Scheiwiller (Via Melzi d'Eril, 6 - 20154 Milano): cartella con 10 incisioni di Luciano Cottini e testo di Giovanni Testori dal titolo « Manzoni all'acquaforte ».

Libreria « Le mains libres » (2, rue du Père Corentin, Paris 14): catalogo di autografi ed edizioni originali e illustrate dedicati al Surrealismo.

Galleria Dell'Orso (Via Dell'Orso 7/a, Milano): monografia « Inchiestri e guazzi di

Cantatore », brogliaccio di Raffaele Carrieri. Edizioni Exempla (Via Marsala 4 - 50137 Firenze): serie di opere (serigrafie, lito-offset, tape, ecc.) dei seguenti artisti: Agnetti, Chiari, Diacono, Furnival, Gastini, Gerz, Griffa, Grossi, Kolar, Lecci, Mariotti, Masi, Nannucci, Ostrow, Parmigiani, Spatola, Superstudio, Ufo, Timm, Ulrich, Ben.

Edizioni Emme: volume « Zoo » di Boris Pasternak con illustrazioni di Emilio Tadini.

Galleria Forni (Via Farini 26, Bologna): cartella di litografie di Lucio Saffaro dal titolo « Il Polifilo ».

Salone Annunciata (Via Manzoni 46 - 00121 Milano): presentazione delle seguenti serie di fotografie: Portafoglio V e Portafoglio VI con 10 fotografie ciascuno di Ansel Adams; cartella di 20 foto di Parigi (1910 circa) di Eugene Atget; « Ricerche per una immagine intensa » di Mario Carrieri; cartelle « Scenografie per Woyzeck » e « Marcel Duchamp » di Ugo Mulas; « La Cina e il suo popolo - la fotografia come arte rivoluzionaria », 15 foto di vari autori cinesi.

Edizioni XY (Via Nerino 8, Milano): cartella di 3 litografie di Luca Alinari dal titolo « Pittura della Pittura ».

Edition UND Herausgeber Wolf Wezel (D 8033 Planegg, Postfach 25): « Pagine » di Antonio Calderara; « 1970-1972 » di Eugen Gomringer; « Identitätstexte 1962-73 » di Reimer Jochims.

Edizioni Fogola di Torino: volume « I viaggi di Gulliver » di Swift con 42 incisioni di Mario Avati.

Galleria Rizzardi (Via Brera 6, Milano): plaquette con disegni e incisioni di Arroyo, De Vita, Minguzzi, Peverelli dal titolo « Bestiario ». Inoltre una « Canzonetta in forma di » di Dino Buzzati.

Edizioni Eurgrafika (Via Sant'Antonio 3, 24100 Bergamo): cartella esemplificativa di problemi di cromatologia realizzata da Mario Ballocco. Presentazione di E.L. Francalanci.

Quadrante Europa (c/o Centro Informazione Estetica, Via D'Azeglio 6 - 37100 Verona): 4 serigrafie di Franco Verdi con 1 poesia di Giorgio Barberi Squarotti; 4 serigrafie di Adriano Foschi con 1 poesia di Mirella Bentivoglio; 3 serigrafie di Franco Grignani con 1 poesia di Mladen Machado.

Varie

Biblos (Libano). È in preparazione, a cura dell'ONU, la Università dell'Uomo, riservata alle arti moderne. Fra gli insegnanti, Mirò per la grafica, Corneille per la pittura.

Roma. L'Agenzia Air Press ha dato notizia che 110 milioni destinati ad opere artistiche per l'aeroporto di Fiumicino sono congelati in bilancio, da 13 anni.

Torino. Presso la Società Promotrice delle Belle Arti si è tenuta un'asta pubblica di quadri offerti dai soci e amici, il cui ricavato servirà per il restauro dei locali della sede.

Bologna. Al Teatro Comunale, scene e costumi di Luciano De Vita per l'opera « L'angelo di fuoco » di Prokofiev.

Roma. Al Teatro Eliseo, scene e costumi di Mino Maccari per « Gli esami non finiscono mai » di Eduardo.

È uscito l'Annuario Comanducci 1974, « Guida ragionata delle Belle Arti », edito da Luigi Patuzzi (Via Chiossetto 18 - 20122 Milano).

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Rassegna delle riviste

a cura di Orsola Ghetti
e Paola Serra Zanetti

Artforum

Il numero di novembre di *Artforum* rappresenta un esaustivo attestato di come la frontiera dell'artisticità e della riflessione critica d'oltreoceano abbiano ormai raggiunto un buon quoziente di maturità e di autonomia rispetto alle matrici europee. Inutile aggiungere quindi che le disquisizioni dominanti della nutrita serie di articoli riguardano soprattutto i campi minati dell'antropologia, dell'antropoanalisi, della psicologia della percezione e della filosofia della scienza.

Ciò non esclude la presenza di due lunghi saggi di carattere storico-filologico: uno su Diego Rivera e l'altro su Dada del periodo eroico del « Cabaret Voltaire ». Dalle argomentazioni sulle astrazioni del « paroliberalismo dadaista », sintesi simultanea dell'« occurrence of different events at the same time », si passa alle tesi dell'articolo di J.W. Locke sulle potenzialità rivelatrici dell'obiettivo itinerante fra massa e massa nel più recente film di Michael Snow « La Région Centrale ». Nel film l'immagine appare come uno spaccato: il « campo visivo » si frantuma in infinite piccole regioni in cui le porzioni impercette di spazio fra gli oggetti sono intenzionalmente proposte all'attenzione dello sguardo, giacché la velocità del movimento dell'occhio spesso oscura lo « spazio » che separa due oggetti. Gli ossessivi e lentissimi movimenti dell'obiettivo atti a focalizzare la infinitesimale del finito potrebbero così essere collegati agli sforzi compiuti dagli artisti dell'« Abstract Expressionism » per costringere la retina ad impadronirsi dell'uniformità di una banda di colore messa in rapporto con l'elemento contiguo di diverso quoziente specifico.

Questo è uno dei temi centrali dell'articolo di Lawrence Alloway su « Residual sign systems in Abstract Expressionism ». L'interesse del saggio riguarda l'aspetto forse più rilevante e incisivo di questo movimento che precede, almeno in via cronologica, le più recenti ricerche sperimentali. Tale aspetto è costituito dall'emergere delle strutture simboliche astratte come nucleo stabile dell'oggettività, dietro i coloriti racconti della nostra mente soggettiva e menzognera. Non per niente nel 1948 Newman scriveva: « Noi ci stiamo liberando degli impedimenti della memoria, delle associazioni di idee, della nostalgia, della leggenda, del mito e di tutto ciò che voi avete, che sono stati i vizi della pittura dell'Europa occidentale ». Tale rifiuto delle elaborazioni fatiscanti e necrotiche delle dati originarie a opera della civiltà occidentale, va ricollegato, secondo Alloway, oltre che con la necessità di raggiungere un'entità organica, compre-

sente nella molteplicità delle associazioni mentali, anche e soprattutto con la ben nota diatriba contro le impurità della coscienza delle società evolute, in primis, di quella europea. Alloway vede questa ansia di affermare l'autonomia della « American-ness » come una forma di giovanile titanismo di sapore vagamente Emersoniano e Whitmaniano e quindi colpevolmente ottocentesco. D'altra parte il lato più interessante dell'espressionismo astratto appare invece quello di aver definitivamente sancito la presenza del connotato qualitativo a livello del mezzo, quindi parlando in termini Aldrichiani, a livello formale.

Secondo l'autore dell'articolo quindi la formulazione del « soggetto » diventa la più estensiva possibile, la nitidezza schematica si affianca alla tecnica del « trompe-l'œil » per esprimere la percezione e l'esperienza del materiale tematico. L'importanza dell'arte americana degli anni '40 e '50, scrive l'articolista, sta nell'aver proposto: « Una mistura di immaginazione organica, un inventario di sistemi d'informazione (come gli ideogrammi) e una riscoperta del potere espressivo della forma ».

Tuttavia l'opera resta ancora l'arena tradizionale nella quale si misurano le capacità polisemantiche del segno. Anzi l'artista è ancora il principale punto di emanazione del messaggio; infatti proprio Newman propone una mitologia dell'intellettuale: sciamano e giocoliere dalla magica capacità di disvelare l'essenza del vero. Con quella che la critica formale chiama « la tecnica dello straniamento » egli propone alla coscienza distratta e assopita del fruitore l'inedito aspetto delle strutture oscure.

Un ritorno alla « turris eburnea »? Secondo l'autore del saggio questa tendenza viene di molto sminuita nell'opera di quelli che egli chiama i diretti epigoni dell'Espressionismo Astratto: Ellsworth Kelly e Frank Stella. La loro è una tendenza formale il più possibile spoglia e asettica, anzi come validamente sostiene Rosalind Krauss, nell'articolo immediatamente successivo: « Il significato del rifiuto dell'illusionismo di Stella è incomprendibile al di fuori di una volontà di collocare ogni significato dentro le (semiologiche) convenzioni di uno spazio pubblico » (p. 47).

L'articolo della Krauss è dedicato alla « Post-Minimal-Art » detta anche « Dematerialization Art » (l'autrice polemizza ironicamente contro un certo linguaggio critico che assume arbitrariamente una pletora di etichette). Il saggio è un po' il « clou » del fascicolo e si presenta ricco di una tematica che sta alla base di quel particolare tipo di speculazione filosofica sovente chiamata a supporto degli odierni procedimenti che visualizzano la comunicazione. Qui basterà ricordare che le teorie del campo visivo come oggetto di comunicazione sono alla base degli interessi dell'operazione artistica degli anni '60 e '70. Infatti il punto pregnante

scandagliato dalla Krauss riguarda la nozione di linguaggio. Secondo l'autrice la comunicazione di un « oggetto » mentale implica una verifica a livello dei « significati ». Tuttavia questa verifica è impossibile se il « significato » non è già « dato », stabilito. Qui la Krauss polemizza con le tautologie di quegli artisti che Barilli ha definito « concettualisti puri »; infatti Kosuth e Kawara postulando l'impossibilità di una valutazione oggettiva di un « dato » sensibile, propongono assiomaticamente l'attuabilità di una comunicazione universalmente valida solo a livello di « linguaggio protocolare ». Il termine, secondo la Krauss, è preso dal gergo del positivismo logico, e come tale offre il fianco alle ben note confutazioni. Inoltre la famosa asserzione dell'autore arte viene considerata radicalmente tradizionalista e sorpassata. L'« a priori » del concetto arte viene utilizzato reiteratamente per sottolineare la intangibilità del carisma. L'autrice difende invece il gruppo composto da Stella, Morris, LeWitt, Bochner, Serra, Flavin e la Rockburne, i quali si sforzano di spezzare quelle serialità vuote e ridondanti. Il linguaggio diventa un coefficiente immediatamente esterno. L'oggetto in sé disvela le regole del gioco. Famose sono le « L-Beams » di Morris. Così il segno ricalca la fisicità della struttura come nelle misurazioni di Bochner. Per questi operatori artistici ciò che è « reale » è la « variazione ». L'estensione spaziale è la vera sostanza dei corpi (come sosteneva Cartesio). E ancora in questo senso vanno interpretate « Drawing which makes itself » della Rockburne e « Shifts » di Serra. La meccanica concezione della causalità attuabile secondo leggi note e rigorosamente valide viene rovesciata dalla sequenza interrotta delle barre luminose di Flavin e dal cubo in equilibrio instabile di Stella. La Krauss non parla del fenomeno del « Feedback », ma sarebbe il caso di citarlo a sostegno delle sue tesi. Inutile tuttavia aggiungere che viene chiamata in causa la nozione di fissità e di indeformabilità del campo, sia esso fisico o mentale, così come viene analizzata in tutta la sua problematicità dall'ultimo Wittgenstein.

Lo spazio mentale può essere « anche » un ambiente artificiale, questo è il senso delle affermazioni dell'autore dell'articolo su Alan Sonfist che da ultimo, vorrei segnalare. Nelle sue opere egli evidenzia le mutazioni delle strutture biologiche e ha condotto un'interessante ricerca etologica sugli imenotteri. Lungi dall'essere separate, arte e scienza si ritrovano a braccetto. Il mezzo dell'osservazione scientifica possiede una « forma » e talvolta anche il risultato dipende da questa « forma ». Non per niente il fascicolo si chiude con un articolo dal titolo emblematico, sintesi significativa di due famose asserzioni di Wittgenstein e di McLuhan: « The medium is the use ».

Paola Serra Zanetti

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Alessandria

Alexandria: paesaggi «interiori» d'impronta informale nei lavori recenti di Alberto Boschi. Al cat., un testo di Marisa Vescovo.

Arezzo

Quarta dimensione: ambivalenza e sviluppo di strutture nell'ipotesi costruttivista in chiave di attualità problematica, di Giuseppe Testa.

Bergamo

Fumagalli: pitture di Nilde Carabba e Marco Magrini che si occupano dei problemi della visione in chiave struttural-percettiva. *Method*: esemplificazioni di problemi cromatici di Mario Ballocco sull'oggettività del colore e sulla pluralità dei fenomeni percettivi primari. Al cat., uno scritto di E.L. Francalanci.

Bologna

Duecila: ambiente-comportamento di Angela Ricci Lucchi dal titolo: festival delle rose. *Cancelli*: pitture recenti di Colliva sul tema dello spaccamento dell'immagine in uno spazio visionario.

Foscherari: composizioni linguistiche di Mario Ceroli imperniata su una visualizzazione delle «idee direttrici».

Nucleo: mostra-antologia di opere lirico-grafiche del poeta spagnolo Rafael Alberti. *Studio G7*: straniamento e ideologia dell'anticultura nelle «cancellature» e nei «particolari da» di Emilio Isgrò. Ne parla al cat. Renato Barilli.

Bolzano

Goethe: linguaggio della realtà in atto nelle immagini da frammento fotografico del giovane livornese Paolo Diara, presentato da M. De Micheli.

Onas: opere figurali di Arturo Carmassi come simulacri e fantasmi reiterati e attualizzati in funzione liberatoria. Al cat., antologia critica.

Brescia

Banco: indagini sullo spazio della pittura, di Marco Gastini.

Fant Cagni: lavori recenti di Angelo Tintonel su temi della vita quotidiana.

Schreiber: immagini di memoria di Gino Falconi sulla problematica dell'oggi.

Cantù

Pianella: pitture di Luigi Rigamonti sulla concretizzazione cromatica, atmosferica e intellettuale dello spazio.

Cremona

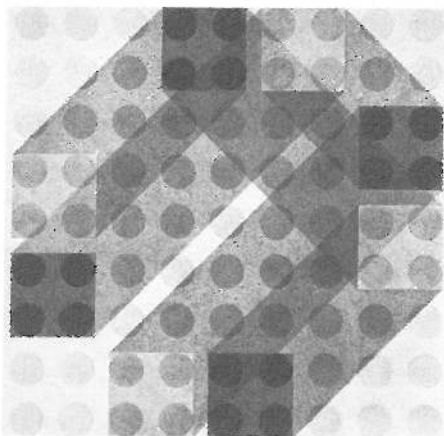
Galleria 23: inchiesta fotografica del giornalista Antonio Leoni sulla condizione dell'uomo a Cremona. Il titolo della mostra è: «L'altra città».

Colonnata (FI)

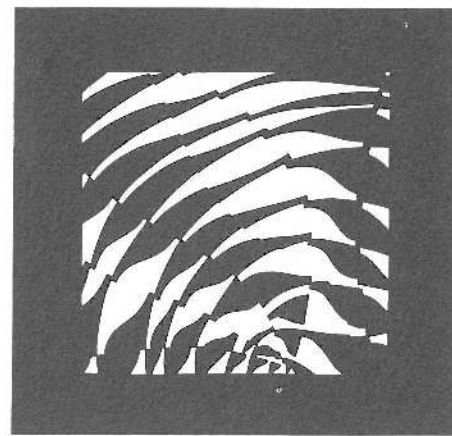
Soffitta: opere figurali di Giampietro Giovannini sul tema dell'uomo e la fabbrica. Presentaz. di Vanni Bramanti.

Cuneo

Saletta arte contemporanea: opere astratto-ambientali di Mario Mercalli, presentato da Aldo Passoni.



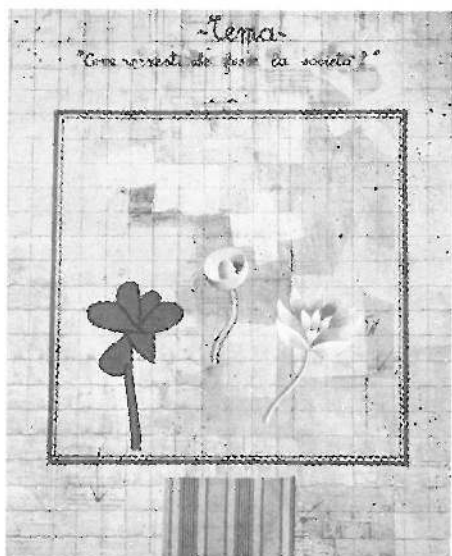
C. Nangeroni, *Elementi dinamici*, 1972 (Milano-Gastaldelli).



E. Sirello, *Variazione quadrato*, 1973 (Firenze-Giraldi).



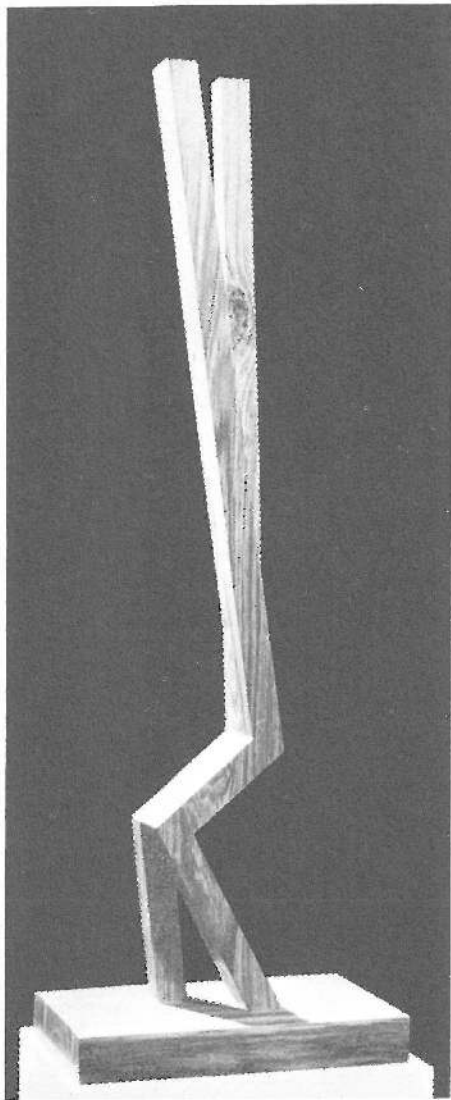
L. Grande, *Uomo in fuga*, 1973 (Milano-Agrifoglio).



G. Grillo, *Tema*, 1973 (Milano-Solferino).

S. Galletti, *Composizione* (Bergamo-Fumagalli).





S. Schirato, *Opera rosa 3*, 1972 (Padova-Ciruzzi).

Ferrara

Galleria civica arte moderna: 260 opere di un artista che ha operato tra il 1911 e il 1918, Aroldo Bonzagni.
Centro attività visive: personali di Francesco Cenci e Salvatore Viaggio.

Firenze

Giraldi: diagrammi spazio-temporali e ritmi-sequenze nei lavori astratti di Enrico Sirello, presentato da Maurizio Grande.
Indiano: 20 piccole siepi pittoriche di Ernesto Treccani.
Inquadrature: pitture di Andrea Tassi sul tema della simbiosi tra l'umano e il macchinale. Al cat., un testo di D. Pasquali.
Menghelli: tre giovani esploratori dell'area figurale: Fabio De Poli, Franco Francini e Rodolfo Martini.
Michaud: mostra di realisti tedeschi contemporanei dal titolo «Realismo oggi a Berlino».

Genova

Polena: arte visualcinetica di Julio Le Parc dal 1959 al '73.
Unimedia: strutture aperte, «polimorfiche», del lombardo Dante Villa, operante a Genova.

