NAC

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

1

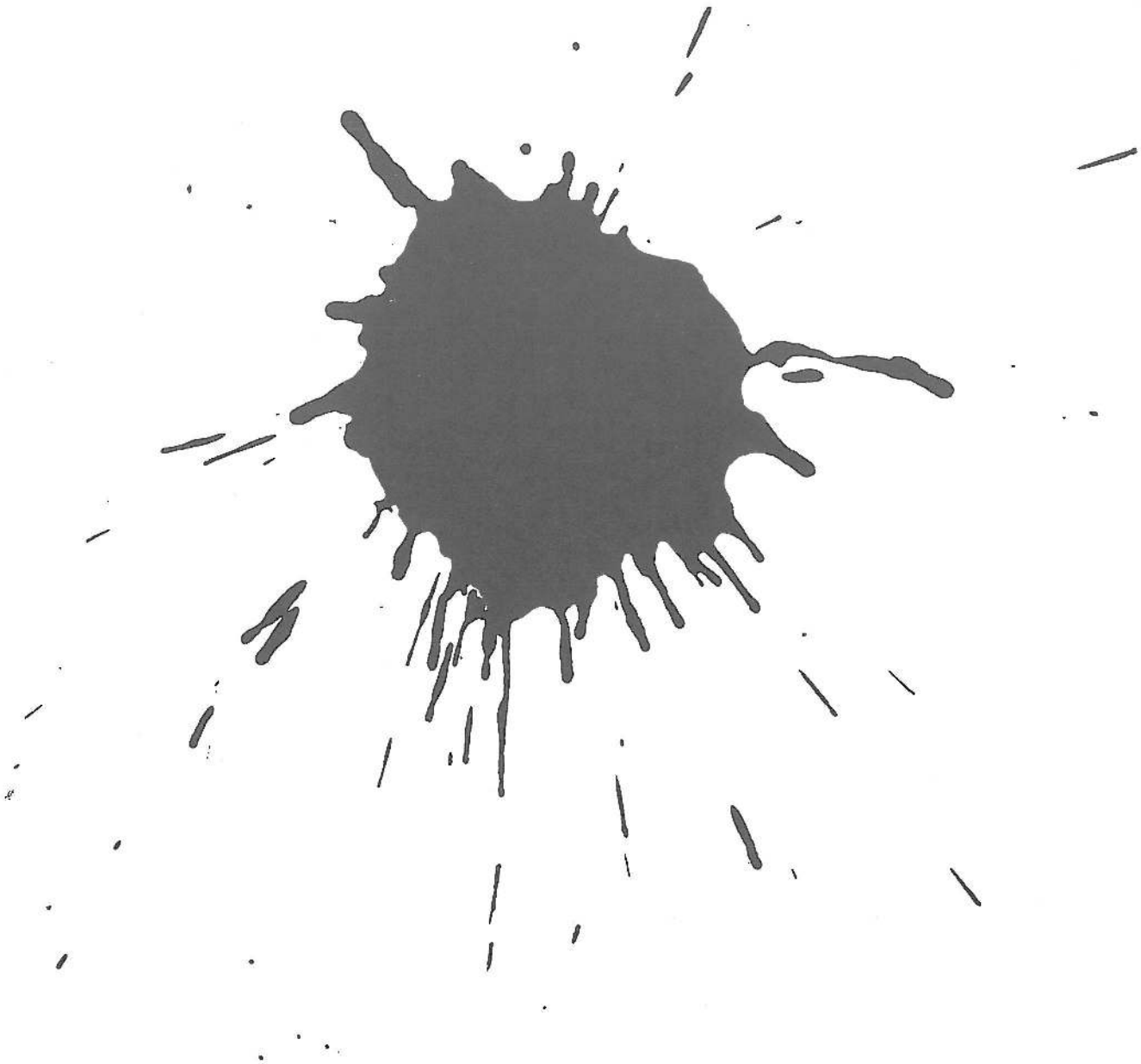
INSERTO

ARTI VISIVE IN TOSCANA

a cura di CARLO CIONI

Intervista a Restany / Tra rivolta e rivoluzione / Dibattito sull'educazione artistica Dibattito sul vestire / Il «mostro» in fiera in TV / Frenzy di Hitchcock / Brevi / Libri Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario.

Scritti di: Alinari / Allegri / Baylon / Benvenuti / Berti / Breddo / Bueno / Campari Candide / Carlucci / Castellucci / Chiavacci / Chirici / Cioni / Del Conte / Fagone Farulli / Federici / Fossati / Guarneri / Guasti / Innocenti / Lacquaniti / Landi La Rocca / Lecci / Loffredo / Manfredi / Masi / Masini / Melani / Miccini / Migliorini Nannucci / Nativi / Nocentini / Nonveiller / Ori / Ottati / Panzeri / Peccolo / Perugini Pignotti / Pinto / Pogni / Ranaldi / Ricceri / Ruffi / Salvi / Scatizzi / Spagnoli / Tolu Trafeli / Venturi / Vergine / Vincitorio / Vivaldi.



China brillante,
perfettamente coprente,
per un segno nitido e preciso, sempre.
In riempitore speciale di plastica,
e in flacone con dispositivo di riempimento
nei colori nero, rosso, blu, verde, giallo, seppia.
In flaconi da 1/4 di litro, 1/2 litro
e 1 litro solo in colore nero.

NAC

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

1

Nuova Serie

Editoriale	L'inserto Toscana	1
L. Vergine	Intervista a P. Restany	2
G. Nonveiller	Tra rivolta e rivoluzione (Bologna)	5
F. Vincitorio	Vademecum per un convegno	6
C. Cioni	Inserto « Arti visive in Toscana » Introduzione	7
Autori vari	Cronistoria 1947-1972	8
Autori vari	5 domande e 40 risposte	15
	Indice 1972	23
Candide, L. Allegri, R. Campari	Dibattito sul vestire	33
Candide	Il « mostro » in fiera (TV)	35
R. Campari	Frenzy di Hitchcock (Film)	36
Rubriche		37

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

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

L'inserto Toscana

Come avevamo preannunciato, hanno inizio con questo numero gli inserti dedicati alla situazione delle arti visive nelle varie regioni o zone d'Italia. Cominciamo con la Toscana e, man mano che saranno pronti, pubblicheremo gli altri, i quali avranno anch'essi un carattere completamente autonomo. Ciascun curatore è stato infatti invitato a fare il proprio inserto nella più assoluta libertà .

A cosa miriamo? Senza volerlo, una parte dell'intervista di Restany, che precede l'inchiesta sulla Toscana, lo rivela in modo chiaro. Ad un riflusso antidemocratico, che trova nella centralità un potente strumento, intendiamo rispondere con una attenzione ancor più decentrata di quanto abbiamo fatto finora. E ciò vuol essere analisi spregiudicata, senza infingimenti, di una realtà difficile, molto spesso carente; e, al tempo stesso, stimolo ad operarvi, come dice Cioni, « senza prospettarsi soluzioni carismatiche dall'esterno ».

Come è accaduto in questo caso, questi inserti vorrebbero significare anche un invito alla rivisitazione di alcuni fatti del passato, per una più approfondita presa di coscienza del presente. E soprattutto ripetendo ciò che ha scritto Sandra Pinto nella sua risposta, vorrebbero indicare una alternativa costituita da « una diversa disponibilità della base a costruire un po' per volta e a gestire una cultura sua, la cui radice dovrebbe naturalmente irradiarsi dalla scuola ».

Appunto: decentramento e scuola che saranno i poli a cui intendiamo continuare ad ispirare la nostra azione in questo nuovo anno di lavoro che ci attende.

Per cortesia, abbonatevi e cercate di far abbonare i vostri amici. La nostra esistenza dipende da voi.

La situazione

Intervista a Pierre Restany

di Lea Vergine

VERGINE: Sono passati più di 4 anni dal maggio del '68, che ha messo in crisi anche tutti i valori del mondo dell'arte (e, tempestivamente, tu ne hai dato testimonianza soprattutto col « Libro bianco dell'arte totale »). Quale bilancio puoi fare oggi?