La Spezia

Gabbiano: opere pittoriche di Franca Puliti sulla ritualistica manducatoria ingigantita ed espressionisticamente atteggiata.
Studio 73: tempere su laminati di Renato Spagnoli. Al cat., un «alfabeto» dell'artista, eseguito da L.V. Masini.

Livorno

Peccolo: acrilici su tela di Rupprecht Geiger, imperniati sulla ricerca dei rapporti luce-colore.

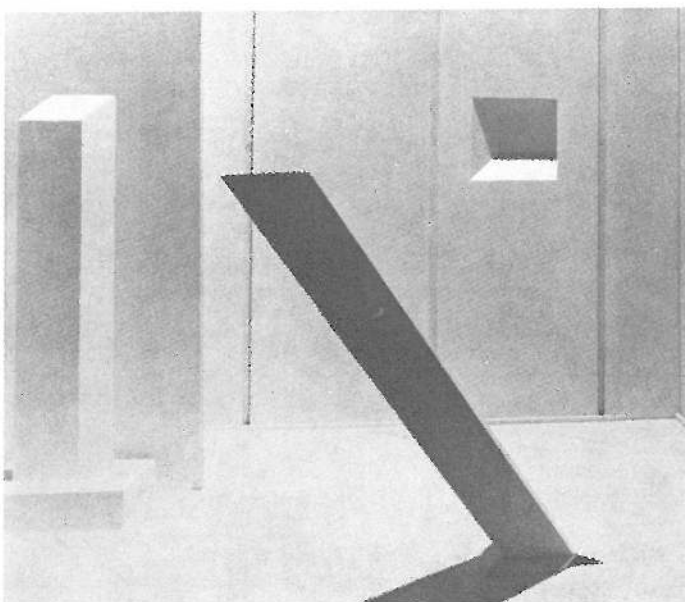
Mantova

Teatro Minimo: indagini sull'inconscio di Giuseppe Bartolomei, presentato da Elena Gottarelli.

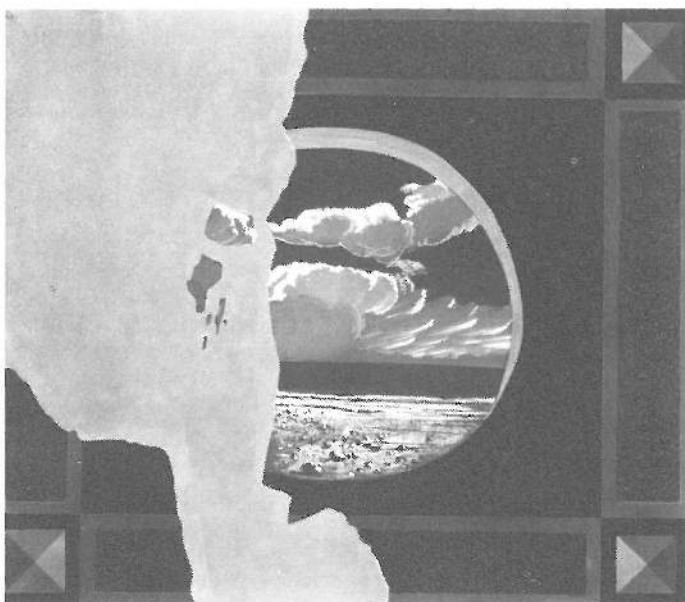
Milano

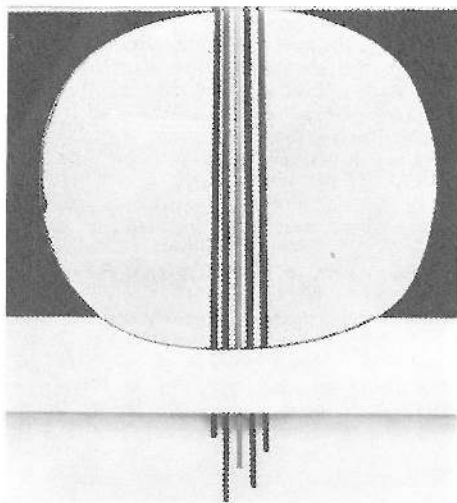
Afrifoglio: articolazione iconografica e montaggio centripeto nelle opere recenti dell'artista sardo Pietro L. Campus, presentato da Giancarlo Iosimi e Duilio Morosini.
Angolare: parabola della vita vegetale, animale o umana nelle opere di Mario D'Anna. Al cat., antologia critica.
Annunciata: ipotesi di spazio plastico a germinazione materica, dell'olandese Bram Bogart.
Ariete: opere di Diego Esposito come azione supporto-colore.
Bergamini: pitture informali recenti di Pietro Sadun. Al cat., antologia critica.
Bibliofili: «hebdomeros», di G. De Chirico, opere grafiche dal 1926 al 1973.
Blu: «utopia rivisitata», con opere di artisti contemporanei in collaborazione con gli intervenuti alla presentaz. dell'«Almanacco Bompiani '74». Tra gli artisti: Baruchello, Bussotti, Fabro, Fomez, Isgrò, La Pietra, Parmiggiani, Trotta, Vaccari, etc.
Bocchi: lavori recenti dell'artista americano Edward Kienholz.
Compagnia del disegno: disegni e acquerelli dal 1920 al 1955 di Rudolph Schlichter, artista tedesco che fece parte del *Novembergruppe* ed è noto come esponente della Nuova Oggettività. Presentaz. al cat. di Franco Fortini.
Daniel Templon: Iean Le Gac.
Diagramma: «scultura n. 9, sacro e profano», film 16 mm., colore di Antonio Paradiso. Continua l'esplorazione documentaria di Paradiso su una cultura *autre* attraverso i riti dissacratori materani e la palcontografia africana.
Eidos: disegni di Otto Dix.
Einaudi: opere grafiche di Guido Strazza.
Gastaldelli: dischi colorati e superfici in relazioni dinamiche nei lavori acrilici su tela, di Nangeroni.
Milione: disegni e minipitture di Arturo Bonfanti.
Morone: pittura ottico-visuale di Vittorio Matino come interazione organizzata di strisce di colore su un «campo» inteso come

N. Frascà, *Ambiente* (part.) 1972-73 (Como-Sant'Elia).



L. Bavenni, *Restauro moderno*, 1973 (Napoli-L'isolotto).





M. Baldan, *Composizione 37* (Milano-Pictra).



C. Igne, *Sculptura* (Pordenone-Sagittaria).



L. Reggiani, *Uomo solo* (Lodi-Museo Civico).

luce assoluta. Presentaz. di B. Passamani. *Naviglio*: retrospettiva di Paolo Scheggi, con quadri-oggetto e un ambiente.

Luca Palazzoli: «gli abiti dell'imperatore», mostra-documentazione che intende fornire una serie di indicazioni formalizzate su come conoscere e usare ciò di cui possiamo disporre. Tra gli espositori: Abraham, La Pietra, Herzog, Prina, Pugliese, Strum, Archizoom, etc.

Piccola Pietra: opere astratte di Cosmo Carabellense, con cui si apre l'attività di questa nuova galleria.

Pilota: lettere, testimonianze, documenti, foto, improvvisazioni, oggetti, etc., di Marcel Mariën, operatore belga.

Shop Art: germinazioni di brani filiformi e materici nella pittura frammentaria del giovane milanese P. Antonio Verga.

Solferino: opere recenti del giovanissimo Gaetano Grillo, pugliese, che organizza elementi figurati di un'iconografia povera componendo una sorta di diagnosi dei limiti del reale.

Stendhal: grafica '73 di Hans Hartung.

Toselli: films superotto in videotape di Peter Hutchinson.

Uomo e l'Arte: interventi fotografici di Claudio Parmiggiani sul tema dell'alfabeto. Al cat., un testo di N. Balestrini.

Vinciana: strutturazioni spaziali in atto di Agostino Bonalumi. Al catalogo, un testo di Roberto Sanesi.

Vismara: «plastici» a incastro di forme e colori di Gian Fontana, presentato da Giuseppe Marchiori.

Visualità: 25 curiose lettere di Achille Cavellini.

Padova

Chiocciola: dislocazioni e montaggi di brani «fotografici» nei lavori recenti di Giorgio Albertini. Ne parla R. Sanesi.

Ciruzzi: strutturazioni centrifughe di forme scultorie con intento «lirico», di Sergio Schirato.

Palermo

Quattro Venti: incisioni e dipinti di Giorgio Morandi.

Parma

Rocchetta: scultura onirica e immaginativa sui temi della fenomenologia animale, di Valeriano Trubbiani. Ne parla Carlo Antognini al cat.

Piombino

Circolo Acciaierie: lavori figurativi di Renato Bittoni che visualizza le angosce esistenziali dell'uomo d'oggi.

Reggio Emilia

Rinascita: opere astratte di Davide Benati.

Roma

Fante di Spade: incisioni di Renzo Vespi gnani dai sonetti del Belli.

Giulia: pittura «narrativa» a sfondo umoristico di Vajislav Stanić, artista jugoslavo, che rappresenta i simboli tecnologici della realtà odierna sotto forma di figure umane proiettate nella creazione di un futuro ricco di comicità. Presentaz. di V. Djuric.

Godel: configurazioni spaziali come strutture di realtà concreta, nei lavori pittorici recenti di Riccardo Guarnieri. Presentaz. di Umbro Apollonio.

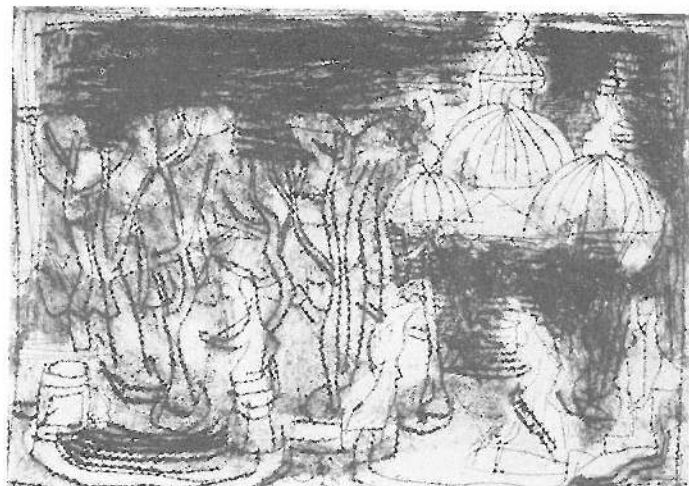
Marlborough: mostra delle opere del pittore astrattista Antonio Calderara dal 1959 a oggi. Al catalogo, uno scritto di Maurizio Fagiolo.

Nuova Pesa: esposizione antologica di Edita Broglio.

A. Ricci Lucchi, *Festival delle rose* (Bologna-2000).



C. Walcher, *Prato della Valle, 1963* (Trieste-Cartesius).

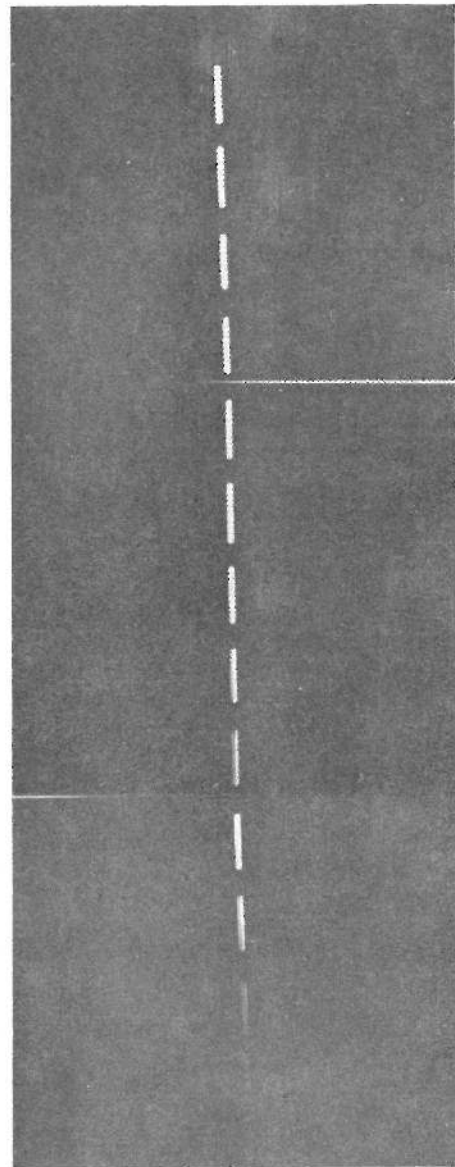




M. Dall'Aglio, *Visione nella struttura circolare*, 1973 (Cortina-Medea).



R. Martini, *Dody*, 1973 (Firenze-Menghelli).



G. Gorza, *Cronaca sospesa*, 1971 (Torino-Martano).

Trinità: lavori recentissimi di Ermanno Leinardi, già esponente del gruppo Transazionale (1966), che si occupa di problemi percettivi realizzando uno spazio pittorico come «campo» di forze e movimenti relazionati. Ne parla Luigi Lambertini.

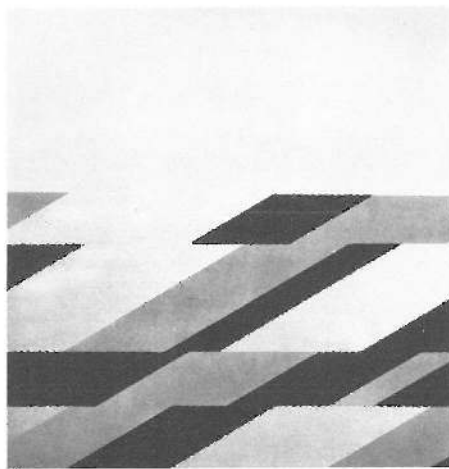
Torino

Mela Verde: schemi-moduli pittorici, geometricamente strutturati, di Gabriele Ortova, che usa la banda cromatica della scala e la paglia come strumenti iconici concreti del fare pittura. Al cat. uno scritto di Giorgio Brizio.

Davico: disegni giovanili (1934-37) di Renato Guttuso, con un testo di De Grada al cat.

Martano due: pittura astratta di Gino Gorza come spazio minimo di tensioni in un orizzonte percettivo. Testi al cat. di V. Fagone, P. Fossati, A. Passoni e dell'artista.

Notizie: quattro modi di esaminare la facciata della chiesa veneziana del ss. Redentore, di Luciano Fabro.



M. Mercalli, *Senza titolo* (Cunco-Saletta).

M. Lupica, *Carro* (Lecco-Leonardo da Vinci).

Trieste

Cartesius: mostra postuma di incisioni del pittore triestino Carlo Walcher, n. 1905.

Salotto: lavori astratto-geometrici del pittore romano Vito Capone (n. 1935).

Venezia

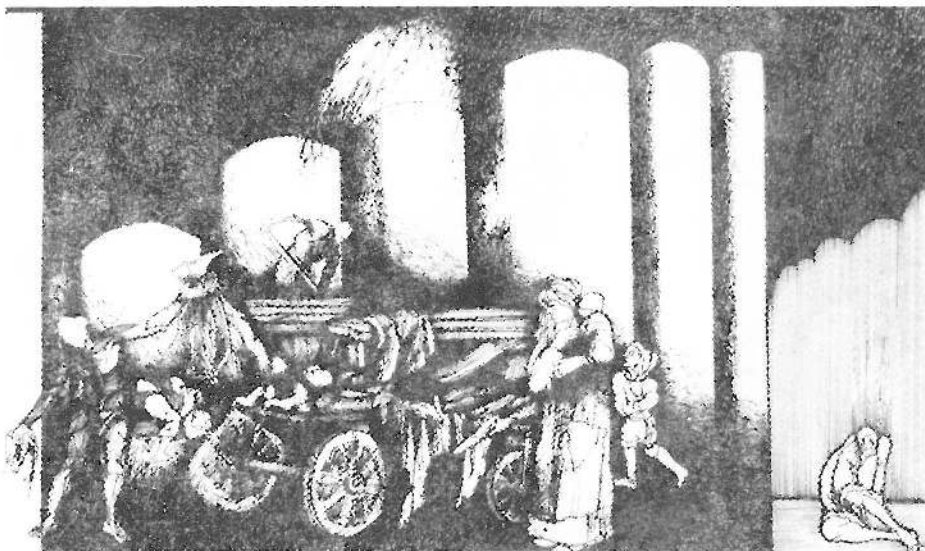
Cavallino: composizioni astratte di Manlio Rho relative alle cruciali esperienze dal 1933 in poi insieme con gli altri astrattisti comaschi e milanesi. Ne parla E.L. Francalanci.

Verona

Studio della Quaglia: opere recenti di Mino Ceretti, esponente della nuova figurazione milanese.

Viareggio

GA 3: sculture di R. Strati, romano (n. 1939), che struttura in cilindro segmenti spaziali di disegni sul piano, ottenendo una «esplosione controllata della gabbia formale». Autopresentaz. al cat.





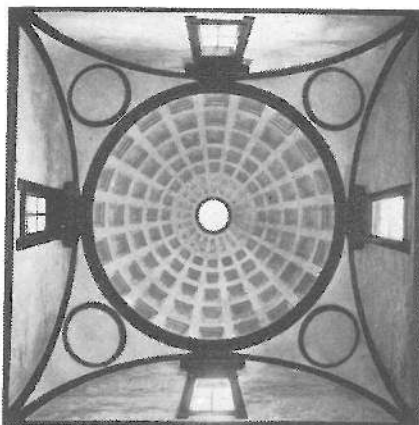
**BIBLIOTECA
DI
STORIA DELL'ARTE**
a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco

bulzoni editore

via dei liburni, 14 - tel. 4955207 - 00185 roma

**ARGAN
DAL BRAMANTE
AL CANOVA**

STUDI E NOTE
BULZONI ROMA / B.S.A. 1



IL PARMIGIANINO

UN SAGGIO SULL'ERMETISMO NEL CINQUECENTO
DI MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO
BULZONI ROMA / B.S.A. 2



**ARTE E URBANISTICA
IN TOSCANA 1000-1315**

DI ENRICO GUIDONI
BULZONI ROMA / B.S.A. 3



GENGA ARCHITETTO

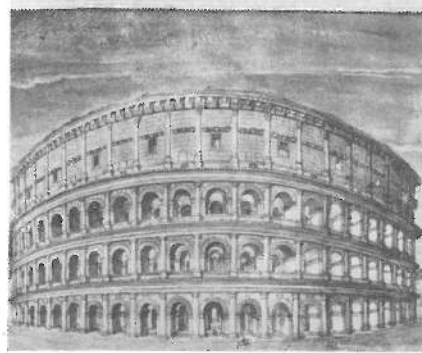
ASPETTI DELLA CULTURA URBANISTICA NEL PRIMO '500
DI ANTONIO PINELLI, ORIETTA ROSSI
BULZONI ROMA / B.S.A. 4



IL COLOSSEO

FUNZIONE SIMBOLICA, STORICA, URBANA
DI MICHELA DI MACCO
BULZONI ROMA / B.S.A. 5

AMPHITHEATVM ROMANVM A VESPASIANO
AVG. CONDITVM. MVNC. VOCITATVM. COL
LOSSEVM. A COLLOSIO DE ROMANA RA. MONTIS V



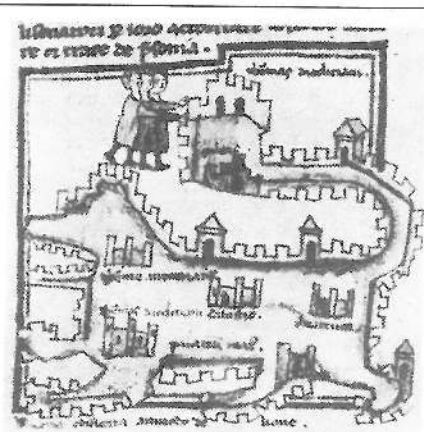
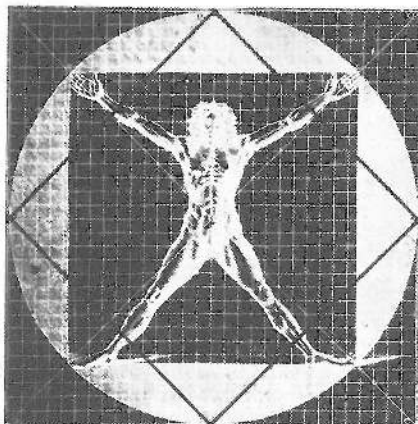
**ARCHITETTURA
BAROCCA A ROMA**

STUDI SU MARTINO LUNGI IL GIOVANE E PIETRO DA CORTONA
di FUGLIESE, RASY, RIGANO, VIVARELLI
BULZONI ROMA / B.S.A. 6



**LA CITTÀ
COME FORMA SIMBOLICA**

SAGGI SULLA TEORIA DELL'ARCHITETTURA NEL RINASCIMENTO
DI PAOLO MARCONI, F. PAOLO FIORE, GIORGIO MURATORE, ENRICO VALERIANI
BULZONI ROMA / B.S.A. 7



**LE MURA DI ROMA
L'ARCHITETTURA MILITARE NELLA STORIA URBANA**

di L. Cassanelli / G. Delfini / D. Fonti

marzo 1974

di Baudelaire, Bakunin, Berlioz, Hugo, Sarah Bernhardt, Daumier, i Dumas. Ogni personaggio ritratto è presentato da ampie schede ricavate da lettere, giornali, memorie o diari, che completano il messaggio implicito nelle foto. Chiude il libro una documentazione di fotografie a lui contemporanei: Adrien Tournachon, Adolphe Bertsch, Bertall, Carjat, Adam Salomon.

Félix Tournachon, ovvero Nadar, personalità complessa e affascinante, lanciandosi con vitalità prodigiosa nelle più varie imprese, ci ha lasciato una ricca testimonianza dei suoi illustri contemporanei, con una galleria di ritratti, tra caricature e fotografie, esatti e penetranti. Studente in medicina, idealista, socializzante, recita la parte degli eroi di Mürger (sembra infatti che non abbia conosciuto veramente la società dei « Beveurs d'eau » di cui parla il romanziere); partecipa alla rivoluzione polacca del 1848, frequenta il gruppo boème dei giovani parigini, con cui ha in comune un grande entusiasmo per forme spesso imprecise di progresso sociale, slanci generosi, lontani da un credo ben definito. Giornalista, fonda riviste quasi tutte destinate a breve vita. Scrittore, pubblica con successo romanzi poco verosimili e di carattere autobiografico. Caricaturista famoso, dai primi disegni del 1846 (infantili, ingenui, a volte assurdi capolavori di bizzarria), arriva nel '54 al grande successo del *Panthéon*, collezione di ritratti di uomini celebri. Aeronauta, dà una ulteriore prova del suo interesse per ogni attività e quasi un programma di rottura dei limiti. Fotografo tra i più grandi di tutti i tempi, prende in mano la macchina fotografica nel 1854 un pò per caso e un pò per necessità.

Oltre a questo spirito d'avventura che lo porta a tuffarsi in ogni esperienza, Nadar è dotato di una grande ingegnosità pratica, grazie alla quale arriva a notevoli formulazioni, intuizioni e invenzioni. È un precursore dell'aeroplano (« Etre plus lourd que l'air pour commander à l'air »); intuisce il fonografo, la televisione (quando disse che « l'on pourra reproduire ce qui est caché ») e la cronofotografia, che aprirà la via al cinema, quando riprende del famoso chimico Chevreul, nel corso di una conversazione, quasi cinquanta foto una dopo l'altra. Ci ha lasciato le prime vedute aeree, di cui vede subito la possibile utilizzazione per la rettifica del catasto. Scatta la prima foto a luce artificiale e brevetta gli apparecchi *dégradateur-Nadar* (per accentuare le sfumature) e il *photo-chromies-Nadar* (per foto a colori); pubblica nel 1891 una foto di una pulce maschio ingrandita 60 volte. Durante l'assedio di Parigi, suggerisce l'idea di utilizzare il pallone (il famoso *Le Géant*) per collegare Parigi alla provincia e, grazie alla microfotografia, con uno scambio anche maggiore di corrispondenza.

Nadar è un dilettante, un poliedrico, per questo è un personaggio nuovo, moderno, interessante: uno sperimentatore, figura simbolo di questa epoca in cui il progresso è asceso a mito e una frenesia di conquista invade i vari campi delle scienze e anche delle arti. Nadar, infatti, prima che fotografo, prima che aeronauta, è uomo del suo tempo, in quanto afferra quei fattori che avrebbero cambiato la società e sarebbero divenuti gli elementi costitutivi di quella nuova.

La rivoluzione industriale e l'ascesa della borghesia provocano una trasformazione notevole in tutti i campi dell'attività umana direttamente e indirettamente, esaltando da una parte il sentimento del movimento e della velocità, e dall'altra quello della pubblicità, sviluppatasi con la nascita del grande giornalismo e con l'abitudine di rivolgersi alle masse. Nadar conosce a fondo l'arte della propaganda: dipinge di rosso lo studio, pone sulla facciata la scritta a grandi caratteri NADAR, interviene dovunque possa essere notato. Così ottiene che sia « di moda » andare da lui: non importa se poi non sia lui a scattare la foto, è sufficiente entrare nel suo celebre studio. Per la folla frenetica che danza sulle arie di Offenbach e affluisce sui boulevards tutti nuovi, Nadar è uno dei « roi de la fête »; anzi egli forza l'opinione che i parigini si stanno facendo di lui: è un « amuser public », scrive pantomime, « plaisanteries mondaines ». Nadar sfrutta il momento favorevole per farsi conoscere dal pubblico, per imporre il suo nome, per rendersi popolare; lavora con talento per creare il mito di se stesso: è infatti l'apparire del personaggio che colpisce, più che l'importanza delle scoperte e il valore dell'uomo. Ciò non deve stupire: siamo in un momento storico-culturale, in cui l'esaltazione della personalità sta per degenerare nel mito del superuomo di Nietzsche e la sbalorditiva Torre Eiffel (1889), di 300 metri, è uno dei tanti splendidi episodi strut-



Nadar, Autoritratto.

turali, che si moltiplicano in quel clima di rinnovamento.

I ritratti di Nadar posseggono un fascino particolare, hanno la perentorietà di una definizione di carattere, in quanto esaltano le qualità morali e fisiche peculiari del soggetto; non a caso è oggi definito il « Tiziano della fotografia ». La grandezza di Nadar fotografo consiste nell'aver intuito i limiti e l'essenza di questa nuova arte. In un momento in cui pittura e fotografia smarriscono le proprie finalità (Le Secq ritrae nature morte; Rejlander compone trenta negativi per *Le due vie della vita*, mentre Ingres saluta con entusiasmo la fotografia esclamando che è quella la precisione a cui desidera arrivare), Nadar non chiede alla fotografia se non di essere se stessa. La semplicità dei ritratti, l'abilità sapiente nel distribuire luce ed ombra, i volti colti nell'espressione più significativa del personaggio, ma soprattutto dell'intelligenza morale del soggetto (grazie ai rapporti di amicizia che

Baudelaire visto da Nadar e da Manet.



lo legano ai suoi clienti) rendono le sue foto un unicum nella cultura dell'800.

Per quanto riguarda la tecnica, Nadar non offre nulla in più dei suoi colleghi; lo stile, per quel che riguarda la posa, non si allontana dalla ritrattistica del primo ottocento. Fedele ai valori più veri della fotografia, quella di Nadar è una lezione di atteggiamento di fronte alla vita e alla propria arte, di semplicità; più precisamente, di linearità, di verità e di onestà. Occhio di caricaturista, alieno dalla ricerca dell'assoluto o dell'eterno nel volto umano, è un impressionista che cerca l'eccezionalità di una posa, in cui il soggetto si rivela illuminato nella sua intimità con tutte le sue grandezze e miserie (è il senso anche del poco noto Autoritratto da vecchio).

Sembra strano, quindi, che solo raramente e casualmente le foto di Nadar siano riprese come modello per ritratti pittorici, in un momento in cui tale pratica è diffusissima. Certo l'indagine è da approfondire; per questo è utile la pubblicazione in Italia di testi e immagini: ora ci saranno da analizzare per esempio i suoi rapporti con la pittura. Ecco qualche spunto. Di sicuro si sa che Nadar è in rapporto di lavoro con Ingres (prova ne è *La Source*, che viene eseguita con l'aiuto di una foto di Nadar della modella Christine Roux); con Daumier, carissimo amico (molti suoi lavori ricalcano quasi esattamente le foto di Nadar: quello di Carrier-Belleuse, di Hector Berlioz, per citarne solo alcuni). Altra diretta influenza di Nadar foto-

grafo è evidente nel ritratto di Delacroix di Delaunay: stessa espressione, stesso profilo, stesso gioco di luci. Come molti artisti in quel periodo, Manet è interessato e incuriosito da quel nuovo grado tonale, che produceva sia la forte luce del giorno su lastre ordinarie, prima dello sviluppo delle emulsioni orto o pancromatiche, sia la luce artificiale. Per il ritratto di Baudelaire all'acquaforte, Manet utilizza la foto di Nadar presa alla luce artificiale, e anzi intensifica il contrasto già notevole tra luce ed ombra, modellando appena la forma strutturale nel lato in ombra della testa, visibile invece nella foto.

Nadar, testi di Nadar, Jean Prinnet, Antoinette Dilasser, Lamberto Vitali, Einaudi, Torino, 1973, pp. 416, ill. 102.

Inedito

Man Ray: « la logique assassine »

di Silvia Danesi

Una composizione tipografica del 1919 che include il nome di Adon Lacroix, la poetessa francese, sua prima moglie. Prima ancora di trasferirsi a Parigi, Man Ray riceve da Adon le prime notizie su Apollinaire, Lautréamont, e gli altri intellettuali francesi d'avanguardia*. C'è già stato l'Armory Show (1913) che ha fatto conoscere ai giovani americani l'arte europea, e ha provocato i primi incontri che diventeranno amicizie modificanti. Allo scoppio della prima guerra mondiale, mentre il Futurismo italiano sbandiera l'interventismo, alcuni artisti francesi antibellicisti, indifferenti e insofferenti verso il concetto di « amor Patrio », si rifugiano in paesi neutri come la Svizzera e l'America. Qui, l'osmosi fra emigrati e newyorkesi è favorita dalla galleria del fotografo Stieglitz, dal salotto del collezionista mecenate Arensberg, dai clubs di scacchi di Greenwich Village.

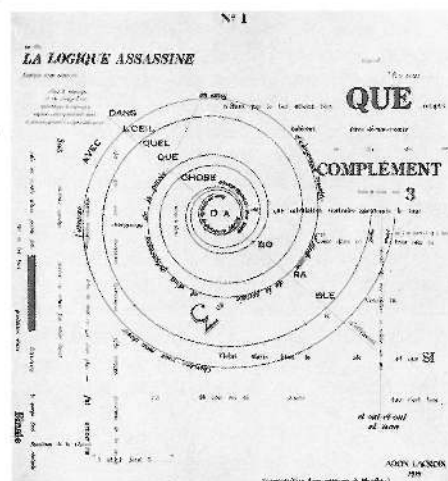
Sono gli anni in cui, dai calligrammes di Apollinaire alle tavole parolibere di Marinetti e dei futuristi (esposte fra l'altro alla serata di apertura del Cabaret Voltaire) fino alle composizioni dei dadaisti, la parola scritta, che già aveva trovato nei quadri cubisti un ruolo, assume uno spazio da protagonista, scomposta, frammentata, ricomposta in frasi prive di senso o polisense, ridotta a pura struttura semantica, privata della ridondanza, ovvero usata solo nella sua qualità grafica, come elemento di un composto casuale ma bilanciato.

In questa composizione di Man Ray, tutto è sorretto dalla spirale (elemento ricorrente anche in Picabia, ma già presente in Apollinaire e nei futuristi) che attira le parole con un moto centripeto; la lingua usata è il francese, con

una esclusione rigorosa di parole inglesi che vale come riconoscimento di una patria artistica d'elezione (del resto Parigi è per tutti, in quel momento, il centro della spirale, le *vide vorace* in cui sparire o emergere).

Leggendo le righe verticali e orizzontali ai margini (non basta un colpo d'occhio), si viene coinvolti nel percorso grafico, quasi un gioco dell'oca, un puzzle irrisolvibile, in quanto la logica è definita *assassine*, 1 et 1 font 3, è permesso contraddirsi, *et oui et oui et non*; al diavolo Cartesio, è finita per *l'esprit de geometrie*, al dadaista serve solo *l'esprit de finesse*, che in Man Ray, attraverso il *calembour* si risolve sempre in valori combinatori, in equivocità polisensa. Non si limita alla dissacrazione, tutto è mentale, *au comble d'une pensée folle, la danseuse danse dans sa cervelle, dans ma cervelle, fanatisme de la pensée*, in quanto dietro all'occhio « obiettivo » (così lo ha definito Maurizio Fagiolo) c'è la camera oscura in cui immagine e *esprit* si sovrappongono (« Je ne cherche pas, j'imagine »).

In alto a sinistra è il titolo della composizione, *La logique assassine*, che per traslato diventa *La logique d'un assassin* introduzione a un tema sviluppato in seguito, l'abbattimento dei consueti schemi borghesi che delimitano la sfera, la provenienza, la finalità dell'operazione artistica, allargandone il campo persino in direzione della proposta di De Quincey: *Murder considered as one of the fine arts*. L'opera d'arte coincide col comportamento (ma non sosterrò che Man Ray ha percorso gli ultimi behaviouristi in quanto Man mi ha già detto, un pò seccato, « Io non ho percorso nessuno, sono esattamente del mio tempo, sono



Man Ray, « La logique assassine ».

gli altri che arrivano in ritardo»). Il fine non è più il bello in senso tradizionale, ma la rottura, la provocazione, colpire il bersaglio-cultura fino a rasentare il dandismo, fare centro con una parola, un anagramma, una battuta, *Enough rope* è il titolo d'un suo « objet » d'affection: « corda sufficiente », sufficiente per impiccarsi, non occorre il mestiere per essere artisti, ma è necessario *l'esprit*.

* In una recente intervista Man Ray ha detto: « Adon Lacroix aveva una cassa di libri, libri francesi. C'era Lautréamont, Rimbaud, Léon Bloy, Flaubert, e aveva l'abitudine di leggermeli. Parlava un buon inglese, e così traduceva per me dei brani. Mi introdusse in un mondo nuovo. Mi ritirai sempre di più in me stesso, gli americani erano per me dei bambini stupidi ». (Cfr. *New York Dada*, a cura di Arturo Schwarz, Prestel Verlag, 1974).

STAMPA / Dolce di casa

di Giuliana Ferrari

Le strutture narrative che operano nella stampa periodica e in particolare nel fotoromanzo, riconducibili a livello verbale e d'immagine a individuate tradizioni iconografiche e letterarie, ci portano a riconoscere, nell'apparente variare dei protagonisti delle vicende e delle situazioni proposte, delle grandezze costanti, stabili, limitate numericamente: le funzioni dei personaggi riferibili, tramite la mediazione della narrativa ottocentesca e del romanzo d'appendice, al sistema della fiaba.

Si osservano delle tipologie fisse, risalenti per quanto riguarda la donna ad immagini archetipe schematizzate, oggi, nelle figure contrapposte della moglie, madre, sorella ecc. e della vamp fatale e diabolica connotate con particolari stilemi narrativi ed iconici. Ora l'apparire di un movimento di donne che rifiutano dei ruoli già prefigurati e resi stereotipi per una differente qualificazione del proprio esistere di donne in relazione alla società, ha creato una serie di problemi; in particolare questa stampa deve definire l'identità dell'immagine della femminista, deve creare un nuovo cliché che riduca ed incanali questo nuovo ruolo che si viene prefigurando. Una parte della stampa, in particolare alcuni settimanali di cronaca ed attualità e i femminili, hanno rifiutato questo movimento ignorandone le motivazioni socio-politiche di base e l'hanno ridotto, tramite la scelta di alcune foto intenzionate e polemicamente didascalizzate, a espressione di isterismi individuali, nevrosi di donne che «strillano slogans», donne dedite al libero amore che viene poi ad identificarsi con la prostituzione, amore come sesso quindi come peccato, donne che crocifiggono indumenti intimi e bruciano reggipetti ecc.; le femministe vengono ad assumere così il mitico ruolo della strega maledica della fiaba; la gestualità e la mimica stereotipe rimandano l'immagine di donne urlanti, agitate, in preda ad un non spiegato odio per gli uomini, i bambini, la famiglia, o

ancora sono marchiate come lesbiche. Si osserva quindi da una parte l'assunzione di un'immagine falsante o parziale della femminista, della quale peraltro è ignorata ogni problematica, dall'altra si assiste, e ce ne dà un esempio l'uscita recente di un fotoromanzo della serie degli Albi di Bolero (n. 5, 1973) intitolato: «La femminista», ad un tentativo di assorbire, neutralizzandola, con una opera di esorcismo, la figura della femminista. Interessante pare quindi operare una lettura del fotoromanzo; il testo ci mostra, tramite la sua protagonista, un'alternativa di comportamento, pur entro il consueto ed accettato sistema di valori; chiama questa alternativa femminismo, in maniera del tutto ingiustificata, infine dopo una serie di passaggi obbligati, ci dà nella situazione finale l'apologo di tutta la vicenda. La situazione iniziale presenta la protagonista Irina: capelli corti, sfilati, maglietta a collo alto, cardigan di lana annodato alla vita, pantaloni: l'immagine si carica di valori simbolici che ci danno un ulteriore livello di lettura: i capelli corti, in genere le eroine dei fotoromanzi hanno lunghi capelli per corrispondere ad un'immagine erotica ideale dell'uomo e ancora i pantaloni, segno all'interno della classe sociale cui abitualmente si rivolge il fotoromanzo, di emancipazione, la mimica stereotipa del volto che lo mostra serio; altero, quasi sprezzante, privo di dolcezza.

Ma Irina, e in questo consiste il suo presunto femminismo, sfida le convenzioni borghesi e, scopertasi incinta, (grossa svista per una femminista) rifiuta di sposare l'uomo che non ama più; è sempre il mito del grande amore che agisce all'interno del sistema dei fotoromanzi, e la ricerca di questo lo scopo esistenziale della donna; ma non sono poste in discussione le istituzioni in quanto tali, ed infatti Irina sposerà in chiesa, secondo la consueta iconografia: cappello a tesa larga ornato di fiori, abito

bianco con pizzi, il nuovo amore per poi essere di nuovo incinta.

Di particolare rilievo appaiono le inquadrature finali, chiavi di lettura dell'intero fotoromanzo; al marito, ritornato a casa dopo una lunga assenza, Irina chiede di essere mantenuta: «perché con due figli non posso più lavorare, sei tu che devi pensare a loro e a me» e il narrativo che funge da commento al dialogato con il consueto tono aulico spiega: «E anche sul volto di Irina cambia qualcosa, nasce una dolcezza nuova... ora Irina non vuole fare altro che la donna di casa, come il suo uomo desidera». La sua volontà viene a coincidere col desiderio del marito, la sua vocazione è fare la donna di casa, la maternità viene considerata limitativa di ogni altro lavoro. Irina infatti si licenzia dal suo posto di impiegata e, quasi per magia, ma è l'accettazione del suo vero ruolo di moglie e madre, diviene «dolce». La dolcezza, la femminilità, l'emotività, sono emanazioni proprie della donna secondo alcuni parametri di giudizio maschili che vengono a sancire una separazione dei ruoli in base appunto ad ipostatizzati e metastorici valori femminili fondati su categorie psicologiche a sé. E, in perfetto parallelismo al testo, le inquadrature finali ci mostrano questa trasformazione; nella prima, Irina, nel suo ruolo di madre all'interno della sua casa, tiene in braccio il figlio, poi un primissimo piano evidenzia la sua nuova dolcezza ed infine nell'ultima inquadratura si ha l'*happy end*: i due volti di Irina e del marito sono accostati guancia a guancia, lo sguardo di lei è volto al marito, le labbra socchiuse in attesa di un suo bacio. Fine di una femminista che non è mai stata tale.