RESTANY: Ci sono diversi modi di rispondere alla tua domanda. Se permetti partirò da una breve analisi degli avvenimenti. E per prima cosa devo dire che sono rimasto colpito dal maggio del '68 perché, in fondo, la mia storia individuale ha, diciamo, coinciso con la storia generale. E credo che questo sia successo a molti altri critici. Queste false rivoluzioni non succedono a caso: esprimono una situazione di conflitto generalizzato ad un certo livello del pensiero operativo. La crisi del '68 si è manifestata, drammaticamente, con la rivolta studentesca però il fenomeno denunciava anche un'altra crisi. C'è stata una crisi della cultura in generale, ma anche una crisi dei diversi linguaggi operativi nel mondo dell'arte, dal '60 in poi. Infatti, secondo me, la vera cerniera è stato il 1960. Ha segnato la liquidazione di un certo vocabolario astratto, soprattutto astratto-lirico e informale, ed è stato il punto di partenza per un nuovo impegno figurativo in senso realista-sociale. Ha segnato la scoperta del linguaggio urbano e della tecnologia. È forse inutile che stia qui a citare gli esempi del Nouveau réalisme, della Pop-art, ecc. Questi movimenti hanno avuto uno sviluppo rapidissimo. E questa rapidità era dovuta al fatto che erano inseriti in un certo tipo di accelerazione della storia. E proprio per questo hanno ceduto molto presto il passo ad altri movimenti, i quali, a loro volta, erano inseriti nella stessa accelerazione storica. Così, schematizzando, possiamo capire il passaggio dalla Pop-art all'arte minimale, da questa ad una certa arte concettuale. Nello spazio di 8 anni, cioè dal '60 al '68, tutto un capitale espressivo, legato all'oggetto di massa, alla produzione seriale e alla tecnologia, si è esaurito da sé, provocando una crisi di linguaggio. E da questa crisi di linguaggio sono emersi certi atteggiamenti morali, antimercantili, antioggettuali. La situazione era, cioè, matura per una grossa crisi. Il fatto nuovo è che questo fenomeno è stato drammatizzato dall'esplosione di una crisi maggiore e, cioè, quella della gioventù e di tutta una certa cultura. Quindi, in un certo senso, io ero preparato a questa crisi e per una ragione molto semplice. Già da qualche anno avevo dovuto affrontare un problema per me choccante. Cioè l'inserimento così rapido di una certa morfologia poetica nel dominio del mercato o, diciamo, nel regno della consacrazione a tutti i livelli. Ti dico, francamente, che quando ho elaborato la teoria del Nouveau réalisme, pensavo di fissare una certa situazione operativa in termini sperimentali e marginali. E sono stato il primo ad essere sorpreso nel vedere come certi progetti di linguaggio, nati in modo così provocatorio e, soprattutto, così controverso, nello spazio di 2 anni si erano risolti in vasti acquisti ed importanti commissioni e in una informazione a grande livello internazionale. Insomma in un problema di profitto. Devo dire che non credevo in questa velocità di mercificazione e la cosa mi ha colpito molto. Dunque, già qualche anno prima del '68, avevo cominciato a chiedermi il perché di questa estrema mercificazione. In un primo momento ho creduto di aver aperto — senza volerlo — la strada ad una specie di ritorno ad un facile discorso figurativo e con un certo fascino superficiale. L'ho creduto perché, contemporaneamente al successo del Nouveau réalisme, del New-dada e della Pop-art newyorchese, si era sviluppata la cosiddetta « Nuova figurazione », che in molti casi era un sottoprodotto. Ma il vero problema non era questo. Il vero problema era che, invece di aver puntato su una critica estetica, avevo portato le mie argomentazioni nel campo morale e dell'etica operativa. Avevo, cioè, ripreso i discorsi degli inizi di Duchamp, facendone una sintesi. So che l'interesse del lavoro che ho fatto, forse risiede proprio in questo ed esso si giustifica anche con l'ambiente a Parigi, nel '60. Col mio discorso avevo cercato di liberare diversi giovani, bloccati da una certa situazione di mercato e di potere, dando loro qualche possibilità di azione collettiva. Ma in realtà avevo legato la mia azione ad un fatto morale. E questa era la sua forza ma anche la sua debolezza. Perché, averla legata ad un problema morale ha significato passare in breve in un campo moralistico. Se questo discorso lo faccio per il Nouveau réalisme è perché lo conosco molto bene ma vale per tutti i discorsi legati alla riscoperta del linguaggio urbano e del folclore tecnologico. Ora, cosa vuol dire passare dalla morale al moralismo? Vuol dire che, ad un certo momento, il discorso non viene più fatto per una motivazione precisa di inserimento socio-culturale, bensì per una specie di autosufficienza del linguaggio. E allora si cade nel feticismo del discorso e siamo in un circolo chiuso.

VERGINE: Vorrei riportarti al '68. L'hai vissuto molto da vicino; in quei giorni sei stato proprio tu a chiudere le porte del Museo d'arte moderna...

RESTANY: Mi hai preceduto. Ci stavo arrivando. Dunque, esisteva questa specie di linguaggio feticistico e moralistico. E la gioventù dell'epoca ne ha risentito solo in modo indiretto. Perché — bisogna dirlo con chiarezza — gli studenti in rivolta non avevano alcuna conoscenza dei problemi dell'arte. E quando dicevano: l'arte è morta perché è borghese, è morta perché è un prodotto di consumo della classe dominante, in gran parte lo dicevano per pigrizia mentale. Solo che, senza rendersene conto, con questo discorso toccavano un argomento che, in quel momento, era molto acuto. E, cioè, toccavano quell'autofeticismo a circuito chiuso a cui era arrivato il linguaggio dell'arte contemporanea. A questo punto è avvenuto un fatto abbastanza importante. Gli artisti, per affinità sentimentale, si sono schierati a fianco degli studenti. Ma, di fatto gli studenti hanno pensato anche per gli artisti e gli artisti si sono lasciati trascinare.

VERGINE: Quando parli di pigrizia mentale intendi il concetto di delega?

RESTANY: Sì, certo. Gli artisti non potevano che essere dalla parte dei giovani. Ma dietro questa motivazione sentimentale, generica, c'era anche un altro e forse più vero perché. Cioè la loro cattiva coscienza verso il proprio linguaggio. È questo che, probabilmente, mi ha spinto a prendere parte attiva ad una serie di azioni di protesta.

VERGINE: Tu, che in quei giorni sei stato vicino ai protestatori più accesi e ne hai condiviso gli atteggiamenti, in questi ultimi anni hai potuto assistere al rientro totale di questo dissenso. Come lo giudichi?

RESTANY: Scusami ma debbo tornare un po' indietro. Quando ti ho detto che è la coscienza della complessità del fenomeno che mi ha spinto a fare certi gesti, avrei dovuto aggiungere che, naturalmente, li ho fatti con la mia visione di allora. Nel maggio del '68, infatti, ciò che ho fatto è stato semplicemente di andare con un certo numero di artisti a chiudere il Museo d'arte moderna perché ritenevamo che la struttura museografica francese fosse responsabile di questa velocità