Romanzi - film

di Roberto Campari

Il dibattito sui rapporti tra cinema e narrativa è ormai vecchio quasi quanto il cinema stesso che, essendosi affermato alle sue origini come spettacolo e come macchina per raccontare storie, si è trovato quasi necessariamente ad attingere temi e soggetti dal campo letterario con le vicende e con gli esiti che tutti sanno. Ancora oggi accade molto frequentemente che i film di maggiore successo siano tali in quanto tratti da libri di pari fortuna: basti pensare ai due «*en plein*» commerciali della Paramount negli ultimi anni, *Love Story* e *Il padrino*.

L'importanza della matrice letteraria nella scelta dei soggetti non giustifica tuttavia l'insistenza con la quale si è andata ribadendo l'affinità tra mezzo letterario e mezzo cinematografico: non intendiamo qui ripercorrere la lunga vicenda critica di un problema ampiamente discusso. Anche soltanto limitandolo alla bibliografia italiana basterà citare le note polemiche

Albi di Bolero, *La femminista*.



tra Aristarco e Ragghianti, gli interventi di Chiarini, di Baldelli (*Film e opera letteraria*, Padova 1964) o, più recentemente, in chiave linguistica ripreso da Brunetta (*Forma e parola nel cinema*, Padova 1970). Le angolazioni e le tendenze estetiche più varie, da quella crociana, a quella crociano-marxista, a quella rigidamente marxista e infine a quella semiotica, si sono ampiamente sbizzarrite su questo punto e occorrerebbe ben altro spazio per riproporne e commentarne il discorso. Ci si limita pertanto all'ultima pubblicazione uscita, *La narrativa italiana e il cinema* di Ernesto Guidorizzi, che ci pare sintomatica di un atteggiamento critico molto diffuso.

Partito da una premessa anche abbastanza ambiziosa in cui vuole dimostrare, sia pure rapidamente, di essere edotto sugli elementi della semiologia (ma poi si usano espressioni come « il limpido mormorare della pagina ») l'autore svolge quindi un velocissimo discorso storico dalle origini del nostro cinema a (non è sufficientemente motivata la ragione di tale scelta) *Cronaca di Anna Magdalena Bach* di Straub, citando i più importanti film italiani tratti da romanzi o da novelle. L'excursus è necessariamente molto veloce, né poteva essere altrimenti date le dimensioni e i fini del libro, con alcune « soste » a luoghi privilegiati che corrispondono ai film più pedissequamente vicini alla fonte letteraria: ma a parte l'analisi della sequenza della morte di Ombretta, anzi più precisamente della scena della corsa di Luisa sotto la pioggia in *Piccolo mondo antico* di Soldati, tutti gli altri esempi sono tratti da film di Visconti: *Ossessione*, *La terra trema*, *Senso* e *Il gattopardo*. La scelta di tale cineasta è più che giustificata; non si può affrontare il problema del rapporto tra romanzo e film ignorando il regista che più ha cercato di trasporre nel cinema le strutture narrative dell'Ottocento letterario: non a caso anche Aristarco e Baldelli, sia pure con conclusioni divergenti, hanno preso in esame soprattutto l'opera di Visconti. Ma ciò che sorprende maggiormente è come emerga, dall'analisi critica delle varie scene, la personalità di Fogazzaro in rapporto a quella di Verga, o di Cain, o di Tomasi di Lampedusa, ma assolutamente non quella di Soldati contrapposto a Visconti e, soprattutto, nonostante ben quattro analisi critiche, neppure quella del solo Luchino Visconti. E questo per la semplice ragione che mentre il testo letterario viene « dato » ed è dunque recepito nella sua vivezza immediata, quello cinematografico non appare che attraverso qualche riga di sceneggiatura, il che non significa assolutamente — come ben si può comprendere — effettivo testo filmico. L'angolazione dell'autore è troppo rigidamente letteraria: non basta infatti parlare di « silenzio affaticato del sole » o di « scuro d'interni per l'estrema ferinità degli amplessi » per ricostruire criticamente *Ossessione*. Proprio tanto più se si parte da

premesse di tipo sia pur sommariamente semiologico si dovrebbe tenere presente che altra cosa è il racconto per immagini, parole e suoni, del cinema, e altra il racconto strutturato solo dalle parole della pagina scritta. L'immagine è sempre stata, specie in Italia, la Cenerentola della critica cinematografica: e con ciò non si vuole dire che essa sia sempre e ovunque ancella dell'arte figurativa tradizionale; è però un fatto che esiste una tradizione iconografica del cinema, che è un elemento più importante ancora della scelta dei temi narrativi, i quali in sé, cioè non strutturati in un linguaggio, non significano niente. Così allo stesso modo davanti alle donne in attesa sugli scogli in *La terra trema* ha senso riferirsi a Flaherty, ma non parlare di « kantiana impossibilità appunto sublime di raggiungere la natura », perché di tutti i molteplici riferimenti culturali che una personalità artistica così programmaticamente « colta » come quella di Visconti rende sempre possibili, questo ci sembra invece uno dei più estranei, o per lo meno generici. E in quanto al viaggio in carrozza della contessa Livia nelle parole di Boito e nella sequenza di *Senso*, la limitatezza che viene imputata alla trascrizione filmica deriva proprio dal fatto che questa non viene assolutamente analizzata nelle sue componenti essenziali: un gusto del paesaggio, della campagna veneta, con

tanto di ville e di contadini, magari diverso da quello di Boito, ma pur sempre significativo; un certo tipo di inquadrature, di luce, di colore; e poi la musica di fondo, un certo tipo di musica, in accordo con le parole della lettera scritta da Franz a Livia e da lei mentalmente recitata, queste sì, ma solo queste, percepibili anche soltanto dal brano di sceneggiatura riportato. E tutto ciò non per « difendere » *Senso* (film anzi forse sopravvalutato dalla critica e oggi un po' invecchiato), né per voler sostenere una assurda superiorità di Visconti rispetto a Boito, ma semplicemente per ribadire che in realtà si parla sempre molto poco di cinema negli scritti sul cinema. Il film, il testo dal quale si dovrebbe partire, resta qualcosa di estraneo del quale, nei migliori dei casi, chi scrive riesce a dare un'idea vaga; ma altre volte, e molto più spesso, il film viene scavalcato e frainteso in nome di considerazioni che, magari valide in se stesse, non hanno però niente a che vedere con un'analisi degna di questo nome. Ed è anche per questo che il problema del rapporto tra cinema e letteratura diventa così importante: perché, seguendo una metodologia critica vicina a quella sugli studi letterari, lo studioso di cinema percepirà la sua materia « dignificata » tanto più quanto più legata a un mezzo di espressione diverso.

PUBBLICITA' / Dategli il prato

di Giuseppe Bonini

Le immagini pubblicitarie presentano una sequenzialità incalzante e dramatizzante, funzionale al messaggio che intendono veicolare ed occupano due intere pagine del settimanale illustrato che abbiamo sottocchio raccolte sotto il titolo a caratteri cubitali: « Papà mi regala un prato » che connota immediatamente il filo discorsivo sotteso al messaggio iconico. La prima inquadratura è un campo lungo: un ampio prato — probabilmente molto verde — nel quale risaltano in primo piano alcuni indumenti abbandonati la cui destinazione è connotata dalla presenza di una carrozzella per neonati — di ejzesteiniana memoria — che campeggia al centro. Lo stato generale della situazione rappresentata è di abbandono, di sfacelo, di drammatizzazione in atto, di quella tensione emotiva che segue al fatto appena compiuto. In questa atmosfera così drammaticamente tesa piove improvvisamente la domanda angosciante della didascalia: « Dov'è il bambino? ». Ma non si tratta della campagna pubblicitaria dell'ennesimo poliziesco cinematografico.

La didascalia insolitamente prolissa — anche tale prolissità ha ovviamente una sua funzione che è poi quella di creare una struttura narrativa di genere lettera-

rio alla successione delle immagini che acquistano così il carattere del racconto — dissipa immediatamente ogni nostro dubbio, ogni nostra preoccupazione sulla sorte del bambino: quest'ultimo è stato semplicemente tolto dalla scena perché la fotografia voleva essere emblematica del rapporto uomo — natura oggi esistente e quindi lanciare un nuovo grido di allarme dopo averne risolto uno: « I bambini oggi crescono lontani dalla natura perché la natura oggi non esiste quasi più ».

E questo è già l'elemento che concatena la prima immagine fotografica alla seconda ed il rapporto tra le due foto è di contrapposizione netta. La didascalia di questa seconda fotografia è ancora una volta in chiave allarmistica come si conviene ai messaggi « ecologici »: « Dove sono i prati? ». Anche questa inquadratura è a campo lungo, ma è esclusa ogni componente culturale, se si esclude un richiamo, non voluto, alla pop-art: alcuni bambini giocano tranquillamente nei pressi di un laghetto — probabilmente formatosi da qualche scarico urbano — le cui rive sono un immondiziaio unico nel suo genere.

La ripresa fotografica è strutturata in modo che i rifiuti risultino in primo pia-

no caricando così ulteriormente il messaggio. Anche la didascalia assolve a tale funzione di caricamento: « Situazioni come queste sono normalissime alle periferie della nostra città ». Ecco che emerge allora dalla contrapposizione fra la prima immagine e la seconda, un carattere significativo per la prima in quanto essa è — a detta della didascalia — una immagine più unica che rara, mentre la seconda è usuale, consueta e quindi, oseremmo dire, quasi banale.

E' evidente che la dicotomia tra le due immagini è direttamente correlata al tema ecologico, ancora oggi tanto strombazzato a destra e a sinistra, al mito del naturismo — la natura vergine è rara e dunque preziosa —, alla contrapposizione di fondo tra sporco e pulito su cui s'innesta, magicamente — nella misura in cui la pubblicità è magia — la opposizione tra male e bene della tradizione cristiana.

Lo sporco è dunque il regno del male, del demonio, del peccato, del peccatore che in questo caso butta le cartacce nei prati. Occorre allora un rituale magico per scacciare il demonio ed esorcizzare il male e lo strumento di tale momento magico è il prodotto offertoci — magari in « offerta speciale » — dalla nostra società dei consumi.

Ed anche nel nostro caso non usciamo dalle linee dei canoni tradizionali: è la terza fotografia che ci traccia la via dell'esorcizzazione: « Ecco i bambini » — indica trionfalmente la didascalia ora che il male è stato sconfitto —: bambini felici, sorridenti, giocano allegramente attorno ad un'autopista 'Polcar', immaginandosi ed identificandosi con dei grandi piloti e degli insuperabili campioni — vedi parte superiore della fotografia — in quanto tale autopista dona « l'emozione di una competizione, la gioia di vincere, la voglia di rifarsi ».

Ma non solo il giocattolo è assunto come magico feticcio. Nel messaggio pubblicitario, funzionale ovviamente al prodotto che reclamizza, affiora un dato di fatto innegabile: il giocattolo nella nostra cultura è direttamente legato alla nostra struttura urbanistica che nega al bambino spazi per il gioco. Il bambino tende inizialmente solo a giocare, al gioco inteso come momento di un antico rituale e quindi come recupero di tutto un patrimonio antropologicamente valido per un determinato territorio. E' la nostra società che lo costringe di conseguenza alla dimensione angusta ed asfittica dell'appartamento.

Ma se detta pubblicità rivendica al giocattolo il ruolo di alternativa a questa situazione compie opera mistificatoria funzionale solo all'attività dei 'giocattolari': il giocattolo è un oggetto alienante ed estraniante, è merce nel senso più concreto del termine, bene di consumo e simbolo, quindi, nella nostra cultura di status sociale. Esso costringe il bambino a compiere gesti già preordinati e prefigurati, gesti che non sono altro che com-

portamenti mimetici dei modi di fare degli adulti. Il problema reale è che stiamo costruendo oggi la città di domani. Possiamo quindi costruirla tenen-

do conto tranquillamente — e questo senza voler impostare dei sermoni di tipo moralistico — dei bisogni di spazi per il gioco.

Filmstudio di Roma

Traumatografo

di Federica Di Castro

Sotto l'indicazione « underground festival », il Filmstudio presenta, nel quadro assai ampio e puntuale di una documentazione cinematografica sfaccettata e ricca, un film sperimentale al mese: uno degli ultimi è stato « traumatografo » di Paolo Gioli. Bisogna dire che il Filmstudio differisce da qualsiasi altro cinema d'essai per l'impostazione che dà alla scelta dei films che presenta. Il cinema è uno strumento che serve a documentare, come nessun altro, l'affacciarsi di certe problematiche a livello sociale. Questo accade anche quando il cinema non vuole essere messaggio sociale; e certi filoni di cultura e certe problematiche sono a distanza di anni rintracciabili in films che assolutamente non si prefiggevano nulla, né di essere delle opere di arte, né di essere portatori di verità. Spesso accade che films che nascevano su una base di consapevolezza critica e di libertà nell'uso del linguaggio siano a distanza affiancabili da films casuali, i films di cassetta, quelli che magari solo in provincia avremmo potuto vedere. Così i films vengono raggruppati sotto fili conduttori comuni che comprendono opere di qualità diversa atte ad offrire il panorama di una situazione attraverso tutti i mezzi cinematografici, attraverso tutte le possibili gestioni e funzioni di quei mezzi. Abbiamo recentemente avuto una « Storia dell'erotismo al cinema », « Cinema e Droga », « Cinema e Magia » oltre a personali di registi e di attori di rilievo. Seguito quotidianamente il repertorio del Filmstudio può offrire una dimensione quasi completa dell'uso che del cinema si è fatto come mezzo di comunicazione o di persuasione. Ma non è trascurato il campo della ricerca, quella compiuta dall'avanguardia storica e quella attuale.

Se penso che il film di Gioli meriti un discorso a parte è perché esso rientra in un filone di ricerca che mi pare particolarmente interessante quanto da noi sconosciuto. Gioli parte da un'esperienza di pittura, da studi compiuti sulla funzione del colore che va oltre il rapporto retinico ma investe il mondo delle emozioni. Il cinema è uno sbocco della sua pittura, esaurita la ricognizione in un campo ci si immerge nell'altro. Come se avesse fatto una scelta sul colore in funzione della luce, come se avesse deciso di dipingere tutto bianco o tutto nero o tutto viola. Mi pare che la prima scelta debba essere avvenuta in questo

senso. Ma se prima lo sbocco è quello del colore, del bianco e nero impastato fino a toccare tutti i possibili accordi di luce, subito dopo è quello della materia. La pellicola sensibile è infatti una materia più dolce della tela, consente delle morbidezze di « pennellata » perché il suo fondo può arricchirsi di diversi strati. Così il discorso della materia diventa anche quello dei significati e il film altro non è se non una serie di quadri ognuno dei quali contiene in sé possibili, contemporanei significati diversi, anche contrastanti. Il tema dell'ambiguità è offerto proprio dalla pellicola e si presta alla proiezione del discorso dell'artista: che è molto spesso un discorso di sdoppiamento dell'immagine. Lo stesso personaggio si muove bipolarmente rendendo il proprio gesto ambiguo e nello stesso tempo tanto più irripetibile. Ogni successione è diversa dalla precedente e il film fonda il suo significato proprio in gran parte sul tema dell'irripetibilità del momento contemplato.

Essendo l'artista al di fuori della realtà fisica della pellicola cinematografica, essendoci tra essa e lui il mezzo della macchina, l'artista è dalla parte del pubblico anziché essere da quella dell'oggetto. La macchina da presa è il grande occhio, la lente gigante che gli permette di « vedere » più a fuoco le sue esperienze di vita. Quindi l'artista è nella materia composta dagli strati della sua coscienza, dai brani della sua vita e più precisamente dal brano preso attentamente in esame, (e vi è anche quando i personaggi sono altri da lui perché il protagonista è sempre uno, il personaggio a cui tutto viene rapportato); ed è all'esterno dove si determina la dimensione fisica degli spazi della coscienza interiore, dove una volta individuato il linguaggio lo si può usare come va usato il linguaggio. Così per Gioli il cinema è una dimensione più coinvolgente della pittura, uno spazio capace di contenere e di far vivere contemporaneamente più cose, più pensieri, più emozioni. Capace di modificare la sua struttura o la sua densità momento per momento. Oltre lo studio sulla percezione visiva di cui la pittura può aver offerto il supporto, il cinema, in questo senso, apre lo spiraglio ad una possibilità di comunicazione dei significati più profondi dell'anima illuminando i processi interiori.

La riproduzione come opera d'arte

di Ando Gillardi

Se esistesse una «hit parade» delle citazioni (e non sarebbe superflua, anzi! utilissima per lo studio delle mode culturali, mode che in certi periodi sono tutta «la cultura») credo che Walter Benjamin da qualche tempo si troverebbe in testa alla classifica, soprattutto nel settore della «critica leggera» (sempre per restare nel paragone musicale) dell'arte visiva. Particolarmente per merito di quel suo saggio «L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica». Poi per la sua «Piccola storia della fotografia». Che dovrebbe essere — logicamente — la storia appunto della tecnica per riprodurre l'opera d'arte. In realtà non è così: nella «Piccola storia...» infatti le possibilità riproduttive della fotografia, ovvero la sua funzione di copiatrice, è accennata in secondo piano. Si insiste invece sulla fotografia come mezzo artistico, «strumento» disponibile per esprimere in immagine le intenzioni estetiche del fotografo, attraverso il «linguaggio» specifico del mezzo. Come si vede fra i due «compiti» che alla fotografia si possono assegnare, c'è un abisso: quello stesso che distingue un «prestatore d'opera» da un «datore d'opera».

I due saggi citatissimi da qualche tempo in qua, appaiono in un libretto della collana «Nuovo Politecnico», di Einaudi, che porta il titolo del primo, insieme ad altri, in posizione non cronologica. Come si verifica anche dalla prefazione. La «Piccola storia...» è stata scritta nel 1931, «L'Opera d'arte...» nel 1936. Per una mente sintetica e veloce come quella di Benjamin, capace soprattutto (e forse esclusivamente) di lampeggianti e geniali intuizioni, questo significa molto e bisogna tenerlo presente quando si leggono le concentratissime paginette. Il succo che da esse è possibile spremere, è tanto maggiore — crediamo — per chi conosce praticamente la fotografia, i suoi mezzi e i suoi modi. E' anzi probabile che l'autore dica a costui ancor più cose di quanto non dicesse a se medesimo. Peccato che i fotografi siano quei somari che si sa in cose d'arti che non sono la loro, e peccato che i critici d'arte siano generalmente sprovvisti in faccende di tecnica fotografica: del Benjamin, entrambi, si perdono parecchio. E non si parla di «godimenti» alla lettura: ma utili nozioni di lavoro, concetti-utensili per far sempre meglio e l'uno e l'altro mestiere, di critico e di fotografo. Ora accadrà che la lacuna sarà magari colmata, quando il Benjamin (come «utensile» di lavoro intendiamo, che il suo valore storico non può che accrescersi insieme al merito) risulterà superato dal

progresso medesimo della fotografia in quanto tecnica e in quanto «filosofia» (le virgolette stavolta sono del Benjamin insieme alla parola). E' un punto che vale la pena di precisare: Benjamin, come tutti sappiamo, nella misurazione dell'opera d'arte introduce il valore dell'«aura». «Cos'è, propriamente l'aura? — si chiede il Benjamin nella «Piccola storia...» che abbiamo citato, a pag. 70. E risponde: «Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina». Bello ma oscuro: e forse proprio per questo (fra i critici soprattutto) la «definizione» ha avuto tanto successo: come le tute da palombaro può essere indossata da qualsiasi. Benjamin però, cinque anni dopo, ne «L'opera d'arte...» (pag. 22) lascia perdere il «singolare intreccio di spazio e di tempo» e precisa assai bene: l'aura diventa «l'hic et nunc dell'opera d'arte, la sua esistenza unica e irripetibile... — ovvero — ...sia la modificazione che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare...»: e tutto questo non è riproducibile. L'aura, insomma, o se preferite l'hic et nunc dell'opera d'arte, corrisponde esattamente a quello che il codice di commercio definisce come «valore di avviamento» con termine più prosaico ma chiaro. Lo stesso identico negozio, con la medesima merce, in una certa strada a un certo punto incassa mille al giorno. Spostato in là di pochi isolati incassa cento e può fallire addirittura...ha perso l'aura!

Benjamin si chiede: in nome dei consumi (dei «godimenti») estetici di massa possiamo rinunciare all'aura che la copia dell'opera, anche se egregiamente riprodotta, non spartisce? Egli si riteneva troppo buon marxista per aver dubbi in proposito, ma aimé: li avrebbe avuti Carlo Marx, il quale un poco cinicamente riteneva che il «bene estetico» potesse essere tale (cioè «bene» ed «estetico») solo quando fosse prodotto da quello stesso che ne sentiva il bisogno: e condito di tutto l'hic et nunc che gli piaceva. Ma lasciamo perdere questi pericolosissimi discorsi e torniamo alla fotografia e al suo prodotto, cioè alla riproduzione dell'opera d'arte. Bisogna subito distinguerla dall'opera d'arte riprodotta! Attenti, non è un gioco di parole: è il punto dal quale occorre spiccare il salto (necessariamente, dati i progressi della tecnica) per staccarsi dal Benjamin il quale pensava — è logico — scrivendo quel che ha scritto, alla «riproducibilità tecnica» di quarant'anni fa. Che

era l'epoca degli apparecchi a selezione diretta, e non c'era la televisione: che è anch'essa, ricordiamolo, mezzo eccellente di riproduzione, soprattutto a colori, il quale eleva a potenza inimmaginabile dal Benjamin medesimo, il valore pratico delle sue fondamentali osservazioni. Ma veniamo a quella distinzione: chi consacra il principio apparentemente immarcescibile, che nella riproduzione di un quadro (ma è solo un esempio) l'apparecchio deve trovarsi perfettamente parallelo alla sua superficie e con l'asse ottico puntato verso il centro, a far bersaglio? Probabilmente non solo l'intenzione disperata di riprodurre, con l'immagine, anche il suo «valore di avviamento», cioè l'aura, ovvero l'hic et nunc; ma anche il terrore di quella che Benjamin chiama «l'autorità della cosa» (che è un potere corollario del rapporto di proprietà in cui si trova) e che il Benjamin — critico di cuore molto vicino alle masse — voleva soprattutto liquidare. La riproduzione «fa vacillare», scrive quello che è il contenuto francamente reazionario dell'opera e «...ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica, è l'aura dell'opera d'arte...».

Nasce a questo punto una profonda contraddizione: infatti tanto più vien meno l'aura e tanto più vacilla l'autorità dell'opera, strumento di un potere, quanto più la si rispetti e per costringere ci si sforza di «assorbirle» nella copia. Ripetiamo: se essa viene intesa come opera d'arte riprodotta. Ma se invece l'intendiamo come *prodotto* del lavoro di riproduzione, con sue caratteristiche espressive (e questo avviene nella misura in cui si fa scivolare l'apparecchio lontano, sempre più lontano, da quel suo punto di «massimo servilismo» che si è detto) e se avvalendosi delle possibilità attuali la metamorfosi dell'opera si esprime anche con l'anamorfosi del colore (cioè: con il colore originale che resta nominalmente quello ma non è «rispettato») ...ecco che l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica diventa proprio quel «...singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina...» evocata dal Benjamin, esattamente come «...una catena di monti all'orizzonte, oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore...»: «apparizione» e «ombra», se non proprio umilmente, certo arrendevolmente disponibile per la riproduzione come l'intende, al di là del Benjamin, Carlo Marx. Cioè: mezzo di produzione di un bene, ottenuto secondo personali vocazioni e per soddisfare personali bisogni estetici, utilizzando (cioè rendendo socialmente utili) le opere d'arte.

Metamorfosi dell'estetico

di Piero Raffa

Nell'articolo precedente avevo preso lo spunto da certi anomali mutamenti emersi nella vicenda artistica recente, per prospettare l'ipotesi che essi riflettano, almeno sintomaticamente, una svolta epocale le cui radici sono da rintracciare nel secolo scorso; e che tale svolta si trascini dietro anche uno sconfinamento dell'estetica dal suo assetto disciplinare. Quella che sto per iniziare sarà ovviamente una diagnosi eterodossa, aliena dagli schemi storicizzanti acquisiti e fondata in una certa misura su sintomi e congetture, pur non discostandosi dai fatti noti. Soprattutto è opportuno mettere in chiaro che tratterò i concetti dell'estetica non già dal punto di vista della speculazione teorica, ma piuttosto come « sintomi » di mutamenti operanti nelle strutture della civiltà. Peraltro, da questa angolazione non ortodossa dovrebbe scaturire la nuova fisionomia dell'estetica: precisamente un'antropologia estetica, anch'essa da rintracciare, come vedremo, nel secolo scorso.

Per prima cosa dirigerò l'attenzione sulla vicenda del concetto dell'esteticità, il quale — com'è noto — sta a fondamento del costituirsi della nostra disciplina in assetto autonomo. Le vicissitudini di questo concetto, il suo restringersi e allargarsi, i suoi conflitti, la sua evoluzione e metamorfosi, anche limitando il campo d'osservazione ad alcuni momenti significativi, mi sembra assai istruttivo per avviare l'esplorazione del problema. Oltre che un nodo essenziale, esso può dirsi anche un luogo tipico in rapporto al genere d'indagine intrapresa: la sua vicenda apparentemente settoriale e indiretta ha una trasparenza che ci permette di far luce su certi sommovimenti di ben più largo raggio.

Preliminarmente occorre ricordare che la formulazione rigorosa dell'estetico coincide col concetto di *forma* estetica, la quale presuppone a sua volta un oggetto percettivo. Se pensiamo alla teoria che questo rigore aveva portato alle più drastiche conseguenze (alludo naturalmente al formalismo), ci imbattiamo in una curiosa anomalia che deve fermare la nostra attenzione. Perché il formalismo applicava l'estetico all'arte e pretendeva di coprire questa con quello? Che senso può avere codesta pretesa di estendere all'arte una dittatura della forma estetica?

Rispondere che tale pretesa era un errore, oggi largamente scontato, equivarrebbe a non recepire la domanda, a parte il fatto che tale « errore » è stato prodigo di insegnamenti. Basta pensare alle sacrosante verità che la critica d'arte ha appreso dal purovisibilismo. Dunque non vale obiettare che del formalismo ha fatto

giustizia il punto di vista dei « contenuti » (storicismi e compagnia bella). Anche perché questa pista non ci conduce fuori dall'imbarazzo. Infatti la « scienza generale dell'arte », che rivendicava appunto i contenuti culturali dell'arte, si opponeva ad una « estetica » che non disconosceva affatto tali contenuti, nondimeno riteneva l'estetico come primario.

Questo è soltanto un primo dato sintomatico da tener d'occhio. Il resto riguarda le trasformazioni subite dal concetto dell'estetico, le deviazioni — anch'esse sintomatiche, come vedremo — dalla sua formulazione originaria. Per cominciare, troviamo all'interno della stessa « estetica » un'antinomia che ha lasciato una traccia profonda nella coscienza teorica e militante dell'arte, trascinatasi si può dire fino ai nostri giorni. Mi riferisco al contrasto tra formalismo e *Einfühlung* ossia tra la concezione dell'estetico come orma e come empatia. Quest'ultima rappresenta la vera teoria dell'espressione, in quanto fondata su una psicologia empirica del soggetto. Secondo questa teoria l'estetico (cioè, non dimentichiamolo, l'arte) equivale all'espressivo, nel senso che il soggetto presta all'oggetto percepito le qualità del sentire (*fühlen*). Le stesse proprietà formali, lungi dall'essere una struttura meramente percettiva, non sono altro che una proiezione dei contenuti del sentire, dato che la percezione stessa in quanto estetica comporta tale proiezione. Come si vede, si tratta di un conflitto radicale; e non sarà sfuggito al lettore come la contestazione avanzata dai teorici dell'*Einfühlung* sia la più spregiudicatamente contenutistica che si possa concepire. Essa risolve infatti la forma in contenuto, deducendone l'assioma che « ogni forma è espressiva ». Ciò non deve stupirci. Incontreremo di nuovo questa radicale risoluzione e vedremo che costituisce uno dei punti di forza della nostra indagine.

Un'altra deviazione radicalizzatasi nel nostro secolo, con incidenza altrettanto profonda nella prassi artistica, è avvenuta in direzione dell'*immaginario*. Di proposito uso questo termine coniato in Francia. In effetti, culturalmente l'operazione è di marca francese, così come quella dell'*Einfühlung* era di marca tedesca. Non a caso queste due culture sono state la culla rispettivamente del surrealismo e dell'espressionismo.

Si può cominciare da Bergson, la cui intuizione per quanto non fosse formulata dal suo autore come categoria estetica, ebbe un'irradiazione straordinaria sulla coscienza dell'arte, tanto da poterla considerare come il capostipite di una tra-

dizione poi rafforzata e vivificata da apporti e incroci congeniali (fenomenologia, psicanalisi). Qui la deviazione dalle posizioni originarie dell'estetico è ancora più drastica, poiché l'immaginario si colloca non soltanto al di là della coscienza pratica e intellettuale, ma trascende addirittura la soglia della percezione. L'immaginario è l'accesso ad un universo « irreal », posto che per reale si intenda la percezione, la coscienza in senso stretto. Ma questo irreal è in effetti un altro universo, una realtà più « profonda », una dimensione psichica altrimenti inaccessibile. Per Bergson è la dimensione qualitativa della vita (il « vitale ») e le immagini dell'arte, a differenza di quelle comuni, sono immagini della memoria, in quanto risvegliano le strutture sopite della psiche e le consentono di attingere lo « slancio vitale ». Altri autori (Alain, Sartre, Bachelard) accentuano tutti in vario modo il ruolo (proiettivo) dell'immaginario rispetto alla percezione.

Questa impostazione viene ad incrociarsi con le teorie di Freud, grazie alle quali l'immaginario viene sistemato nel quadro di una spiegazione « economica » della vita psichica. L'estetico e l'arte appartengono alla medesima necessità vitale del sogno e della nevrosi. Anche nel caso di Freud si dà la circostanza paradossale che un testo apparentemente lontano dall'estetica (*L'interpretazione dei sogni*) sia diventato col passare degli anni una sorta di classico misconosciuto di questa disciplina. L'equazione arte e nevrosi, che agli inizi della psicanalisi sembrava una aberrazione scandalosa (patologica), viene accolta oggi anche dai non addetti con minore scetticismo e perfino come un luogo comune. Ed è significativo, in relazione a ciò che ho detto prima, che per Freud la forma estetica rappresenti soltanto una soglia, un incentivo (preparare) alla vera e propria esperienza psichica dell'arte. Ancora una volta, insomma, la forma viene risolta in contenuto. Ricapitoliamo. Abbiamo rilevato in primo luogo come l'estetico, che nell'arte occupa soltanto una dimensione sia pure primaria, tenda ad arrogarsi un ruolo esclusivo e totale. In altre parole la parte tende a diventare una totalità. In pari tempo l'estetico si è allontanato dalla sua sede ortodossa, cioè la forma-oggetto, per dislocarsi in direzione del soggetto, precisamente in una duplice direzione: l'espressivo e l'immaginario. A loro volta queste dimensioni debordano dall'ambito estetico in quanto esperienza particolare, settoriale, e investono per così dire la globalità del soggetto umano. L'espressivo inerisce infatti al centro vitale del sentire e l'immaginario assolve la funzione di dar vita ad un universo alternativo (irreale), altrettanto necessario quanto il mondo reale all'economia della psiche. Entrambe queste tendenze convergono dunque nella medesima direzione della totalità. Che senso ha tutto ciò? Quale portata attribuire a codesto *uomo estetico* che si profila all'orizzonte?

Recensioni libri

MAURIZIO CALVESI, *Umberto Boccioni. Incisioni e disegni*, Ed. La Nuova Italia, Firenze 1973.

I notevoli pregi tecnici di riproducibilità di questo volume si possono riassumere nel numero delle tavole in facsimile (63), che offrono una scelta ragionata della produzione grafica di Boccioni. Questo libro con i suoi apparati critici induce a chiedere che esso diventi anzitutto uno strumento di studio e di consultazione.

Lo scritto è condotto con un rigore che è insolito, perché «divertito», nelle schede alle singole opere, nelle quali la puntualità filologica nasconde un più sottile e arduo intreccio di considerazioni, e nella parte introduttiva, dove la lettura ha una intonazione più distesa. Andare oltre la ragionevolezza di un'ipotesi per un discorso che si costruisce in sé, in quanto proposta generale che vive nella densità della parola o del segno boccioniani, mi pare l'intendimento di Calvesi, il cui metodo è insolito per questo darsi continuo del particolare positivo (la citazione, l'esattezza della data, la puntualità del riscontro) che si estranea dalla sua accidentalità e significa altro, per immettersi direttamente nel ragionamento o per nascondere una accattivante storia di sorrisi o di assensi.

Di fronte a questo testo vi è una sola possibilità di indicare, affrettatamente, e in maniera macroscopica l'impianto del discorso e poi tentare di provocare oltre la lettura, secondo le indicazioni suggerite dallo stesso Calvesi. Boccioni si sente investito nella propria ricerca da un senso di totalità che egli considera costruzione unitaria del visibile e del pensato: «l'arte è l'incommensurabile, il trascendente e, più che l'assoluto, il totale». Il suo ideale «romantico-progressista» si pone tra la proiezione verso un avvenire dell'uomo/macchina predicato da Marinetti e «l'uomo umanistico nella sua più esasperata configurazione rinascimentale, michelangelo, del genio». Da questo conflitto, che nel panorama della cultura italiana eccezionalmente nasce come *dramma vissuto*, non poteva che derivare una fatale interruzione al suo slancio vitale, un amore di vita che diventava aspirazione di morte. Questa sua esistenza «ideale» viene ricostruita attraverso i rapporti con il gruppo futurista, con Marinetti e Busoni nel periodo che decorre dalla pubblicazione di *Pittura e Scultura futuriste* (primavera del '14) al momento della sua morte (estate del '16), un tempo psicologico e creativo assai difficile per Boccioni e paragonabile al primo soggiorno milanese del 1907/8. Calvesi ricostruisce il suo iter mentale attraverso gli scarsi documenti che possono offrire qualche spiraglio per comprendere un gioco complesso di sentimenti personali (rapporti con Carrà, ecc.), di nuove idee, di contrasti nati dopo il momento di furore inventivo all'interno della sua poetica, di sviluppo del futurismo in quel momento promosso da Marinetti e con lui da Balla e Depero verso un prodotto artistico ludico, che tendeva a riportare e ad esaurire ogni finalità estetica nell'azione. Il ritorno su se stesso e la «regressione» di Boccioni ad una pittura cézanniana-postimpressionista si può allora intendere come la caduta dell'unità fra arte e vita e la soluzione provvisoria e comunque di crisi trovata nell'azione interventista e in guerra, e ricercata perduta-

mente nell'arte, la sola, assoluta e vera ragione di esistenza.

Il testo di Calvesi intende offrire una risposta convincente al problema dell'ultimo Boccioni, ed è persuasivo in quanto apre, con diversi spiragli e porta più avanti, un tema che sembrava non dare più alcuna risposta. Non una astratta previsione quindi, ma un modo di valutare la durata della sua esperienza e i rapporti, che oramai si vanno chiarendo, fra il suo lavoro e la predicazione dell'amico Marinetti. Tuttavia cosa significa questo smarrimento, a cosa poteva preludere? Anche la vicenda intellettuale di Boccioni sottintende una doppia storia e la lettura delle sue opere si moltiplica nel senso dell'interpretazione, quando si parla dei motivi filosofico-esistenziali che vivono nella sua arte, o della ricerca inconsapevole dell'urto fisico e di quel limite che lo precipitava verso una morte che negasse la totalità del costruito e che valesse un salto esistenziale nell'assoluto. In cosa consisteva allora quella sua aspirazione al monumentale-classico-dinamico, rispetto alla trasparenza dell'azione rivendicata da Marinetti? Questi e altri interrogativi vengono stimolati e proposti da questa lettura, a tal punto che è difficile distinguere esattamente ciò che viene detto da ciò che viene sottinteso e proposto nel medesimo testo da Calvesi.

Lo studioso offre il vantaggio della futuribilità a Marinetti, mentre riconosce e analizza l'autonomia di questi due promotori del futurismo e la vitalità reciproca degli scambi intercorsi, vedendo un rischio maggiore in Boccioni, così teso fra sperimentazione e azzardo, e disegno teoreticamente composto di sviluppo in una forma chiusa di progetto del mondo e di teoria dell'invenzione. È riproposto con strumenti criticamente riprovati (il retroterra critico di riflessione ha sorprendentemente raggiunto con i suoi anni ventuno la maggior età) il retrocedere terminale dell'artista verso un sentimento di conservazione dell'idea, dell'immagine, e di chiusura dell'avanguardia. Quando si dimostra la verità di una ricerca inconscia di morte e di negatività che fu quasi perseguita da Boccioni in una corsa contro il tempo, sino ad uscire dalla sua stessa temporalità, il quadro si dilata oltre le ragioni psicologico-biografiche: si tocca, è inevitabile, un momento di crisi di valori, e, in quanto componenti connesse ad una sperimentalità d'avanguardia, anche di valori sociali e culturali. Il limite, ovvero la morte, quale superamento della stazione terminale e azzardo fuori dal tempo, o affermazione positiva della negatività, era implicita nell'idea iniziale di conflitto sovrumano col destino, di lotta socialmente titanica con la collettività, e rimaneva pure un fattore non cancellabile di tutto quanto il movimento futurista era venuto affermando e la teoria boccioniana aveva ereditato dalla rivoluzione nella cultura dell'ultimo Ottocento. Questo voler cancellare il concetto di movimento vorticoso dell'essere, di fluttuante temporalità a vantaggio della ripetizione e della parafrasi cézanniana avviene realmente al di fuori del contesto futurista o vuole esserne in qualche modo risposta e anticipazione all'evolversi degli eventi? Calvesi osserva che Boccioni è sempre più attratto dal mito umanistico e che il simbolo della macchina-velocità non lo distrae. Umano in quanto storicamente impegnato nella realtà e da essa condizionato quando egli parla delle folle immense, quando pensa al tema del lavoro e della città che sale. Nel suo riferire la folla è più facile scorgere la massa avanzante di Pelizza, anche quando egli la offende e

denigra, più per un paradosso nicciano che per un distacco aristocratico e decadentista. Sembra difficile non riconoscere a Boccioni un rapporto sociale che viene da lui negato o mascherato, e che esiste, implicito, nella sua visione dialettica del mondo: pare anzi realizzarsi proprio nel momento in cui dichiara che non esiste nulla all'infuori dell'arte. L'arte rimane la massima possibilità dell'esistenza, è anche lo scacco dato alla vita stessa, è la negatività che produce secondo una tradizione che in Boccioni era cultura attiva e che lo legava con la cultura di Baudelaire e degli altri maledetti parigini.

Cézanne era per lui egualmente l'azzardo su cui fondare una nuova visione del mondo, Baudelaire e gli altri «fauves» erano coloro che avevano per primi alzato il velo che mascherava ancora la realtà della vita. La forza selvaggia che Boccioni reclama nei suoi manifesti ha alle sue spalle la «barbarie inévitable, synthétique, enfantine» che percorre la letteratura maudit francese.

Ma ciò che sembra condizionare interamente la contraddittorietà di diversi aspetti della sua poetica, per esempio il dato di negatività contrapposto all'aspirazione di un totale definito e costruito, è il modo tipico e soltanto boccioniano di riuscire a dialettizzare i momenti in una visione generale, quasi avesse voluto in tal modo superare i dubbi profondi, abolire le angosciose aspettative della coscienza, le incertezze psichiche, distogliere la sua mente dalle preoccupazioni artistiche e sociali. Quella proposizione finale è quindi qualcosa in più di un rifugiare tutta la vita nell'arte, di risolvere la pericolosità della disfatta in un'arte per l'arte, sia per la possibilità di rovesciare niccianamente il significato del suo gesto, sia per una capacità, non nostra bensì di Boccioni, di rendere negativa la positività e di affermare positivamente la negazione. Possiamo anche parlare di un atteggiamento morale, quando, di fronte alla guerra e alla trincea, il resto diveniva scontato e inutile e riemergeva nuovamente l'immagine o la parola. Il camminatore di Boccioni non è estraneo a questa crisi e con lui la fiducia nell'interventismo e la successiva ed implicita negazione di questa guerra che negava ogni ideale di progresso e di futuro. L'arte è oramai l'ultimo territorio nel quale giocare la propria rivolta futurista, rispetto a coloro che nell'azione-gioco sociale avevano rivolto ogni finalità. L'arte è l'ultima Tule, dove pesa il più acuto senso della morte fisica e dello smarrimento morale.