di mercificazione. Evidentemente, questo giudizio si basava su ciò che era avvenuto dal '45 in poi. E, cioè, giudicavamo in base al fatto che lo Stato francese, dal dopoguerra in avanti, aveva scelto la politica dell'assenteismo più totale nel campo della promozione dell'arte contemporanea. In poche parole lo Stato francese lasciava all'establishment privato il monopolio della promozione dell'arte contemporanea. E poiché Parigi è sempre stata un grande mercato artistico, le gallerie private erano diventate delle enormi forze di potere. Lo Stato aspettava dall'establishment privato le proposte, e dopo che il mercato aveva comperato le opere di un artista, toccava al conservatore del museo di fargli la mostra. E dopo attendeva la sua morte per fare la corte alla vedova. Facendo questa analisi nel '68 mi sono detto: se il Nouveau réalisme o la Pop americana o gli artisti tecnologici hanno avuto un tale successo in così breve tempo, questo è dovuto al prepotere privato ma, soprattutto, alla completa assenza di impegno da parte dello Stato. Il Museo d'arte moderna è il simbolo di questa delega del potere e quindi va contestato. Però, adesso, dopo quattro anni, mi sono reso conto che il mio ragionamento era vero solo fino a un certo punto. Perché un museo può cambiare, diciamo, di segno, ma tutto sommato rimane sempre un museo, cioè uno strumento di potere. Forse può essere utile tener presente le esperienze compiute in Olanda e in Svezia. Come si ricorderà, nel dopoguerra, in fatto di museografia, l'Olanda è stata un paese d'avanguardia. Lo Stedelijk di Amsterdam è stato un esempio per tutti. Molto presto, infatti, quasi nell'immediato dopoguerra, è stato creato questo strumento di promozione e di informazione che si è rivelato efficiente e flessibile. Ciò è stato possibile grazie alla personalità del suo creatore e poi del suo successore ed anche alla capacità di sviluppo interno di quella istituzione. Ma senza dubbio è dipeso anche dal sostegno delle autorità pubbliche. In Svezia, col Museo di Stoccolma abbiamo avuto qualcosa di molto simile. Ma in entrambi i casi si è arrivati, oggi, ad una specie di esaurimento di questo tipo di promozione. Sono gli stessi dirigenti a dubitare dell'utilità della loro azione e di fronte al prepotere — voluto o no — del mercato, è nata in loro la cattiva coscienza. Una conferma ci viene dall'esperienza francese di questi ultimi 4 anni. Un'ideologia presidenziale di destra, rispettosa di un certo gioco parlamentare (perché fa comodo a tutti), che fino al '68 si era mantenuta, nei riguardi dell'arte contemporanea, assente e neutrale, ad un dato momento ha deciso di mutare politica. Lo ha fatto, creando *ab ovo* una amministrazione statale, reclutando nuovo personale con una formazione soprattutto politico-amministrativa, fornendola di moltissimi mezzi. E non vi è dubbio che, oggi, il potere promozionale risiede nelle mani dello Stato. Basta andare a Parigi per accorgersi che, con un colpo di bacchetta magica, il denaro è affluito in gran copia. Il Museo municipale d'arte moderna, che dal '45 era in condizioni deplorevoli, oggi è uno dei musei più moderni d'Europa. Il Grand Palais, rimasto per anni in condizioni di estrema confusione, è stato rimodernato e dispone oggi di un grande spazio per iniziative artistiche. Se si calcolassero i metri quadrati per esposizione di cui dispone oggi Parigi, sono sicuro che la percentuale risulterebbe maggiore di quella di New York e di Londra. Senza contare che è stato progettato il nuovo grande centro alle Halles, che come è noto sarà totalmente dedicato all'informazione artistica. Questo, evidentemente, vuol dire molte cose e, sostanzialmente, vuol dire che lo Stato ha deciso di assumere direttamente la promozione dell'arte contemporanea. Naturalmente tutto non va ancora alla perfezione. Si vede che questi nuovi funzionari mancano di esperienza e non sono ancora abituati ad avere rapporti con gli artisti. Valga l'esempio della recente mostra Expo 72. Ma rimane il fatto che la situazione, rispetto a prima, è radicalmente cambiata. E nello spazio di 4 anni questa politica è riuscita a realizzare il recupero di una gran parte della protesta degli artisti. Tutto ciò deve farci meditare. E dobbiamo chiederci quale atteggiamento assumere. Mi rendo conto che il recupero è ormai quasi totale, perché questo tipo di promozione statale dà l'illusione all'artista di poter inserirsi nel sistema per poi orientarlo a modo suo. Inoltre, il nuovo atteggiamento dello Stato in fondo ha fatto comodo a molti artisti, anche politicamente impegnati. I quali avrebbero certamente una maggiore cattiva coscienza se il recupero — come sarebbe potuto accadere — fosse stato realizzato dall'establishment privato. Lo Stato mecenate ha dato una mano per reinserirsi nel circuito. Infatti, dopo aver accettato commissioni e acquisti dello Stato, mostre statali organizzate con spirito demagogico nelle periferie rosse di Parigi e nelle città operaie di provincia, avendo dato questi contributi ufficiali alla cultura nazionale, gli artisti si sono reinseriti pure nelle gallerie private e lo hanno fatto con minore cattiva coscienza. L'originalità di questo nuovo mecenatismo di Stato è legata, come dicevo, alla creazione di una nuova burocrazia. Un materiale umano diverso da quello di un tempo, il quale si comporta in modo diverso dal vecchio professore-barone o dal conservatore di un tempo. E questo è un altro problema da non sottovalutare. Questa scelta « umana » ha avuto infatti molta importanza. Cioè, credo che anche questo abbia dato una mano agli artisti che hanno voluto reinserirsi nel sistema. Tu mi chiedevi qual è il mio atteggiamento verso gli artisti che hanno accettato questo recupero. Penso che ti abbia risposto implicitamente, con questo discorso. Per quanto riguarda quelli che non si sono lasciati recuperare, devo dire che, secondo me, sono pochissimi. In un paese dove, come è avvenuto nel '68 in Francia, lo sfogo liberatorio è stato veramente grande, ritengo che il corrispondente recupero sia stato ancora più grande. Potrei dire che, tutto sommato, la resistenza al recupero del sistema è quasi inesistente. C'è infatti una specie di solidarietà di tipo politico o socioculturale fra chi ha una cattiva coscienza di fronte a questo fenomeno. Si vorrebbe rimanere liberi dal sistema ma è una realtà che non esiste. Bisogna purtroppo constatare che negli ambienti stessi di sinistra, quelli coscienti politicamente e impegnati culturalmente, manca una vera organizzazione di resistenza. E ciò, secondo me, è dovuto ad una specie di caduta della tensione. Come si è potuto vedere in occasione della mostra Expo 72. L'azione del F.A.P. (Fronte Artisti Plastici) che si è opposta a questa mostra, si è risolta in una specie di protesta di categoria. Come d'altronde era avvenuto con l'A.W.C. (Art Workers Coalition), nata in occasione di una certa mostra a New York nel '69. In entrambi i casi si è verificata una coalizione di idee differenti e questo costituisce un grosso limite. Il F.A.P. ha avuto un certo successo durante la mostra ed è apparso come una specie di « coscienza ». Ma non appena la mostra si è chiusa, tutto è finito. Come resistenza al recupero forse non rimane altra possibilità che certi atteggiamenti individuali, con tutti i limiti e le contraddizioni legati ad ogni azione di tipo individuale. In definitiva, anche se sono ottimista perché so che il tempo lavora a vantaggio delle idee progressiste, di fronte a questo nuovo mecenatismo e a questa nuova politica statale, al momento siamo senza difesa.

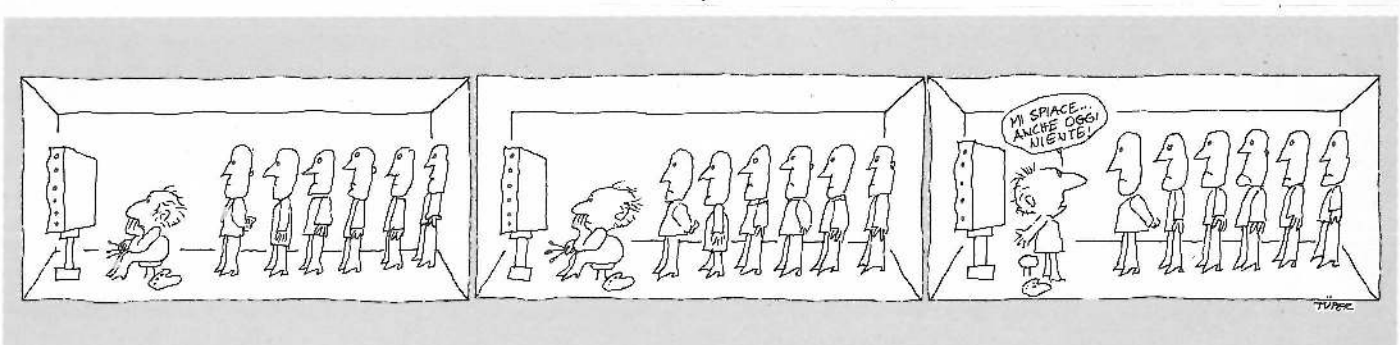
VERGINE: Per quanto riguarda le esperienze artistiche nuove, tentate negli ultimi anni, non ti sembra che siamo in un periodo manierista? Recentemente hai parlato di neosimbolismo. Puoi chiarire meglio questo concetto?