Se gli inizi dell'artista preparano — e Calvesi apporta nuovi dati e pubblica disegni inediti — il lavoro più esaltante futurista, possiamo ancora interrogarci sul senso di quella crisi finale, dallo stesso Boccioni riconosciuta e con altrettanta ostinazione portata a fondo con la sua ben nota volontà di rischio e di messa in discussione. Egli è romantico nella proporzione in cui crede determinare nell'oggetto artistico un prodotto di valore, rispetto alla proposta di Marinetti di svuotare addirittura di quei significati l'oggetto estetico. Però vediamo un equivalente, se non maggiore azzardo nel riportare una formula stilisticamente superata quale non poteva non apparire a lui, Boccioni, quella cézanniano-espressionista. È allora un ritorno stilistico a colui che era stato riconosciuto il padre dell'arte moderna, semplicemente perché in linea con i principi e le polemiche del futurismo, oppure la scelta aveva una portata ideologica e culturale che andava ancora al di là? La verifica storica cercata dall'artista sul piano delle idee e dell'esistenza diventa un ricercare la possibilità dell'impossibile

nicciano, e l'impossibile possibile per lui è il fatto artistico che si progetta anzitutto in una negazione-ricostruzione della forma significante. La componente marinettiana della ideologia futurista si carica in lui piuttosto in questo senso dell'eroico nicciano che è l'unica misura a lui rimasta per realizzare l'impossibile, forse anche nella componente storico-sociale. Sembra talvolta di leggere, accanto alle sue opere scritte o dipinte, discalgie di Nietzsche, come il seguente passo che pur difficilmente Boccioni avrà letto, del *Crepuscolo degli idoli*: «L'affermazione della vita, anche nei suoi problemi più strani e più duri; la volontà della vita rallegrantesi nel sacrificio dei nostri tipi più elevati, dal carattere proprio inesauribile (...). Non per sbarazzarsi del timore e della pietà (...) ma per essere se stesso, al di sopra del timore e della pietà, l'eterna gioia del divenire — quella gioia che porta ancora in sé la gioia dell'annientamento... E con questo io ritorno al punto dove sono partito una volta (...)». Dal punto di vista della produzione di forme Boccioni opera un «tornare indietro» che è rifare e come rifare è riflettere su un progetto-modello di poesia e di immagine del mondo. L'artista si rifà a Cézanne in un momento in cui avverte in una dimensione prelogica dell'immaginario che l'ideologia della rottura, diversa da quella di una negatività che intende realizzarsi come progetto, incontra un piano di verifica storica. Mentre Carrà annuncia i valori plastici, Boccioni tenta coscientemente una chiusura storica dell'avanguardia in una riflessione sulla razionalità originaria di Cézanne e dell'arte moderna, una razionalità che fondava il nuovo richiamando il museo, predicando la centralità prospettica, che rimetteva in questione i procedimenti cambiandone il segno. Questa inversione di segno per via della riflessione cogitante è d'altra parte uno dei modi operativi tipici dell'avanguardia. Come riflette su Cézanne, così rielabora il proprio lavoro prefuturista, nonostante l'insoddisfazione che lo accompagna e che aveva modo di esternare a Busoni. In effetti era subentrata una scissione rispetto alla teorizzata unità dell'atto fisico e poetico, ed espressa nel suo principio di simultaneità e nella concezione del movimento, che rappresentano il «nucleo filosofico boccioniano». «Boccioni intende darci di un corpo la sintesi delle sue ubicazioni nel tempo, non il suo passaggio nello spazio». Nel tempo sta la vera dimensione coscienziale del pensiero e dell'essere, portandoci a disvelare e a «cancellare lo schema mentale che dei corpi abbiamo in quanto entità statiche e isolate». Calvesi precisa inoltre che il ricordo, la memoria non ha mai in Boccioni, come avviene invece in Severini e Carrà, un senso evocativo; forse proprio perché non può essere individualmente costretta, ma deve tendere a rappresentarsi come memoria collettiva, e in questo assoluta, quindi proporsi come memoria storica. La storia che è progetto della storia presente e futura è assoluta memoria di una totalità negativa del passato storico. La dimensione reale-assoluta si accerta nel presente, nel quale l'ego realizza non il recupero memorativo del passato e del futuro, quanto l'espressione progettante nel suo futuro (elemento positivo) e nel suo passato (elemento dialetticamente negativo). È quindi esatto ritenere che la memoria sia un accadimento ben diverso in Boccioni dal ricordo, che è evocazione del trascorso. Il passato ha senso nella continua progettualità del presente, la cui azione non può essere che simultanea. Essere simultaneo significa darsi nel presente come proiezione dell'io

presente nel passato e nel futuro. È una storia questa che si pone al di fuori della storia raccontata e diventa avanguardia storica. Così il futuro è futuro solo in quanto si ipotizza nel presente e vive come presente. Inoltre «i futuristi rispetto al puro contenuto di coscienza di Bergson sentono la saturazione luminosa dello spazio impressionista. La luce si presenta corposa, densa molecolare».

In Boccioni assume questo significato anche il recupero di un passato artistico, che muove dal «panta rei», allo studio dell'incisione da Rembrandt a Dürer al più vicino lavoro di Munch. La *Nike di Samotracia*, additata da Marinetti come simbolo di passatismo e di una finzione della velocità estranea al tempo meccanico, ritorna a Boccioni «quando imposta il passo trascinante dei camminatori» assieme al pensiero rivolto a *L'homme qui marche* di Rodin, come valeva ancora una volta ad una riprova della capacità inventiva dell'artista di determinare sintesi di idee e di forme: in questo caso l'antico ellenismo, l'impressionismo di Rosso e l'umanismo rodiniano.

Ad un'altra occasione rimandiamo tutte le considerazioni che andrebbero scritte in margine alle schede di Calvesi, relative sia ai disegni inediti da lui pubblicati, sia ad altri noti quali *Beata solitudo*, gli studi per *Paolo e Francesca*, per la *Città che sale*, per *La risata*, per il *Cavallo + case* e per tutta la serie degli *Stati d'animo*. Nel contesto di questa analisi si propone anche il rapporto fra disegno e scrittura, e altre cose ancora.

Zeno Birolli

Schede

a cura di Gabriella Meloni
e Piera Panzeri

Quaderno Infodesign, Padova.

Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi che negli anni intorno al '60, in un momento di ricerche associate nell'ambito dell'arte programmata, costituirono il gruppo N di Padova, ripropongono in questo quaderno un'operazione collettiva, nel senso di un comune riferimento programmatico. Si tratta di una ripresa della progettazione intesa non come produzioni di oggetti con precise connotazioni formali, ma come ricerca, sperimentazione, elaborazione di proposte. Il problema che interessa questi artisti è l'individuazione di un rapporto tra gli uomini e le cose che da una parte sia sottratto alla aleatorietà, dall'altra non subisca condizionamenti di schemi di comportamento precostituiti e imprigionanti. Sulla base delle premesse teoriche accennate, poste a introduzione del quaderno, il gruppo presenta una serie di disegni-progetto, o per oggetti singoli (vis à vis per colloqui riposanti) di Chiggio, «massaggiatore cinetico per collettività» di Landi, ecc.) o per strutture ambientali «l'acquatronica» di Chiggio e Massironi, un incrocio di percorsi «per incontri obbligati» di Costa); il denominatore comune ai vari progetti è l'esigenza che il rapporto cosa-fruttore sia mediato dall'azione, per cui quasi tutti i disegni fanno comparire il manichino dell'uomo che usa l'invenzione proposta. Tuttavia, guardando disegni come «uomo solo - appog-

giamenti di tipo formale e un implicito interesse sociologico (non a caso gioca la contrapposizione con un «appoggio per uomo collettivo»): il discorso tende insomma a farsi più complesso e ambizioso.

GIANNI EMILIO SIMONETTI, *Dalla causa alla cosa della rivoluzione*, Ediz. Arcana, L. 1800.

RAOUL VANEIGEM, *Terrorismo o rivoluzione*, Ediz. Arcana, L. 1100.

Il gauchisme e la sua crisi, Agar Agar 5, Ediz. Arcana, L. 1100.

Il denominatore comune dei tre testi è quello di documentare una tendenza che, partita assumendo alla coscienza artistica la problematica marxista, è arrivata alle estreme conseguenze di negare qualsiasi giustificazione al prodotto estetico ed ha scelto di trasferirsi su un piano di elaborazione di critica ideologica-politica: questo spiega perché le questioni affrontate sembrano estranee rispetto allo spazio consueto della cultura artistica. La lettura risulta non facile, anche per i limiti oggettivi degli scritti che talvolta peccano di astrattezza e di eccessivo ideologismo e tendono a presentarsi in un linguaggio per iniziati; ma pubblicazioni come queste risultano sintomatiche della profonda crisi di quella parte della coscienza artistica che si pone in una tensione rivoluzionaria. Un particolare interesse di documentazione assume la raccolta di tre saggi di Vaneigem, uno dei principali teorici del situazionismo, movimento di cui si è occupato su Nac (5, 1973) Mario Costa, individuandone con chiarezza la collocazione nel senso di «un assoluto superamento dell'arte, della elaborazione di una teoria critica della società neocapitalistica (cui fanno riferimento i primi due saggi: *Banalità di base*, del 1962 e *Discorso di civiltà sulla autogestione generalizzata*, del 1969, proposta di una soluzione alternativa) e della militanza rivoluzionaria concepita come creatività sociale rivoluzionaria e perciò come superamento della mera creatività artistica». L'ultimo saggio di Vaneigem, il più recente *Terrorismo o rivoluzione* che dà il titolo alla raccolta è il tentativo di adeguare la problematica del movimento alla situazione emersa dopo il fallimento del '68, almeno nella direzione ipotizzata dall'Internazionale Situazionista. Al clima post-68esco si ricollega anche il terzo testo *Il gauchisme e la sua crisi*, raccolta di 5 saggi di Perniola, Richir, Arno, Lippolis, Moretti.

ALDO SPINELLI, *Libro*, Ediz. Masnata, Genova.

Anatomia e morte del libro: così si presenta l'operazione di Aldo Spinelli e la sua uscita «aspirazione di portare a termine un libro che non parlasse d'altro che di se stesso». Fin troppo eloquente sulle proprie caratteristiche fisiche, tecnico-editoriali, sulle sue strutture di oggetto/segno, questo libro e con esso il Libro (con la elle maiuscola, per dirla con Spinelli) affoga, si estenua, va incontro ad un processo di dissolvenza e rarefazione. Muore nella sua pedanteria (dal consumo d'inchiostro, alla misura dei fogli, alla misura della copertina, c'è tutto), sprofonda nella «deformazione mentale per l'ordine e quindi per il numero»: il libro come luogo privilegiato, mistificazione in cui non regna che l'ordine.

P.P.D.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

D'ARS n. 66-67 (L. 2.200), J. Corredor-Matheos: L'opera d'arte è in crisi - R. Pontual: Arte oggi in Brasile - C. Spencer: Situazione oggi dell'arte in Inghilterra - S. Frigerio: Parigi biennale, mostre, retrospettive al festival d'autunno - G. Cortenova: Prospect 73, una delusione per tutti - G. Rondolino: Picabia e Leger - G. De Santi: Il Matisse di Aragon - F. Sargiani: Il disegno industriale nei Paesi Scandinavi - B. Radice: Arte-non arte, un assoluto falso - R. Beltrame: Palinode e The Painting di Robert Beavers - Rassegne - Musei italiani ed Enti culturali - Lettere - Autografi - Presentazioni - Documentazioni.

GALA INTERNATIONAL ott.-nov. 73 (L. 1.000), M. Bandini: Controinformazione e informazione alternativa - A.P. Castelli: L'ideologia come spettacolo - A. Altamira: Il problema delle aree di coincidenza - G. Baratto: Il superamento dell'immagine - L. Inga-Pin: Kunstmarkt, il valore di un rettangolo - E. Crispolti: Volterra 73 - A. Torres: Gaston Orellana - G. Contessi: Luciano Celli - G. Ballo: Rodolfo Aricò - G. Cortenova: Intervista a Elio Marchegiani - M.N. Varga: Ars graphica - M.N. Vargas: XV Triennale - I. Bignamini: Design nella città.

L'ASTERISCO nov. 73 (L. 400), A. Rooskens racconta - C. Doelman: Lucebert - G. Appella: Galliano Mazzon - Arrabal: Saurra - P.M.L. Carosi: Luigi Veronesi - G. Macchi: Contatto Arte Città.

INPIU' n. 2 (L. 3.500), numero monografico dedicato a «L'uso della città» con interventi di V. Ferrari, U. La Pietra, Gruppo Libidarch, A. De Angelis, F. Summa, G. Pettina, D. Pezzullo, G.E. Simonetti.

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 349 (L. 300), A. Emiliani: I musei.

PHOTO 13 gen.-feb. 74 (L. 1.000), R. Chini: Una guerra elegante dove nessuno moriva - D.B.: David Hamilton - A. Gilardi: La voglia di bambole - M. Accolti Gil: Salgari, la tigre di Verona - D.B.: Il romanticismo scientifico di Franco Petazzi - Marina Cacciò - A.G.: Scusi, ma perché non fotografate? - E. Cosimini: Amadio Bianchi - V. Tosi: Fenomenologia del cinema - M. Giuliani: Intervista con Marcello Casco - M. Rebuzzini - A. Gilardi: La «cultura» dai piedi d'argilla.

FOTOGRAFIA ITALIANA dic. 73 (L. 800), Walter Battistessa - Roberto Salbitani - Luigi Ghirri - Hugo Pratt - Tito & Sandro Spini - Josef Gottwald - Angelo Schwarz - Renzo Secco - G. Turrone: Rovina famiglie.

STUDIO INTERNATIONAL nov. '73, A. Blunt: From Bloomsbury to Marxism - E. Crispolti: The idea of architecture and urban space in Futurism - A.B. Nakov: A dialogue of the deaf - Michael Snow in discussion with John Du Cane - D. Guthrie and J. Allen: Chicago, realism?

ARTS MAGAZINE feb. '73, G. Muller: Donald Judd - W. Domingo: Michael Fried's reading of Stella - Richard Nonas - R. Channin: The rise of factual autonomy in painting - F. Bawling: A modest proposal - K. Levin: Malcolm Morley - J. Loring: James Rosenquist.

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.

Avant Garde Russe Moscou 1973, Parigi 1973, interamente illustrato bianco nero e colori, lire 5.000.

American Impressionist and Realist Painting & Drawings - from the Collection of Mr. & Mrs. R.J. Horowitz, Metropolitan Museum of Art, New York 1973, pagine 164, interamente illustrato bianco e nero e colori, lire 4.300.

Bilder - Objekte - Filme - Konzepte, (avanguardia artistica internazionale), Muenchen 1973, pagine 176, interamente illustrato bianco e nero, lire 5.500.

Don Judd - 18 Skulpturen 1972-1973, Muenchen-Koln 1973, pagine 18, illustrato bianco e nero, lire 2.800.

L'Estampe Contemporaine à la Bibliothèque Nationale, Parigi 1973, pagine 172, illustrato bianco e nero, lire 4.500.

Ivor Abrahams environments, sculptures, drawings, complete graphics, Rotterdam 1973, pagine 96, interamente illustrato bianco nero e colori, lire 5.000.

Installation - Life, Video, Sound, Polaroid, R. Kriesche, Graz 1973, pagine 54, molto illustrato bianco e nero, lire 2.300.

Horta. catalogo Bruxelles 1973, pagine 100, interamente illustrato bianco e nero, lire 4.800 (schede critiche, studi comparativi, bio-bibliografico, mappa di Bruxelles).

Hans Haacke, Werkmonographie, Koln 1973, pagine 80, con 75 tavole fuori testo, bianco e nero, lire 6.000.

Marino Marini alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, Milano 1974, interamente illustrato, scheda, estesa bibliografia, lire 6.000.

New York dada, Duchamp - Man Ray - Picabia, Muenchen 1974, pagine 224, molto illustrato, bianco nero e colori, lire 7.000.

Plakat Sportomy W Swiecie (the sports poster in the World), Varsavia 1972, pagine 130, interamente illustrato, bianco nero e colori, lire 3.000.

Mario Rossello, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, Milano 1973, pagine 164, interamente illustrato, bianco e nero e colori, lire 5.000.

Symbolismus, Muenchen 1973, pagine 36, interamente illustrato, bianco e nero, lire 2.000.

Antoni Tapies, exposition Retrospective 1946-1973, Ginevra 1973, pagine 84, interamente illustrato, bianco e nero e colori, lire 6.000.

Werke der VIII internationalen Malerwochen in der steiermark steirischer herbst 1973, Graz 1973, interamente illustrato, bianco e nero, lire 3.000.

Wols 1913-1951, Gemalde Aquarelle Zeichnungen, Berlino 1973, pagine 108, interamente illustrato, bianco e nero, lire 4.300.

Problemi di storia dell'arte

Clark Kenneth, The Romantic Rebellion, romantic versus classic art, Londra 1973, pp. 366, 268 ill. b/n, rilegato, lire 9.500.

Miele Franco, L'Avanguardia tradita, arte russa dal XIX al XX sec., Roma 1973, pp. 556, ca. 400 ill. b/n, brossura, lire 6.000.

Crispolti Enrico, L'Informale, storia e poetica: abstract-expressionism, abstraction-lyrique, action-painting, art autre, art brut, automatismo, gesto, informel, new-dada, nuclearismo, spazialismo, tachisme. Vol. I - Origini e primi svolgimenti 1940-1951 (in due tomi).

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.*

Vol. II - Il momento unitario - 1952-1965 (in tre tomi).

Vol. III - Caratteristiche e polarità, precedenti e relazioni.

Vol. IV - Antologia di poetica.

Vol. V - Bibliografia e indice generale analitico.

8 volumi indivisibili, lire 120.000.

Battcock Gregory, Idea art, a critical anthology, New York 1973, pp. 204, 6 ill. b/n, brossura, lire 2.500.

Il mercato dell'arte

Reverdy Anne, L'école de Barbizon, l'évolution du prix des tableaux de 1850 à 1960, L'Aja 1973, pp. 246, brossura, lire 5.000.

Reislinger Gerald, The Economics of Taste, Londra 1970, vol. I - The rise and fall of picture prices, 1760-1960, pp. 536, 8 tavole, rilegato, lire 5.300.

Vol. II - The rise and fall of objets d'art prices since 1750, pp. 728, 5 tavole, rilegato, lire 9.500.

Vol. III - The art market in the 1960's, pp. 696, rilegato, lire 15.700.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Il Mercante di Stampe (Corso Venezia 29, Milano) ha pubblicato una cartella con 6 incisioni di Eugenio Tomiolo dal titolo « Centauri 1973 », presentazione di Franco Passoni.

Centro Internazionale della Grafica (S. Marco 4038, Venezia): cartella con 5 acquaforti di Manlio Chieppa con testi tratti dal libro di Tommaso Fiore, « Il Cafone all'Inferno », presentazione di Enzo De Martino.

Vanni Scheiwiller (Via Melzi d'Eril, 6 - 20154 Milano): cartella con 10 incisioni di Luciano Cottini e testo di Giovanni Testori dal titolo « Manzoni all'acquaforte ».

Libreria « Le mains libres » (2, rue du Père Corentin, Paris 14): catalogo di autografi ed edizioni originali e illustrate dedicati al Surrealismo.

Galleria Dell'Orso (Via Dell'Orso 7/a, Milano): monografia « Inchiestri e guazzi di

Cantatore », brogliaccio di Raffaele Carrieri. Edizioni Exempla (Via Marsala 4 - 50137 Firenze): serie di opere (serigrafie, lito-offset, tape, ecc.) dei seguenti artisti: Agnetti, Chiari, Diacono, Furnival, Gastini, Gerz, Griffa, Grossi, Kolar, Lecci, Mariotti, Masi, Nannucci, Ostrow, Parmigiani, Spatola, Superstudio, Ufo, Timm, Ulrich, Ben.