RESTANY: Un'altra conseguenza della frattura avvenuta nel '68 è stata la creazione o l'accelerazione dello sviluppo di nuovi circuiti di informazione e di contatti. Tanto per schematizzare, la cosiddetta arte concettuale, nel suo sviluppo posteriore al '68, ha finito per costituire una specie di famiglia internazionale. Secondo me ciò corrisponde anche alla grande crisi culturale di New York. Questa città non è più il centro mondiale di attività poetiche ed artistiche. È diventata una città contraddittoria, violenta, piena di problemi e gli artisti concettuali hanno sentito la necessità di allacciare scambi con artisti e gallerie di altre nazioni. E adesso una parte di New York è molto più vicina all'Europa di quanto lo sia mai stata durante tutto il dopoguerra. In un certo senso ciò è positivo

perché ha portato ad un riavvicinamento di alcune correnti d'avanguardia. Però, nello stesso tempo, questa promiscuità comporta un grosso pericolo di conformismo. Un discorso analogo può essere fatto per la critica. Il contributo francese alla cosiddetta arte concettuale — ancora una volta adopero questa parola per schematizzare — è abbastanza scarso sul piano delle proposte operative ma è stato determinante a livello della teoria e della critica. Mi riferisco all'analisi strutturalista del fenomeno. E questo mi pare molto importante. Perché da ciò è derivata una nuova moda del pensiero critico. Sappiamo bene che le mode e gli stili non esistono soltanto a livello di operatività ma anche a livello di critica. All'epoca dell'Informale si scriveva in un certo modo, durante il Nouveau réalisme in un altro modo, adesso si scrive in un altro modo ancora. Questo pensiero « in divisa » comporta, inevitabilmente, un certo manierismo. Inoltre, per conto mio, l'analisi strutturalista applicata all'arte ha in sé una precisa autolimitazione. L'analisi strutturale può rendere conto di un pensiero sistematico ma essendo di natura totalmente materialistica e, specialmente, non essendo legata alla specificità del linguaggio artistico, ha una tendenza schematizzante. Quando viene applicata all'arte povera, alla land-art o all'arte concettuale di tipo puro, può risultare senz'altro illuminante. Specie quando si tratta di mettere in rilievo il sistema dialettico che è alla base di tutti questi atti di comportamento. Però ciò che essa non può spiegare è la volontà di questi artisti concettuali di voler registrare il proprio comportamento tramite dei mezzi che hanno la consistenza classica di un'opera. È stato molto significativo constatare all'ultima Biennale l'esigenza, da parte degli organizzatori, di affiancare ai « comportamentisti » una sezione dedicata al « libro come luogo di ricerca ». E lo stesso discorso vale per il recupero audiovisivo di molti interventi. Di tutto questo, l'analisi strutturale non rende alcun conto. Anche perché non è il suo compito. Scopo dell'analisi strutturale è di identificare l'arte in una totalità semiotica, cioè in una sistema di segni significanti. L'ha fatto per la linguistica, l'ha fatto fino a un certo punto per la critica letteraria. Ora si vuole applicare lo stesso metodo al mondo dell'arte. Non credo che sia giusto ridurre l'arte a questa totalità. Per conto mio la giustificazione dell'arte nella nostra società è quella di preservare, nella coscienza collettiva, dei punti di riflessione, dei punti di « coscienza », per forza individualizzati. Se veramente riteniamo che il futuro dell'arte stia in questi punti di « coscienza » critica individualizzata, nel flusso della coscienza collettiva, allora le autolimitazioni dell'analisi strutturale mi sembrano indubbie. E bisognerà accettare una componente idealistica, cioè di simbologia più o meno relativa, più o meno radicata nella struttura interna dell'operatore. Secondo me questa componente non si può negare e occorre considerarla, oggettivamente, come parte integrante del linguaggio. Bisogna avere una chiara consapevolezza dei limiti di un'analisi materialistica e individuare con precisione ogni situazione di conflitto, la quale richiede un riferimento di ordine *altro*. In questo momento io sto lavorando proprio in questa direzione. Ma mi rendo conto che il problema è delicato perché attraverso questo riferimento simbolista c'è il rischio di inserire nel discorso molti punti deboli. È un problema, ripeto, molto delicato perché non mi piacerebbe, attraverso questi discorsi, veicolare certe tendenze decadenti che sono nell'aria. Quando questo tipo di preoccupazioni si impone all'attenzione, vuol dire che si sente quasi il peso fisico di una *fin-de-siècle*. In ogni secolo, in genere, è un tempo gravido di problemi, durante il quale affiora una certa mentalità decadente, *blasé*. Bisognerà quindi vedere bene fino a che punto, in questo clima *fin-de-siècle* questa componente simbolista sarà positiva per spiegare, per rendere conto di certe realtà e quanto invece potrà diventare un pericolo. Questo ritorno al simbolismo io però lo sento molto. E lo sento come un tentativo di razionalizzare certi campi marginali del pensiero umano che, finora, sono rimasti legati ad una specie di feticismo del mistero. È evidente che nel campo dell'arte, tramite per esempio la psicologia, possiamo avere un progresso razionalistico e illuminare certi settori dove oggi regna un feticismo irrazionalistico. Come è evidente che stiamo ritrovando anche un certo pensiero, diciamo, neocabalistico e stiamo assistendo ad una influenza delle filosofie orientali. Caduti i vecchi schemi della presunta passività indiana, si è visto che certi elementi della cultura orientale danno la possibilità di creare strumenti dialettici molto più operativi dei nostri. Si vedevano queste filosofie in chiave di passività, di non impegno. Adesso ci accorgiamo che una parte del messaggio filosofico indiano può essere rivalutato proprio in chiave dialettica. Tutto questo è legato a questa nuova definizione del simbolismo su cui sto lavorando. Ma con estrema prudenza. È mia intenzione pubblicare una specie di manifesto a questo proposito ma mi riservo ancora un po' di tempo per redigerlo, perché non vorrei alimentare l'ambiguità di falsi recuperi. Ad ogni modo io ritengo che questo problema del simbolismo, concepito in chiave idealistica, come supplemento all'analisi materialistica del problema dell'arte, sia veramente una questione di attualità. E spero di poter individuare certi elementi operativi più precisi.

VERGINE: Vorrei farti un'ultima domanda. Da più parti la gente si chiede: ma, in fin dei conti, Restany da che parte politica sta?

RESTANY: Sto pagando il prezzo, oggi tanto caro, del mio individualismo forsennato. Posso dire che non ho nulla da perdere da una prospettiva politica collettivista: non sono legato a nessun interesse materiale, né di classe, né di proprietà personali. Però non voglio vivere inquadrato in certe linee di pensiero, non voglio vivere con una tessera, e quindi credo che rimarrò sempre in questo difficile margine critico. Naturalmente una piattaforma minima ce l'ho. Ma certi atteggiamenti basici mi sono odiosi. Devo dire che in paesi come l'Italia e la Germania la memoria di un passato recente rende la gente molto sospettosa nei confronti di individui come me. Un individualista è sempre un essere isolato e quando si tratta di certe scelte politiche, di certi impegni, di certi gesti, finisce per rimanere solo con se stesso. E quindi può sempre crollare o può avere di sé un'opinione sopravvalutata. Per una coscienza ipersensibilizzata da un passato recente, come lo sono molti italiani, questo tipo di atteggiamento individualista costituisce — lo capisco bene — una specie di pericolo virtuale. Solo che io non posso cambiare. Sono fatto così.



Tra rivolta e rivoluzione a Bologna

Un ambiguo pasticcio

di Giorgio Nonveiller

Il rapporto arte-rivoluzione è tutt'altro che chiaro, ed è un discorso aperto alle prospettive attuali, non meno che a quelle strettamente storiografiche. Non si tratta soltanto di vedere se la dimensione rivoluzionaria (quale che fosse la ipotetica connotazione in rapporto al presente) trova nelle pratiche artistiche odierne una convergenza con le più attuali elaborazioni politico-teoriche: in tal caso si rischierebbe di cercare delle omologie con posizioni che, in un secondo momento, potrebbero rivelarsi strumentali o meramente ideologiche rispetto a una verifica più larga. Di qui deriva l'equivoco peggiore e più corrente, che consiste nel fare un discorso sul « contenuto » a un livello di per se stesso impotente a lasciare intravvedere le connessioni fra i vari fenomeni. Non potremmo dire che questo pericolo sia stato evitato dagli organizzatori della mostra di Bologna « tra rivolta e rivoluzione — immagine e progetto », in particolare per la pittura.