Edizioni Emme: volume « Zoo » di Boris Pasternak con illustrazioni di Emilio Tadini.

Galleria Forni (Via Farini 26, Bologna): cartella di litografie di Lucio Saffaro dal titolo « Il Polifilo ».

Salone Annunciata (Via Manzoni 46 - 00121 Milano): presentazione delle seguenti serie di fotografie: Portafoglio V e Portafoglio VI con 10 fotografie ciascuno di Ansel Adams; cartella di 20 foto di Parigi (1910 circa) di Eugene Atget; « Ricerche per una immagine intensa » di Mario Carrieri; cartelle « Scenografie per Woyzeck » e « Marcel Duchamp » di Ugo Mulas; « La Cina e il suo popolo - la fotografia come arte rivoluzionaria », 15 foto di vari autori cinesi.

Edizioni XY (Via Nerino 8, Milano): cartella di 3 litografie di Luca Alinari dal titolo « Pittura della Pittura ».

Edition UND Herausgeber Wolf Wezel (D 8033 Planegg, Postfach 25): « Pagine » di Antonio Calderara; « 1970-1972 » di Eugen Gomringer; « Identitätstexte 1962-73 » di Reimer Jochims.

Edizioni Fogola di Torino: volume « I viaggi di Gulliver » di Swift con 42 incisioni di Mario Avati.

Galleria Rizzardi (Via Brera 6, Milano): plaquette con disegni e incisioni di Arroyo, De Vita, Minguzzi, Peverelli dal titolo « Bestiario ». Inoltre una « Canzonetta in forma di » di Dino Buzzati.

Edizioni Eurgrafika (Via Sant'Antonio 3, 24100 Bergamo): cartella esemplificativa di problemi di cromatologia realizzata da Mario Ballocco. Presentazione di E.L. Francalanci.

Quadrante Europa (c/o Centro Informazione Estetica, Via D'Azeglio 6 - 37100 Verona): 4 serigrafie di Franco Verdi con 1 poesia di Giorgio Barberi Squarotti; 4 serigrafie di Adriano Foschi con 1 poesia di Mirella Bentivoglio; 3 serigrafie di Franco Grignani con 1 poesia di Mladen Machado.

Varie

Biblos (Libano). È in preparazione, a cura dell'ONU, la Università dell'Uomo, riservata alle arti moderne. Fra gli insegnanti, Mirò per la grafica, Corneille per la pittura.

Roma. L'Agenzia Air Press ha dato notizia che 110 milioni destinati ad opere artistiche per l'aeroporto di Fiumicino sono congelati in bilancio, da 13 anni.

Torino. Presso la Società Promotrice delle Belle Arti si è tenuta un'asta pubblica di quadri offerti dai soci e amici, il cui ricavato servirà per il restauro dei locali della sede.

Bologna. Al Teatro Comunale, scene e costumi di Luciano De Vita per l'opera « L'angelo di fuoco » di Prokofiev.

Roma. Al Teatro Eliseo, scene e costumi di Mino Maccari per « Gli esami non finiscono mai » di Eduardo.

È uscito l'Annuario Comanducci 1974, « Guida ragionata delle Belle Arti », edito da Luigi Patuzzi (Via Chiossetto 18 - 20122 Milano).

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Rassegna delle riviste

a cura di Orsola Ghetti
e Paola Serra Zanetti

Artforum

Il numero di novembre di *Artforum* rappresenta un esaustivo attestato di come la frontiera dell'artisticità e della riflessione critica d'oltreoceano abbiano ormai raggiunto un buon quoziente di maturità e di autonomia rispetto alle matrici europee. Inutile aggiungere quindi che le disquisizioni dominanti della nutrita serie di articoli riguardano soprattutto i campi minati dell'antropologia, dell'antropoanalisi, della psicologia della percezione e della filosofia della scienza.

Ciò non esclude la presenza di due lunghi saggi di carattere storico-filologico: uno su Diego Rivera e l'altro su Dada del periodo eroico del « Cabaret Voltaire ». Dalle argomentazioni sulle astrazioni del « paroliberalismo dadaista », sintesi simultanea dell'« occurrence of different events at the same time », si passa alle tesi dell'articolo di J.W. Locke sulle potenzialità rivelatrici dell'obiettivo itinerante fra massa e massa nel più recente film di Michael Snow « La Région Centrale ». Nel film l'immagine appare come uno spaccato: il « campo visivo » si frantuma in infinite piccole regioni in cui le porzioni impercette di spazio fra gli oggetti sono intenzionalmente proposte all'attenzione dello sguardo, giacché la velocità del movimento dell'occhio spesso oscura lo « spazio » che separa due oggetti. Gli ossessivi e lentissimi movimenti dell'obiettivo atti a focalizzare la infinitesimale del finito potrebbero così essere collegati agli sforzi compiuti dagli artisti dell'« Abstract Expressionism » per costringere la retina ad impadronirsi dell'uniformità di una banda di colore messa in rapporto con l'elemento contiguo di diverso quoziente specifico.

Questo è uno dei temi centrali dell'articolo di Lawrence Alloway su « Residual sign systems in Abstract Expressionism ». L'interesse del saggio riguarda l'aspetto forse più rilevante e incisivo di questo movimento che precede, almeno in via cronologica, le più recenti ricerche sperimentali. Tale aspetto è costituito dall'emergere delle strutture simboliche astratte come nucleo stabile dell'oggettività, dietro i coloriti racconti della nostra mente soggettiva e menzognera. Non per niente nel 1948 Newman scriveva: « Noi ci stiamo liberando degli impedimenti della memoria, delle associazioni di idee, della nostalgia, della leggenda, del mito e di tutto ciò che voi avete, che sono stati i vizi della pittura dell'Europa occidentale ». Tale rifiuto delle elaborazioni fatiscanti e necrotiche delle datità originarie a opera della civiltà occidentale, va ricollegato, secondo Alloway, oltre che con la necessità di raggiungere un'entità organica, compre-

sente nella molteplicità delle associazioni mentali, anche e soprattutto con la ben nota diatriba contro le impurità della coscienza delle società evolute, in primis, di quella europea. Alloway vede questa ansia di affermare l'autonomia della « American-ness » come una forma di giovanile titanismo di sapore vagamente Emersoniano e Whitmaniano e quindi colpevolmente ottocentesco. D'altra parte il lato più interessante dell'espressionismo astratto appare invece quello di aver definitivamente sancito la presenza del connotato qualitativo a livello del mezzo, quindi parlando in termini Aldrichiani, a livello formale.

Secondo l'autore dell'articolo quindi la formulazione del « soggetto » diventa la più estensiva possibile, la nitidezza schematica si affianca alla tecnica del « trompe-l'œil » per esprimere la percezione e l'esperienza del materiale tematico. L'importanza dell'arte americana degli anni '40 e '50, scrive l'articolista, sta nell'aver proposto: « Una mistura di immaginazione organica, un inventario di sistemi d'informazione (come gli ideogrammi) e una riscoperta del potere espressivo della forma ».

Tuttavia l'opera resta ancora l'arena tradizionale nella quale si misurano le capacità polisemantiche del segno. Anzi l'artista è ancora il principale punto di emanazione del messaggio; infatti proprio Newman propone una mitologia dell'intellettuale: sciamano e giocoliere dalla magica capacità di disvelare l'essenza del vero. Con quella che la critica formale chiama « la tecnica dello straniamento » egli propone alla coscienza distratta e assopita del fruitore l'inedito aspetto delle strutture oscure.

Un ritorno alla « turris eburnea »? Secondo l'autore del saggio questa tendenza viene di molto sminuita nell'opera di quelli che egli chiama i diretti epigoni dell'Espressionismo Astratto: Ellsworth Kelly e Frank Stella. La loro è una tendenza formale il più possibile spoglia e asettica, anzi come validamente sostiene Rosalind Krauss, nell'articolo immediatamente successivo: « Il significato del rifiuto dell'illusionismo di Stella è incomprendibile al di fuori di una volontà di collocare ogni significato dentro le (semiologiche) convenzioni di uno spazio pubblico » (p. 47).

L'articolo della Krauss è dedicato alla « Post-Minimal-Art » detta anche « Dematerialization Art » (l'autrice polemizza ironicamente contro un certo linguaggio critico che assume arbitrariamente una pletora di etichette). Il saggio è un po' il « clou » del fascicolo e si presenta ricco di una tematica che sta alla base di quel particolare tipo di speculazione filosofica sovente chiamata a supporto degli odierni procedimenti che visualizzano la comunicazione. Qui basterà ricordare che le teorie del campo visivo come oggetto di comunicazione sono alla base degli interessi dell'operazione artistica degli anni '60 e '70. Infatti il punto pregnante

scandagliato dalla Krauss riguarda la nozione di linguaggio. Secondo l'autrice la comunicazione di un « oggetto » mentale implica una verifica a livello dei « significati ». Tuttavia questa verifica è impossibile se il « significato » non è già « dato », stabilito. Qui la Krauss polemizza con le tautologie di quegli artisti che Barilli ha definito « concettualisti puri »; infatti Kosuth e Kawara postulando l'impossibilità di una valutazione oggettiva di un « dato » sensibile, propongono assiomaticamente l'attuabilità di una comunicazione universalmente valida solo a livello di « linguaggio protocolare ». Il termine, secondo la Krauss, è preso dal gergo del positivismo logico, e come tale offre il fianco alle ben note confutazioni. Inoltre la famosa asserzione dell'autore arte viene considerata radicalmente tradizionalista e sorpassata. L'« a priori » del concetto arte viene utilizzato reiteratamente per sottolineare la intangibilità del carisma. L'autrice difende invece il gruppo composto da Stella, Morris, LeWitt, Bochner, Serra, Flavin e la Rockburne, i quali si sforzano di spezzare quelle serialità vuote e ridondanti. Il linguaggio diventa un coefficiente immediatamente esterno. L'oggetto in sé disvela le regole del gioco. Famose sono le « L-Beams » di Morris. Così il segno ricalca la fisicità della struttura come nelle misurazioni di Bochner. Per questi operatori artistici ciò che è « reale » è la « variazione ». L'estensione spaziale è la vera sostanza dei corpi (come sosteneva Cartesio). E ancora in questo senso vanno interpretate « Drawing which makes itself » della Rockburne e « Shifts » di Serra. La meccanica concezione della causalità attuabile secondo leggi note e rigorosamente valide viene rovesciata dalla sequenza interrotta delle barre luminose di Flavin e dal cubo in equilibrio instabile di Stella. La Krauss non parla del fenomeno del « Feedback », ma sarebbe il caso di citarlo a sostegno delle sue tesi. Inutile tuttavia aggiungere che viene chiamata in causa la nozione di fissità e di indeformabilità del campo, sia esso fisico o mentale, così come viene analizzata in tutta la sua problematicità dall'ultimo Wittgenstein.

Lo spazio mentale può essere « anche » un ambiente artificiale, questo è il senso delle affermazioni dell'autore dell'articolo su Alan Sonfist che da ultimo, vorrei segnalare. Nelle sue opere egli evidenzia le mutazioni delle strutture biologiche e ha condotto un'interessante ricerca etologica sugli imenotteri. Lungi dall'essere separate, arte e scienza si ritrovano a braccetto. Il mezzo dell'osservazione scientifica possiede una « forma » e talvolta anche il risultato dipende da questa « forma ». Non per niente il fascicolo si chiude con un articolo dal titolo emblematico, sintesi significativa di due famose asserzioni di Wittgenstein e di McLuhan: « The medium is the use ».

Paola Serra Zanetti

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Alessandria

Alexandria: paesaggi «interiori» d'impronta informale nei lavori recenti di Alberto Boschi. Al cat., un testo di Marisa Vescovo.

Arezzo

Quarta dimensione: ambivalenza e sviluppo di strutture nell'ipotesi costruttivista in chiave di attualità problematica, di Giuseppe Testa.

Bergamo

Fumagalli: pitture di Nilde Carabba e Marco Magrini che si occupano dei problemi della visione in chiave struttural-percettiva. *Method*: esemplificazioni di problemi cromatici di Mario Ballocco sull'oggettività del colore e sulla pluralità dei fenomeni percettivi primari. Al cat., uno scritto di E.L. Francalanci.

Bologna

Duemila: ambiente-comportamento di Angela Ricci Lucchi dal titolo: festival delle rose. *Cancello*: pitture recenti di Colliva sul tema dello spaccamento dell'immagine in uno spazio visionario.

Foscherari: composizioni linguistiche di Mario Ceroli imperniata su una visualizzazione delle «idee direttrici».

Nucleo: mostra-antologia di opere lirico-grafiche del poeta spagnolo Rafael Alberti. *Studio G7*: straniamento e ideologia dell'anticultura nelle «cancellature» e nei «particolari da» di Emilio Isgrò. Ne parla al cat. Renato Barilli.

Bolzano

Goethe: linguaggio della realtà in atto nelle immagini da frammento fotografico del giovane livornese Paolo Diara, presentato da M. De Micheli.

Onas: opere figurali di Arturo Carmassi come simulacri e fantasmi reiterati e attualizzati in funzione liberatoria. Al cat., antologia critica.

Brescia

Banco: indagini sullo spazio della pittura, di Marco Gastini.

Fant Cagni: lavori recenti di Angelo Tintonel su temi della vita quotidiana.

Schreiber: immagini di memoria di Gino Falconi sulla problematica dell'oggi.

Cantù

Pianella: pitture di Luigi Rigamonti sulla concretizzazione cromatica, atmosferica e intellettuale dello spazio.

Cremona

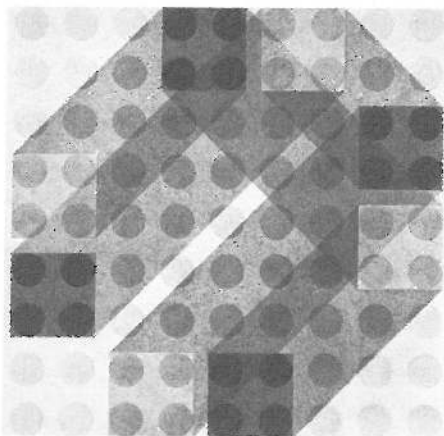
Galleria 23: inchiesta fotografica del giornalista Antonio Leoni sulla condizione dell'uomo a Cremona. Il titolo della mostra è: «L'altra città».

Colonnata (FI)

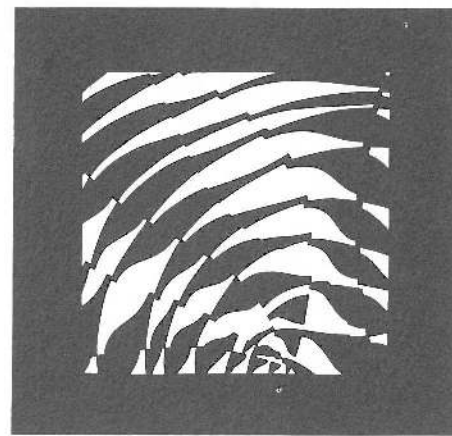
Soffitta: opere figurali di Giampietro Giovannini sul tema dell'uomo e la fabbrica. Presentaz. di Vanni Bramanti.

Cuneo

Saletta arte contemporanea: opere astratto-ambientali di Mario Mercalli, presentato da Aldo Passoni.



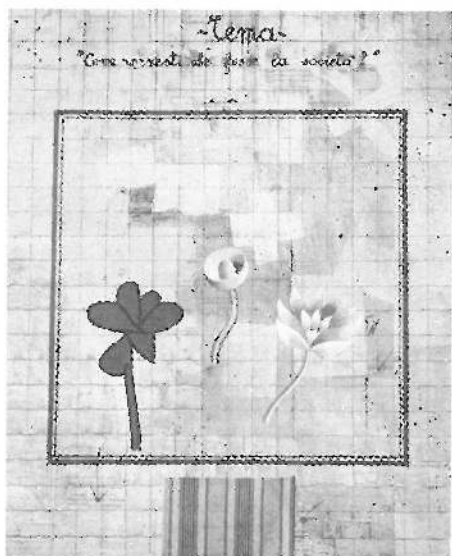
C. Nangeroni, *Elementi dinamici*, 1972 (Milano-Gastaldelli).



E. Sirello, *Variazione quadrato*, 1973 (Firenze-Giraldi).



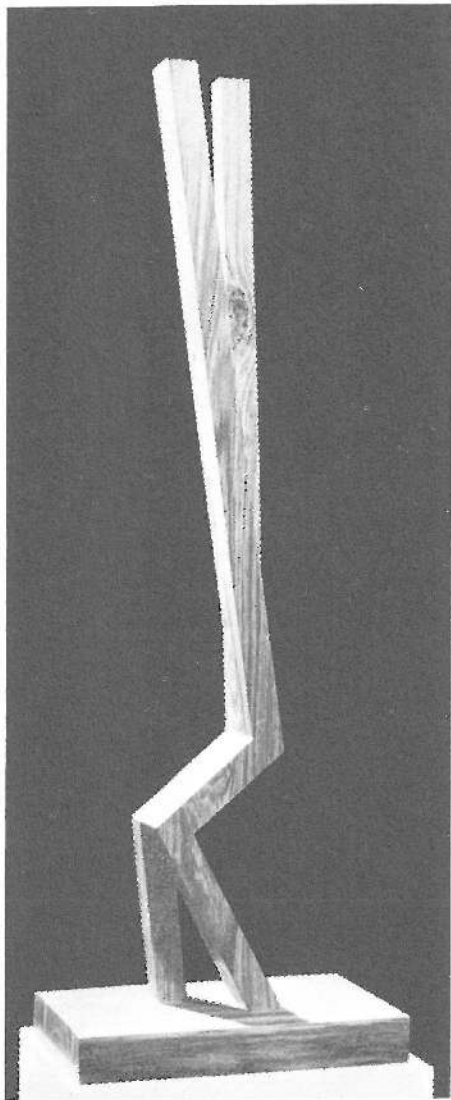
L. Grande, *Uomo in fuga*, 1973 (Milano-Agrifoglio).



G. Grillo, *Tema*, 1973 (Milano-Solferino).

S. Galletti, *Composizione* (Bergamo-Fumagalli).





S. Schirato, *Opera rosa 3*, 1972 (Padova-Ciruzzi).

Ferrara

Galleria civica arte moderna: 260 opere di un artista che ha operato tra il 1911 e il 1918, Aroldo Bonzagni.
Centro attività visive: personali di Francesco Cenci e Salvatore Viaggio.

Firenze

Giraldi: diagrammi spazio-temporali e ritmi-sequenze nei lavori astratti di Enrico Sirello, presentato da Maurizio Grande.
Indiano: 20 piccole siepi pittoriche di Ernesto Treccani.
Inquadrature: pitture di Andrea Tassi sul tema della simbiosi tra l'umano e il macchinale. Al cat., un testo di D. Pasquali.
Menghelli: tre giovani esploratori dell'area figurale: Fabio De Poli, Franco Francini e Rodolfo Martini.
Michaud: mostra di realisti tedeschi contemporanei dal titolo «Realismo oggi a Berlino».

Genova

Polena: arte visualcinetica di Julio Le Parc dal 1959 al '73.
Unimedia: strutture aperte, «polimorfiche», del lombardo Dante Villa, operante a Genova.

La Spezia

Gabbiano: opere pittoriche di Franca Puliti sulla ritualistica manducatoria ingigantita ed espressionisticamente atteggiata.
Studio 73: tempere su laminati di Renato Spagnoli. Al cat., un «alfabeto» dell'artista, eseguito da L.V. Masini.

Livorno

Peccolo: acrilici su tela di Rupprecht Geiger, imperniati sulla ricerca dei rapporti luce-colore.