Semmai fosse riscontrabile una convergenza fra dimensione rivoluzionaria, come verifica attuale di una prassi agibile, e fare artistico bisognerebbe subito vedere se questo contributo muova in una direzione veramente alternativa, come progetto, o si limiti a un livello puramente sintomatico. Se si può affermare, verosimilmente, che la rivolta esistenziale — che può sfociare o meno sul piano politico — è certamente una costante di molte avanguardie storiche e parte di quelle attuali, non si può negare che il discorso sulla rivoluzione possa essere, a livello estetico, tanto di più di un'ipotesi, soprattutto se si finisce col mettere insieme dei contributi non proprio qualificanti in questa direzione. Le risposte che potrebbe dare la mostra sono contraddittorie e ambigue. Se si pone mente all'organizzazione discontinua della mostra, malgrado le buone intenzioni, al prevalere di una politica culturale contraddittoria, qual è ahimé, anche quella del più grosso partito della sinistra di massa in Italia, nella sua linea più ufficiale, si può spiegare, *ma solo in parte*, il curioso pasticcio che ne è derivato, malgrado l'immissione di varie componenti ideologiche della sinistra militante, tanto per fornire un alibi, senza porre le premesse per un avvio di discorso, di cui è sentita la carenza.

Rileggendo il primo comunicato (20 aprile 1972) pubblicizzato dall'Ente manifestazioni Artistiche di Bologna, ove fra l'altro si conviene di articolare la rassegna attraverso l'esame di ciò che nelle varie arti (musica, teatro, cinema, arti figurative, urbanistica, ecc.) si è espresso o può esprimersi con riferimento a un tipo di rivolta che tende (sia pure utopisticamente) a farsi rivoluzione, mettendo in evidenza i fatti collegati ai movimenti internazionali che hanno inciso di più, con « riferimento al Maggio francese e i suoi riflessi politico-culturali », visitando poi le sale della mostra non si può non provare un acuto senso di delusione. Quel tanto di documentazione è abbastanza parziale e sa più di approssimazione che di ricerca oggettiva di connessioni fra eventi artistici e politici. Tra i vari riferimenti mancanti, quello alla rivoluzione culturale cinese è relegato alla sola opera di Ceroli, intitolata « la Cina » che, nella sua ossessività per la massificazione manifesta nevrosi aristocratiche squisitamente occidentali. Quest'indizio è significativo nella compagine di insieme della mostra, e non ha molto a che fare con l'« intenzionalità artistica » di Ceroli, il quale è padronissimo di vedere la Cina come crede; ma anche qui scivoliamo nel contenutismo equivoco: l'opera potrebbe agevolmente intitolarsi « L'America »; esiste insomma ambiguità fra « opera politica » e operare in una direzione consapevolmente politica anche nell'attività artistica, ma è un discorso che dobbiamo qui tralasciare. Vi è di peggio: nella pittura gli equivoci sono maggiori che nelle altre sezioni: da una parte artisti aderenti alla neo-figurazione della peggior specie, riedizione del neorealismo modernizzato, ove potremmo parlare al massimo di illustrazione, con il consueto surrealismo di terza categoria. In questo senso, la presenza di Vespignani è paradigmatica: le opere presentate ci sembrano al di qua di un uso meramente sintomatico dell'immagine. Dall'altra parte troviamo la generazione d'avanguardia oggi sulla quarantina (dei Pistoletto, Angeli, ecc.) con pezzi che sembrano proprio « a soggetto » e quindi, per principio, non fanno che alimentare gli alibi politico-culturali in senso deteriore. Il caso di Schifano con il « NO » e con « Tutti morti », sembra l'approdo della rivoluzione al *supermarket* (evento ormai di qualche anno fa: vedi magliette del « Che »).

Presenze più corrette, nel senso della rivolta, come quelle di Canogar, Cavaliere-Scanavino o quella di Vedova, in questo contesto lasciano perplessi e, forse involontariamente, finiscono per dare parvenza di credibilità all'intera operazione. Occorre far parola anche del sadico feticismo di Fabio Mauri con gli oggetti di « vera pelle ebrea » e l'esibizione di pennellesse di « capelli ebrei » e altro, che

R. Vespignani: *Le madri dell'intervento*, 1972.

sollecitano « associazioni libere » nazistiche; gli oggetti vengono lasciati fluttuare nello « spazio psichico » del feticciomerce, mentre Mauri forse avrebbe voluto presentare dei « reperti » impressionanti (di segno opposto): l'operazione viene neutralizzata sul nascere dalla ricostruzione, involontariamente ironica, supponiamo, della saletta da museo.

Se passiamo alla parte architettonico-urbanistica il discorso diventa un po' più serio e interessante, con il piano regolatore di Rimini, le proposte per il centro storico di Roma e di Bologna, il progetto per l'Università di Firenze. È esposta con chiarezza la documentazione del piano regolatore di Rimini, con testimonianze della diretta partecipazione politica della popolazione al dibattito sul piano, che dovrebbe diventare, in ogni occasione del genere, parte integrante del momento di ipotesi e di progettazione per una verifica dei bisogni reali e delle esigenze effettive degli abitanti che rivendichino, all'interno della lotta di classe, un livello comunitario di vita.

Proprio in senso contrario, malgrado le affermazioni progettuali, sembra muovere la proposta di Laura Thermes (tesi di laurea con L. Quaroni) di ristrutturazione del quartiere di San Lorenzo a Roma, che si rifà al « linguaggio » razionalistico più o meno avanzato. La proposta, corretta sulla carta, vorrebbe essere l'espressione di un diverso modo di intendere i rapporti fra gli abitanti, spezzando quelle barriere che impediscono la vita comunitaria. Non mettendo in causa la Thermes il « linguaggio » adottato in rapporto alla struttura che ne deriva, il nesso fra utente e manufatto lo si dà per scontato sociologicamente, scavalcando proprio la dimensione comunitaria, che resta un *a priori*, non scaturendo da un confronto con i diretti interessati punto per punto.

Equivoche ci appaiono le proposte di Leo-

nardo Mosso: presumere che la ricerca modulare e dei materiali componibili sia di per sé su un piano di edilizia alternativa, « popolare » o magari rivoluzionaria, ci pare assurdo; dipende da chi ne usa e come, non dalla bontà dei principi (anche il mattone è un ottimo principio costruttivo).

La sezione teatrale, molto raffazzonata, gioca sul « tono locale » e sul popolare senza documentare esaurientemente: anche qui si tratta di identificare un'adatta struttura espositiva dei materiali, che trasponga la dimensione teatrale in una esatta dimensione documentaria, che coinvolga in modo giusto il visitatore al di là della pura suggestione, come invece si è fatto frettolosamente. Ma ci fermiamo qui.

L'assunto della mostra, rapportato a questi esiti, risulta piuttosto sproporzionato: si tratta di un'occasione mancata, e la cosa ci appare più grave in quanto non ci esime dal sospetto che il discorso non lo si sia voluto fare in realtà fino in fondo. L'operazione, in sostanza, risulta verticistica; seppure occorrono dei coordinatori, il dibattito avrebbe dovuto ampliare e approfondire i nessi, per investire i vari problemi. Con simili pregiudiziali, invece, neanche l'occasionale visitatore — che è colui che si cercava di coinvolgere — può uscirne con un qualche chiarimento. Che dire poi della documentazione sui vari avvenimenti politici internazionali, dal '68 in poi, ridotti all'ottica dei vari organizzatori, responsabili di ciascuna sezione, senza che un vero raffronto, al di là del mero riferimento, sia possibile riscontrare?

Educazione artistica

Vademecum per un convegno

di Francesco Vincitorio

Se è augurabile che i lettori di NAC compilino il questionario della SIASA, pubblicato nel numero scorso, secondo me è forse altrettanto auspicabile che coloro che sono intenzionati a partecipare al relativo convegno sull'educazione artistica, in programma per l'autunno del '73, si muniscano a mo' di vademecum, di un libretto edito qualche mese fa, a cura dell'Università di Bologna [1]. Esso contiene i risultati di un sondaggio effettuato da un gruppo di giovani laureati dell'Istituto di Storia dell'arte di quella Università, sotto la guida di Vera Fortunati Pierantonio. E, proprio come un vademecum, è zeppo di notizie utili. Se non avessi timore di far apparire questo articolo un incensamento o una pubblicità, aggiungerei che sono notizie indispensabili. Soprattutto per orientarsi in quella selva intricatissima di problemi che il convegno dovrà affrontare.

Direi che buona parte delle domande poste dal questionario trovano qui — direttamente o indirettamente — adeguata risposta. E, comunque, io credo che qualsiasi discussione sull'educazione artistica debba partire, come premessa, da questo genere di indagine. Sia pure con le cautele del caso (oltre tutto, un vero sondaggio, ampio, esauriente e rigoroso, avrebbe richiesto mezzi ben diversi da quelli messi a disposizione dal Consiglio Nazionale delle Ricerche per finanziare questo lavoro), sono risultati che, nella loro schematicità, sono molto eloquenti e ribadiscono la molteplicità e la complessità di tale questione, in uno con l'urgenza di affrontarla seriamente.

Non è questo il luogo per discutere, punto per punto, la ventina di questionari compilati da questi giovani, intervistando circa 500 bolognesi, scelti con un certo criterio di campionatura. Non conosco il prezzo del volumetto ma la sua modestia editoriale ed il carattere, come si è detto, non speculativo della ricerca, dovrebbero renderlo accessibile a tutti. Per cui, chi avrà interesse, potrà documentarsi in modo diretto. Ma una cosa vale forse la pena sottolineare qui. Ed è che da questa inchiesta emerge, evidente, la preoccupazione di individuare con chiarezza il rapporto esistente tra conoscenza dell'arte e le possibilità sociali: non solo dell'intervistato ma anche dei suoi genitori. Questo mi pare giusto, anche perché mette in luce la necessità di un'azione a tempi lunghi e coinvolgente ogni aspetto della vita sociale.

Infatti, naturalmente, la professione, il reddito e l'istruzione risultano sempre determinanti. Per esempio, è significativo che alla domanda « *conosce i nomi di qualche artista di questo secolo?* », risulti un notevole salto nei « *sì* », tra i soggetti con genitori con istruzione di tipo elementare (38,4%) e quelli con genitori con istruzione media inferiore (75%). Ed è pure indicativo (e conoscendo le condizioni della nostra scuola, solo apparentemente contraddittorio) che alla domanda « *attraverso quali mezzi è venuto a conoscenza di questi artisti?* », salti fuori che la scuola contribuisce soltanto per il 22% mentre i mass media (cinema, radio, televisione) raggiungono l'87,5% per le categorie degli impiegati e dei professionisti-insegnanti e il 95,2% per quella dei commercianti e piccoli imprenditori.

Insomma una serie di dati che sarà bene tener presente e che possono, comunque, contribuire a tenere i piedi in terra: sia agli organizzatori e ai partecipanti al convegno, sia a chi, in una maniera o nell'altra, si interessa d'arte contemporanea. Infatti, anche per questi ultimi, deve significar pur qualcosa che solo il 14,1% degli studenti asserisca di capire « *le idee che l'artista vuole comunicare con la sua opera* » (e, cioè, l'85,9% non le capisce) e che il 100% degli impiegati intervistati dichiari di non leggere, « *con continuità* », scritti di argomento artistico (78,3% di rado, 21,7% mai!).

Il convegno, se non vorrà essere il solito, sterile vaniloquio e porsi invece come primo atto di un impegno serio, operativo e sistematico, dovrà partire da questa realtà. E, articolandosi magari in vari settori di ricerca, dovrà tentare di giungere a delle analisi dettagliate di singoli aspetti del problema: dagli argomenti teorici alle sperimentazioni, dalla legislazione alle questioni sociali connesse, dalle scuole di ogni ordine e grado alla stampa e ai mass media, dall'organizzazione delle mostre alle gallerie d'arte, dalla critica al mercato. Un ventaglio di temi da focalizzare, partendo da questo angolo visuale, per poi inserirli in un discorso organico generale che investa il potere politico e le sue responsabilità. Specialmente quel potere rappresentato dagli organi locali, che con maggiore e più pronta sensibilità dovrebbero recepire tali istanze e con maggiori garanzie di democraticità dovrebbero dar loro uno sbocco.

A mio avviso, i tempi sono maturi per cercare di fare, anche in materia di educazione artistica, questo salto qualitativo. Sono questioni che, tra l'altro, fermentano un po' dovunque. È di qualche settimana fa la notizia su France-Soir di un sondaggio, compiuto da un istituto specializzato, appunto sui rapporti, in Francia, tra arte moderna e società. E che una percentuale del 43% di francesi abbia affermato di non conoscere l'arte moderna (il 71% non ha mai visitato una esposizione d'arte moderna), non è che una conferma della necessità e dell'urgenza di affrontare questo problema. Quel 48,8% di bolognesi che, secondo il nostro libretto-vademecum, hanno dichiarato di non conoscere alcun artista di questo secolo, mi pare renda evidente che, anche da noi, esiste un'identica esigenza.

[1] M. Armandi, A. Baccilieri, J. Bentini, D. Biasin, P.G. Castagnoli, V. Fortunati, A. Lugli, A. Storelli: *Arte e società, risultati di un sondaggio.* Ediz. Cooperativa Libraria Universitaria, Bologna 1972.

INSERTO

Arti visive in Toscana

a cura di Carlo Cioni

Questa breve indagine sulla condizione delle arti figurative a Firenze e in Toscana non vuol essere un censimento degli artisti e degli avvenimenti accaduti, ma più semplicemente la cronaca di alcuni fatti più o meno significativi realizzata attraverso la testimonianza diretta dei protagonisti (per quanto riguarda le premesse che stanno a monte dell'attuale situazione) e il sondaggio delle idee e della volontà attuali di artisti, critici ed operatori culturali, scelti col criterio di saggiare le personalità e i gruppi di tendenza e di potere più differenziati.

Un modo di tastare il polso alla città con lo scopo, limitato ma fondamentale, di far prendere coscienza agli operatori stessi delle condizioni in cui presumibilmente si trovano ad operare e con le quali la nostra volontà dovrà fare i conti quando e se vorrà assumere responsabilità di cultura che prendano le mosse da una analisi approfondita di ragioni e germinazioni autoctone.

La comparazione delle idee e dei fatti risulterà più agevole individuando l'età, la tendenza poetica o politica e la collocazione sociale dei vari operatori intervenuti.

Alcuni fatti e manifestazioni, anche importanti, non risultano documentati per limitazioni di spazio: per esempio la mostra-mercato di palazzo Strozzi, che ha dovuto cessare per cause complesse e che sarebbe stato sicuramente utile analizzare; come pure interessante avrebbe potuto essere il tentativo di individuare i fattori locali che hanno costretto gallerie come Numero, Quadrante e Flori a interrompere la loro attività fiorentina dopo aver tentato con coraggio e tenacia di condurre un discorso non meramente mercantile. Tuttociò avrebbe comunque implicato un tipo di lavoro e una finalità diversi da quelli perseguiti in queste pagine. Risultano ancora alcune assenze vistose, come quella dell'assessore alla cultura della regione (Filippelli) e del presidente della provincia, facente anche funzione di assessore alla cultura (Tassinari) che, sollecitati più volte a rendere note le intenzioni e i programmi degli enti da essi rappresentati, hanno ritenuto opportuno tacere per motivi che alla superficie sono difficilmente comprensibili. Ci dispiace che risultino assenti anche lo storico e critico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti e alcuni artisti significativi, non privi di influenza sulle strutture pubbliche.

E proprio nella quasi assenza dell'intervento delle strutture socio-politiche (ad eccezione del breve periodo dell'assessorato Ramat al comune di Firenze) è da individuarsi, forse, una delle carenze più macroscopiche nella vita culturale della regione e della città capoluogo. (Si deve tener conto, ciò nonostante, che, per quanto riguarda il passato, non si possono attribuire responsabilità all'ente regione il quale, di istituzione ancora recente, sembra non avere ancora disponibili i mezzi per l'esplicazione delle proprie funzioni).

Un altro vuoto molto importante si rileva attraverso l'opinione di molti interventi a proposito della stampa locale che, quasi assente in forma di riviste specializzate, risulta presente, ma culturalmente assai disimpegnata, nell'unico giornale quotidiano della città (« La Nazione ») il cui critico Tommaso Paloscia, consultato anch'esso, ha preferito tacere. Non sfuggirà tuttavia, leggendo queste pagine, una presenza attenta e pressoché continua della nostra « isola culturale » nel dibattito delle idee del nostro tempo; e come, obbiettivamente, questa presenza sia stata sottovalutata, nell'ambito nazionale, per motivi forse palesi e puntualmente rilevati in alcuni interventi.