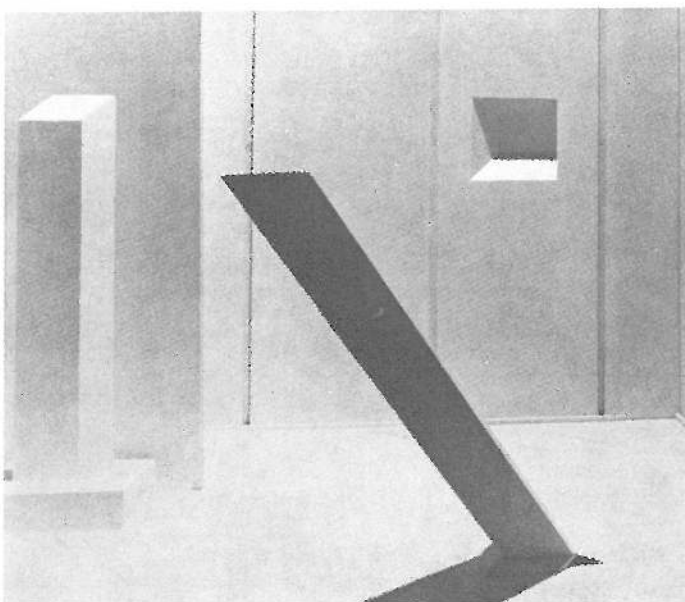
Mantova

Teatro Minimo: indagini sull'inconscio di Giuseppe Bartolomei, presentato da Elena Gottarelli.

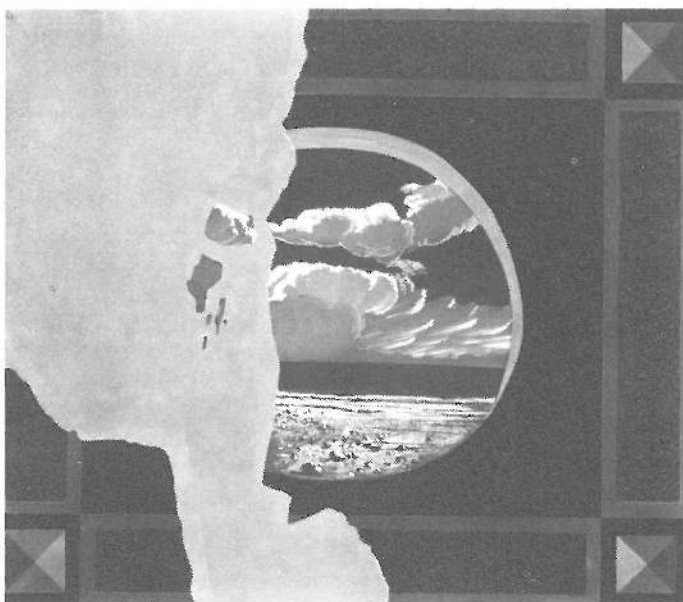
Milano

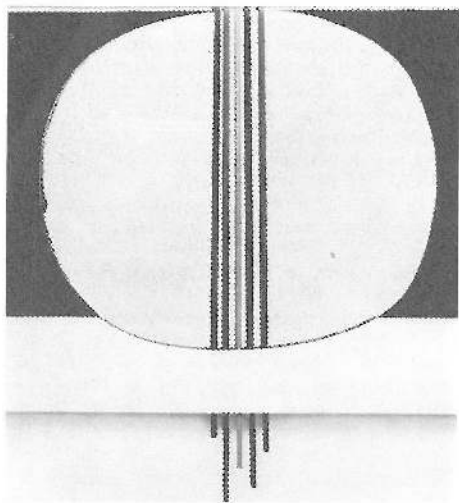
Afrifoglio: articolazione iconografica e montaggio centripeto nelle opere recenti dell'artista sardo Pietro L. Campus, presentato da Giancarlo Iosimi e Duilio Morosini.
Angolare: parabola della vita vegetale, animale o umana nelle opere di Mario D'Anna. Al cat., antologia critica.
Annunciata: ipotesi di spazio plastico a germinazione materica, dell'olandese Bram Bogart.
Ariete: opere di Diego Esposito come azione supporto-colore.
Bergamini: pitture informali recenti di Pietro Sadun. Al cat., antologia critica.
Bibliofili: «hebdomeros», di G. De Chirico, opere grafiche dal 1926 al 1973.
Blu: «utopia rivisitata», con opere di artisti contemporanei in collaborazione con gli intervenuti alla presentaz. dell'«Almanacco Bompiani '74». Tra gli artisti: Baruchello, Bussotti, Fabro, Fomez, Isgrò, La Pietra, Parmiggiani, Trotta, Vaccari, etc.
Bocchi: lavori recenti dell'artista americano Edward Kienholz.
Compagnia del disegno: disegni e acquerelli dal 1920 al 1955 di Rudolph Schlichter, artista tedesco che fece parte del *Novembergruppe* ed è noto come esponente della Nuova Oggettività. Presentaz. al cat. di Franco Fortini.
Daniel Templon: Iean Le Gac.
Diagramma: «scultura n. 9, sacro e profano», film 16 mm., colore di Antonio Paradiso. Continua l'esplorazione documentaria di Paradiso su una cultura *autre* attraverso i riti dissacratori materani e la palcontografia africana.
Eidos: disegni di Otto Dix.
Einaudi: opere grafiche di Guido Strazza.
Gastaldelli: dischi colorati e superfici in relazioni dinamiche nei lavori acrilici su tela, di Nangeroni.
Milione: disegni e minipitture di Arturo Bonfanti.
Morone: pittura ottico-visuale di Vittorio Matino come interazione organizzata di strisce di colore su un «campo» inteso come

N. Frascà, *Ambiente* (part.) 1972-73 (Como-Sant'Elia).



L. Bavenni, *Restauro moderno*, 1973 (Napoli-L'isolotto).





M. Baldan, *Composizione 37* (Milano-Pictra).



C. Igne, *Sculptura* (Pordenone-Sagittaria).



L. Reggiani, *Uomo solo* (Lodi-Museo Civico).

luce assoluta. Presentaz. di B. Passamani. *Naviglio*: retrospettiva di Paolo Scheggi, con quadri-oggetto e un ambiente.

Luca Palazzoli: «gli abiti dell'imperatore», mostra-documentazione che intende fornire una serie di indicazioni formalizzate su come conoscere e usare ciò di cui possiamo disporre. Tra gli espositori: Abraham, La Pietra, Herzog, Prina, Pugliese, Strum, Archizoom, etc.

Piccola Pietra: opere astratte di Cosmo Carabellense, con cui si apre l'attività di questa nuova galleria.

Pilota: lettere, testimonianze, documenti, foto, improvvisazioni, oggetti, etc., di Marcel Mariën, operatore belga.

Shop Art: germinazioni di brani filiformi e materici nella pittura frammentaria del giovane milanese P. Antonio Verga.

Solferino: opere recenti del giovanissimo Gaetano Grillo, pugliese, che organizza elementi figurati di un'iconografia povera componendo una sorta di diagnosi dei limiti del reale.

Stendhal: grafica '73 di Hans Hartung.

Toselli: films superotto in videotape di Peter Hutchinson.

Uomo e l'Arte: interventi fotografici di Claudio Parmiggiani sul tema dell'alfabeto. Al cat., un testo di N. Balestrini.

Vinciana: strutturazioni spaziali in atto di Agostino Bonalumi. Al catalogo, un testo di Roberto Sanesi.

Vismara: «plastici» a incastro di forme e colori di Gian Fontana, presentato da Giuseppe Marchiori.

Visualità: 25 curiose lettere di Achille Cavellini.

Padova

Chiocciola: dislocazioni e montaggi di brani «fotografici» nei lavori recenti di Giorgio Albertini. Ne parla R. Sanesi.

Ciruzzi: strutturazioni centrifughe di forme scultorie con intento «lirico», di Sergio Schirato.

Palermo

Quattro Venti: incisioni e dipinti di Giorgio Morandi.

Parma

Rocchetta: scultura onirica e immaginativa sui temi della fenomenologia animale, di Valeriano Trubbiani. Ne parla Carlo Antognini al cat.

Piombino

Circolo Acciaierie: lavori figurativi di Renato Bittoni che visualizza le angosce esistenziali dell'uomo d'oggi.

Reggio Emilia

Rinascita: opere astratte di Davide Benati.

Roma

Fante di Spade: incisioni di Renzo Vespi gnani dai sonetti del Belli.

Giulia: pittura «narrativa» a sfondo umoristico di Vajislav Stanić, artista jugoslavo, che rappresenta i simboli tecnologici della realtà odierna sotto forma di figure umane proiettate nella creazione di un futuro ricco di comicità. Presentaz. di V. Djuric.

Godel: configurazioni spaziali come strutture di realtà concreta, nei lavori pittorici recenti di Riccardo Guarnieri. Presentaz. di Umbro Apollonio.

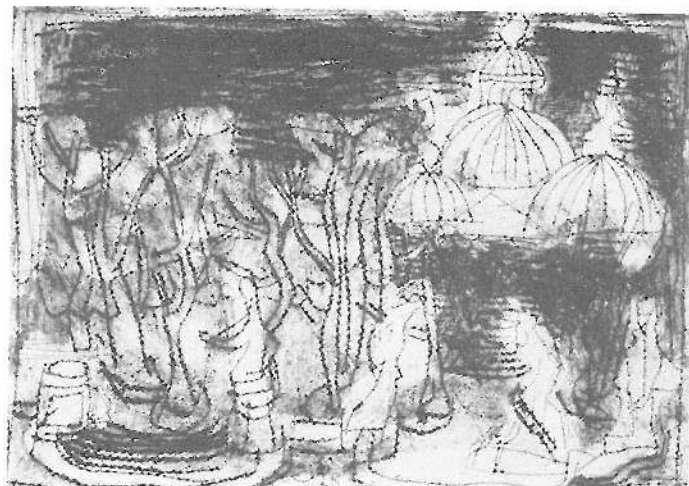
Marlborough: mostra delle opere del pittore astrattista Antonio Calderara dal 1959 a oggi. Al catalogo, uno scritto di Maurizio Fagiolo.

Nuova Pesa: esposizione antologica di Edita Broglio.

A. Ricci Lucchi, *Festival delle rose* (Bologna-2000).



C. Walcher, *Prato della Valle, 1963* (Trieste-Cartesius).

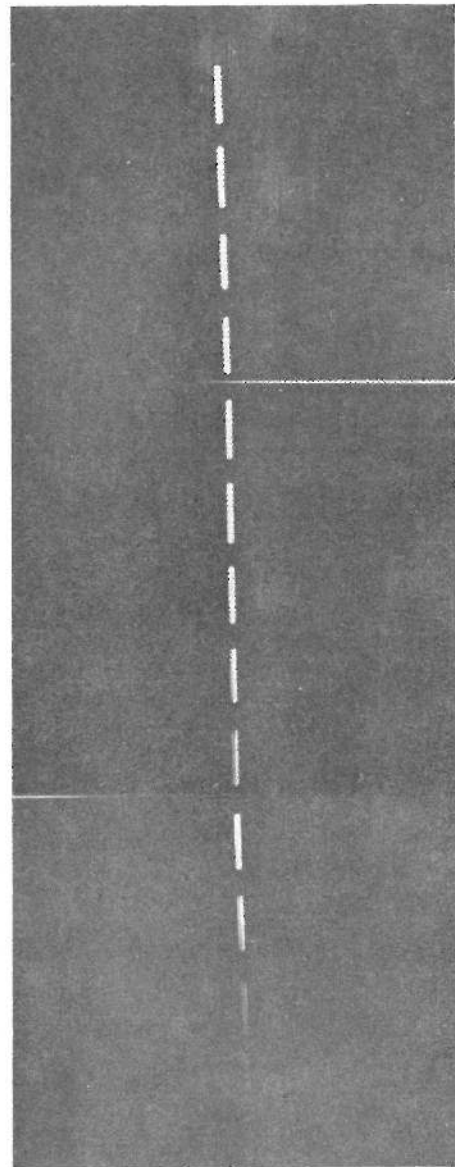




M. Dall'Aglio, *Visione nella struttura circolare*, 1973 (Cortina-Medea).



R. Martini, *Dody*, 1973 (Firenze-Menghelli).



G. Gorza, *Cronaca sospesa*, 1971 (Torino-Martano).

Trinità: lavori recentissimi di Ermanno Leinardi, già esponente del gruppo Transazionale (1966), che si occupa di problemi percettivi realizzando uno spazio pittorico come «campo» di forze e movimenti relazionati. Ne parla Luigi Lambertini.

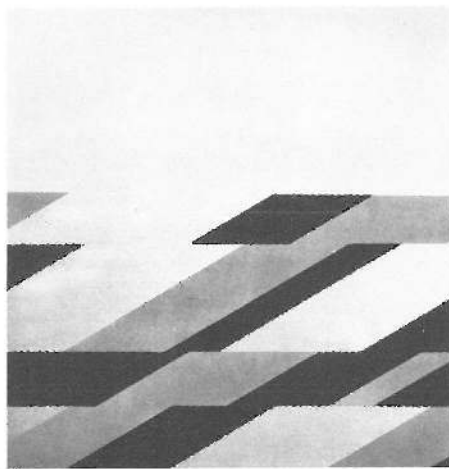
Torino

Mela Verde: schemi-moduli pittorici, geometricamente strutturati, di Gabriele Ortova, che usa la banda cromatica della scala e la paglia come strumenti iconici concreti del fare pittura. Al cat. uno scritto di Giorgio Brizio.

Davico: disegni giovanili (1934-37) di Renato Guttuso, con un testo di De Grada al cat.

Martano due: pittura astratta di Gino Gorza come spazio minimo di tensioni in un orizzonte percettivo. Testi al cat. di V. Fagone, P. Fossati, A. Passoni e dell'artista.

Notizie: quattro modi di esaminare la facciata della chiesa veneziana del ss. Redentore, di Luciano Fabro.



M. Mercalli, *Senza titolo* (Cunco-Saletta).

Trieste

Cartesius: mostra postuma di incisioni del pittore triestino Carlo Walcher, n. 1905.

Salotto: lavori astratto-geometrici del pittore romano Vito Capone (n. 1935).

Venezia

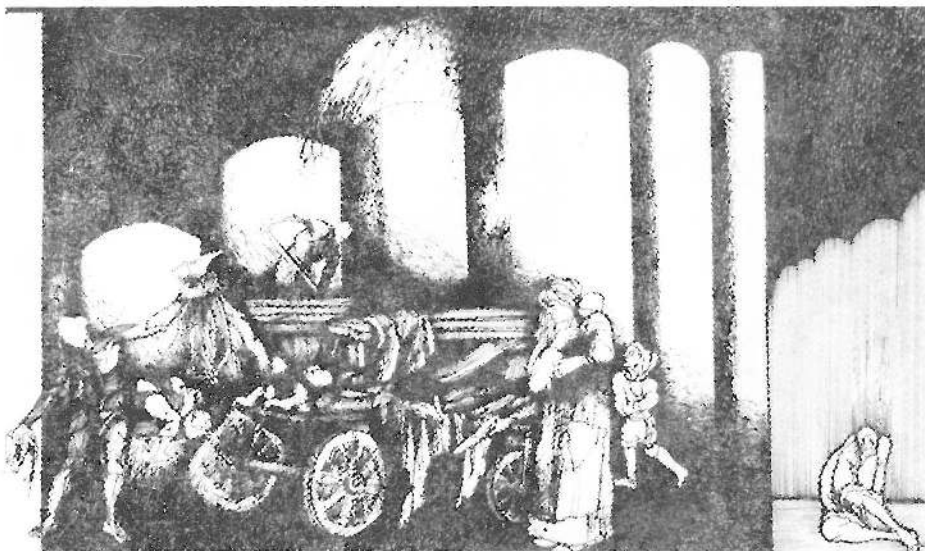
Cavallino: composizioni astratte di Manlio Rho relative alle cruciali esperienze dal 1933 in poi insieme con gli altri astrattisti comaschi e milanesi. Ne parla E.L. Francalanci.

Verona

Studio della Quaglia: opere recenti di Mino Ceretti, esponente della nuova figurazione milanese.

Viareggio

GA 3: sculture di R. Strati, romano (n. 1939), che struttura in cilindro segmenti spaziali di disegni sul piano, ottenendo una «esplosione controllata della gabbia formale». Autopresentaz. al cat.



M. Lupica, *Carro* (Lecco-Leonardo da Vinci).



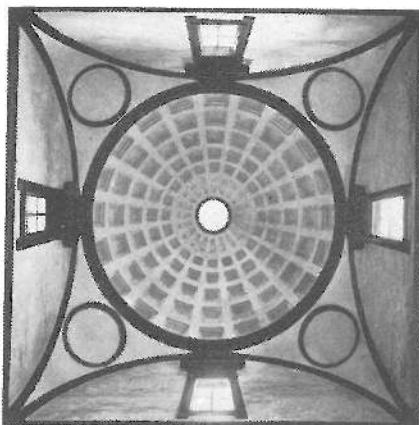
**BIBLIOTECA
DI
STORIA DELL'ARTE**
a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco

bulzoni editore

via dei liburni, 14 - tel. 4955207 - 00185 roma

**ARGAN
DAL BRAMANTE
AL CANOVA**

STUDI E NOTE
BULZONI ROMA / B.S.A. 1



IL PARMIGIANINO

UN SAGGIO SULL'ERMETISMO NEL CINQUECENTO
DI MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO
BULZONI ROMA / B.S.A. 2



**ARTE E URBANISTICA
IN TOSCANA 1000-1315**

DI ENRICO GUIDONI
BULZONI ROMA / B.S.A. 3



GENGA ARCHITETTO

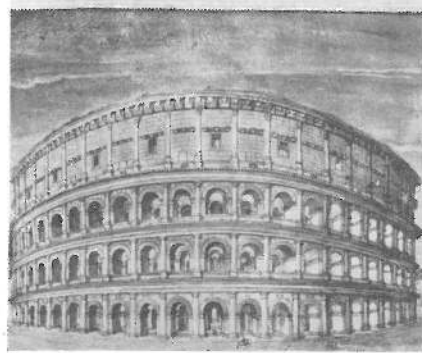
ASPETTI DELLA CULTURA URBANISTICA NEL PRIMO '500
DI ANTONIO PINELLI, ORIETTA ROSSI
BULZONI ROMA / B.S.A. 4



IL COLOSSEO

FUNZIONE SIMBOLICA, STORICA, URBANA
DI MICHELA DI MACCO
BULZONI ROMA / B.S.A. 5

AMPHITHEATVM ROMANVM AVESPASINO
AVG. CONDITVM. MVNC. VOCITATVM. COL
LOSSEVM. A COLLOSIO DE ROMANA RA. MONTIS V



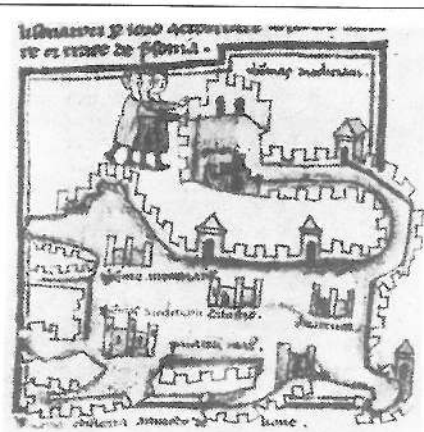
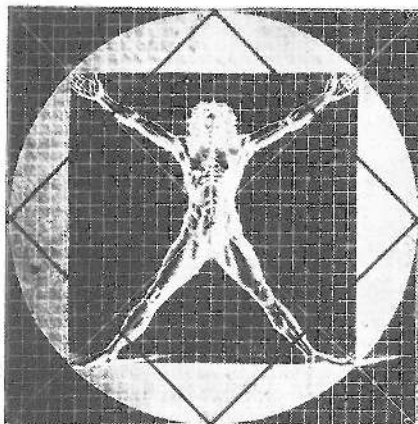
**ARCHITETTURA
BAROCCA A ROMA**

STUDI SU MARTINO LUNGI IL GIOVANE E PIETRO DA CORTONA
di FUGLIESE, RASY, RIGANO, VIVARELLI
BULZONI ROMA / B.S.A. 6



**LA CITTÀ
COME FORMA SIMBOLICA**

SAGGI SULLA TEORIA DELL'ARCHITETTURA NEL RINASCIMENTO
DI PAOLO MARCONI, F. PAOLO FIORE, GIORGIO MURATORE, ENRICO VALERIANI
BULZONI ROMA / B.S.A. 7



**LE MURA DI ROMA
L'ARCHITETTURA MILITARE NELLA STORIA URBANA**

di L. Cassanelli / G. Delfini / D. Fonti

marzo 1974