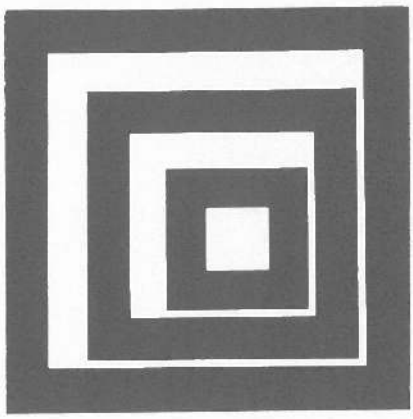
In assenza di un centro vero di potere locale, la tendenza seguita dai centri di potere nazionale di Milano Roma e Torino è stata quella di far « passare » soltanto quelle espressioni d'arte che più si adattavano alle tesi da essi proposte, di prima o seconda mano che fossero, e di rigettare le istanze più diversificate, colpevoli appunto di non avere un adeguato sostegno.

In questo senso, una precisa responsabilità si deve attribuire alla critica locale che, spesso soggetta al condizionamento esterno, non ha voluto o saputo sollecitare, individuare e sostenere quelle forze che, più originali, affondavano le loro radici in una cultura autonomamente critica.

Nell'ambito della crisi generale delle arti è possibile realizzare un'ipotesi di lavoro che riveda certi dati informativi considerati troppo spesso come scontati: revisioni di questo tipo devono tuttavia implicare le ragioni più profonde della « condizione umana » e sono possibili soltanto attingendo alle radici stesse della nostra cultura di origine, piuttosto che prospettarsi soluzioni carismatiche dall'esterno.

Se questa inchiesta riuscisse a sollecitare una coscienza siffatta delle cose, essa realizzerebbe il suo scopo: che è quello di provocare il primo passo necessario ad intraprendere un lavoro costruttivo da intendersi non certo come operazione separata dal contesto nazionale e internazionale ma come contributo originale alla soluzione di problemi che sono ormai non più di una singola cultura, ma dell'uomo in generale.

C.C.



Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea 23 Marzo 28 Aprile 1963 Firenze Palazzo Strozzi

Catalogo Mostra-mercato, 1963.

biennale internazionale d'arte 20 premio del fiorino palazzo strozzi firenze 8 maggio 20 giugno may 8 june 20 8 mai 20 juin 1971

Catalogo Premio Fiorino, 1971.

Cronistoria 1947-1972

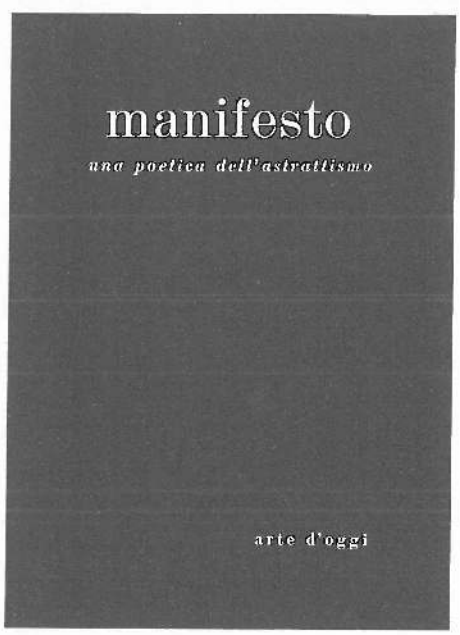
In questa sezione sono state raccolte, come premessa all'attuale situazione, una serie di testimonianze su alcuni fatti avvenuti in Toscana dal 1947 al 1972.

Astrattismo classico

di Ermanno Migliorini

Col nome di « Astrattismo classico » ormai le cronache registrano il movimento (ma spesso fu una scuola, in senso proprio) che sorse a Firenze verso la metà del 1947 ed ebbe vita sino agli inizi degli anni '50. In realtà il gruppo si chiamò in principio, più genericamente, « Arte d'oggi » e si riconobbe nella sigla dell'Astrattismo classico solo ai tempi dell'ultimo fortunato manifesto. La vita del movimento fu caratterizzata, oltre che da un intenso lavoro di ricerca formale (di cui restano innumerevoli e vive testimonianze), anche da un acuto travaglio teorico (i cui testi sarebbe bene poter rileggere) e da un'imponente attività organizzativa di grandi mostre internazionali (il che, se si pensa ai tempi, era di per sé operazione culturale di notevolissimo rilievo). Del gruppo facevano parte, all'inizio, Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi, Parnisari (che si allontanò subito), ed assunse, nel contesto di una cultura figurativa che inclinava a maniere neocubiste, un'accentuazione dichiaratamente « astrattista » (come allora si diceva), con caratteri però del tutto originali rispetto alle tendenze parallele che intanto andavano delineandosi in altre città italiane (Milano e Roma, soprattutto). Ci corre, infatti, l'obbligo di insistere su un fatto: che l'ideologia elaborata dal gruppo anticipava (e i testi son lì a provarlo) di quindici o venti anni, e con una puntualità che non può apparire mera coincidenza, gran parte di quella che sarebbe stata la base dottrinale delle neo-avanguardie: simili le posizioni politiche, identica la volontà d'intervento nella realtà usando dei « mezzi linguistici », ugualmente generosa l'intenzione eversiva da attuare mediante l'eversione delle forme. Ne derivò la tendenza ad assumere rigorosi assetti stilistici, serrati, definiti, forse con qualche rapporto con antiche tradizioni locali (ma il luogo era Firenze), con una netta predilezione per la costituzione di simboli, o meglio di strutture formali per ciò stesso significanti. Una delle tappe più importanti del lavoro del gruppo fu la collaborazione che talora si attuò felicemente con l'opera degli architetti (memorabili i risultati di quella fra Giovanni Michelucci e Gualtiero Nativi). Nel 1950, l'anno del noto « Manifesto », il gruppo era formato da Berti, Brunetti, Monnini, Nativi, Nuti. Brunetti è scomparso qualche anno fa. Monnini si è allontanato da tempo. Nuti, sempre assai attivo, è approdato ad altre esperienze. Berti e Nativi — come è noto — continuano, sia pur nella temperie mutata, a riferirsi alla lezione che fu di « Arte d'oggi »: e del resto le loro opere attuali sono punti essenziali di riferimento per risalire a un tempo e a un'esperienza che sono tuttora vivi in gran parte della cultura contemporanea.

Manifesto « Una poetica dell'astrattismo ».



Numero

di Antonio Bueno

Il clima artistico che si venne a formare intorno alla rivista NUMERO rappresentò a Firenze negli anni 50 una specie di porto di mare dove venivano a rifugiarsi tutti coloro che si sentivano fuori del sistema, i non integrati, gli irrequieti, gli anticonformisti e, in genere, i giovani. Tenuta in nessuna considerazione dall'intellighentsia ufficiale della città, che considerava Numero un fatto del tutto estraneo alla « vera » cultura, la rivista rappresentò in realtà uno dei pochissimi luoghi in Italia dove le nuove istanze artistiche potevano esprimersi. Solo una cultura accademicamente intesa poteva accusare Fiamma Vigo — fondatrice e animattice della rivista e della omonima galleria — di impreparazione. Può darsi che le scelte di Fiamma Vigo fossero dettate da una oscura intuizione, quasi una specie d'istinto, piuttosto che da ben

Copertina di Numero (disegnata da M. Nigro).

motivate argomentazioni estetiche. Ma la cosa che invece realmente conta è che queste scelte azzeccarono, e con grandissimo anticipo, molti dei fatti artistici di maggior rilevanza dell'immediato dopo guerra. Tennero a NUMERO la loro prima mostra, o poterono esporre per la prima volta a Firenze, molti artisti italiani destinati a farsi più tardi un grande nome. Anche la rivista, scritta in più lingue e molto diffusa all'estero, svolse un ruolo importantissimo nel far conoscere artisti quali Bertini, Pomodoro, Vedova, Bozzolini, Capogrossi, Scanavino, ecc. La galleria era frequentata dall'unico gruppo di avanguardia esistente allora a Firenze, quello dell'Astrattismo classico di Berti e Nativi, privi d'una galleria propria. Le intuizioni di Fiamma Vigo non si limitavano al solo campo figurativo. Talvolta anche con i poeti dimostrò un fiuto sorprendente. Ricorderò sempre che quando capitarono in redazione nel 1952 i primi versi di Sanguineti alcuni redattori letterari, pur autoproclamandosi persone apertissime a ogni tipo di avanguardia, si opposero violentemente a che venissero pubblicati. Fiamma invece, sostenuta da noi pittori, era di altro avviso e valendosi delle sue prerogative di direttrice-proprietaria ne impose la pubblicazione. Il declino di NUMERO cominciò quando nel 1954 venne a cessare la pubblicazione della rivista e continuò soltanto l'attività della galleria. La mancanza di un vero e

proprio programma estetico ed ideologico che per un lato aveva avuto il vantaggio di permettere una sperimentazione molto libera e aperta, comportava per un altro il rischio di una dispersione di energie e di un ecletticismo che deludeva poco a poco che sentiva l'esigenza di una selezione qualitativa e critica. Uno dopo l'altro, i migliori si staccarono, chi per costituire nuovi raggruppamenti o per aggregarsi ad altri gruppi già esistenti, chi — come il sottoscritto — per tornare al proprio isolamento. Resta comunque il fatto che la cultura di Firenze ha un debito verso Numero che non è stato ancora realmente saldato.

« Nuova Corrente » e « Corrente 2 »

di Manfredi

Il gruppo di « Nuova Corrente » si costituì nel febbraio del 1960 tra i pittori: Xavier Bueno, Manfredi, S. Midollini, F. Milia, B. Pecchioli, G. Pini, e P. Tredici. Iniziò con un'esposizione collettiva in una galleria propria e con la stampa di un manifesto redatto da Xavier Bueno, Manfredi e Tredici. I motivi ideali che mossero questi pittori si possono dividere in motivi di segno negativo e di segno positivo. Tra i primi: anti-astrattismo, anticapitalismo, anti-mercato d'arte (più precisamente opposizione ideale agli espedienti extra-artistici di cui il mercato si serve per determinare criteri di valore e successo). Tra i secondi: desiderio di creare un collettivo di artisti che non avesse per cemento un decalogo di realismo, ma fosse un punto d'incontro d'impegnate individualità; inoltre era da tutti ugualmente sentita la necessità di disporre di un luogo di esposizione e di incontro. La storia di questo « movimento » è breve. L'attività consistente in mostre degli artisti aderenti e di quelli invitati da Firenze e da fuori non riuscì mai a superare l'indifferenza cittadina. All'interno del gruppo raramente si andò oltre interessi corporativi (nel migliore dei casi) che presto lasciarono il posto a conflitti individuali non ideali o estetici ma di interessi che si ponevano in contraddizione con le enunciazioni programmatiche. Alla fine del 1961 il gruppo si sciogliè e tre giorni dopo si ricostituisce cambiando nome in « Corrente 2 ». Mancano nel nuovo gruppo X. Bueno, Manfredi, Milia; vi si aggiungono invece Farulli, Ricceri, Falconi, Martini e forse altri. Vive ancora un anno come galleria presentando tra l'altro alcune pregevoli mostre di giovani artisti romani. In conclusione non si trattò di un « movimento » vero e proprio come, a dodici anni di distanza, un tardivo interesse per questi episodi culturali, potrebbe far credere. Forse lo sarebbe diventato se l'interesse di oggi fosse venuto allora. L'indifferenza della città, le difficoltà economiche del gruppo e dei singoli lo spensero troppo presto e tutto ciò che in potenza poteva contenere quell'idea, non superò nei fatti lo stato di velleità.

L'arte e il Comune di Firenze nei primi anni sessanta

di Sergio Salvi

C'è stato un solo periodo, a Firenze, durante il quale le « autorità » politiche ed amministrative si sono concretamente interessate, da un punto di vista culturalmente valido ed aggiornato, degli operatori artistici della città nonché di un autentico rilancio culturale fiorentino. Questo periodo, sfortunatamente breve (durò dal 1961 alla fine del '64) coincise col primo centro-sinistra avanzato nel governo cittadino. Venne inaugurato, per l'occasione, addirittura un nuovo assessorato comunale: quello alla Cultura, voluto da chi ne diresse subito l'attività, il socialista prof. Raffaello Ramat. Questo assessorato compì, promosse e diresse una mole immensa, e culturalmente selezionata, di lavoro. Non parleremo qui dei vari convegni di studio, dei cicli di conferenze, del tentativo di dar vita ad un consorzio nazionale di biblioteche popolari (o ad un servizio di lettura pubblica, come taluno preferiva dire), delle imponenti manifestazioni per i tre centenari che cadevano in quegli anni, il dantesco, il michelangiolesco ed il galileiano. Accenneremo soltanto a quanto l'assessorato comunale fece in favore dell'arte figurativa e della cultura artistica. L'avvenimento chiave di quegli anni fu il celebre XXVII Maggio Musicale del 1964, dedicato all'Espressionismo, voluto da Ramat in quanto presidente dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale di Firenze per delega del sindaco, che era La Pira. Attorno alla parte musicale del Maggio si svolsero molte manifestazioni teatrali, cinematografiche, letterarie ecc. ed anche una grande retrospettiva dell'arte espressionistica che portò i capolavori di quel periodo e di quel movimento, per la prima volta, a Firenze. Fu la celebre « Mostra di Arti Figurative (Pittura Scultura Grafica) e Architettura Espressioniste », ordinata da Giulio Carlo Argan in Palazzo Strozzi, che durò tutto il maggio ed il giugno del 1964 richiamando una vera e propria folla di visitatori. Fu anche allestita, presso il Teatro Comunale, una piccola mostra, assai ghiotta, dei dipinti e dei disegni del musicista Arnold Schoenberg. La posizione politica dell'assessorato comunale alla Cultura fu allora chiaramente espressa da queste parole di Ramat, scritte in occasione di quel festival globale dell'espressionismo che fu il Maggio del '64: « Queste manifestazioni hanno radice nella fiducia che Firenze sia in via di riconquistare la consapevolezza di una sua funzione culturale valida, quella di

Copertina numero unico XXVII Maggio Musicale Fiorentino.

poter partecipare al dialogo internazionale contemporaneo con una sua scelta, una sua indicazione, una sua voce... In tal modo Firenze, uscita dalle chiusure municipalistiche falsamente orgogliose, può oggi — e deve — tornare ad essere crogiuolo di esperienze per trarne un distillato di giudizio senza pretese di infallibilità... Le condizioni ci sono: le pongono le nuove generazioni ».

Per queste nuove generazioni, Ramat istituì tre borse di studio annuali, di un milione ciascuna, per i giovani artisti che operavano in Toscana (due pittori ed uno scultore) e la loro assegnazione fu affidata ad una commissione finalmente « competente » ed in regola col progresso delle tecniche e delle poetiche artistiche più contemporanee. Sull'altro versante, quello dell'informazione e della proposta, l'assessorato alla Cultura portò avanti un suo preciso programma di manifestazioni. Il programma cominciò nel 1962, quando Ramat portò a Firenze la « Mostra della Critica Italiana », una rassegna di pittori italiani contemporanei organizzata dalla Finarte e selezionata da alcuni critici d'arte qualificati, che aveva avuto molto successo a Milano nel 1961. Questa mostra servì di introduzione ad altre, organizzate direttamente dall'assessorato, che contribuì anche alla grande retrospettiva di Alberto Magnelli, tenuta nel 1963. Nel giugno-luglio 1963 fu così aperta alla Strozzina la mostra internazionale della Nuova Figurazione, che documentò alla città gli ultimi orientamenti della cultura artistica d'avanguardia ed inserì alcuni pittori fiorentini della nuova tendenza accanto ai più qualificati esponenti della medesima, da Matta al « gruppo Cobra », da Baj a Rotella. Nel maggio-luglio 1964 fu invece

aperta, a Palazzo Libri, la mostra « Concretismo - Milano Firenze Roma 1947-1950 » che fu una retrospettiva, « fresca » quanto accurata dell'arte astratta italiana del primo dopoguerra e inserì il gruppo fiorentino dell'Astrattismo classico di allora accanto a Soldati e Licini, Reggiani e Radice, il milanese MAC e il « gruppo Forma » romano. Entrambe le mostre furono allestite con intelligenza e munite di ottimi cataloghi pubblicati dall'editore Vallecchi. Purtroppo si era rapidamente arrivati al fatale anno 1964, quello della fine del primo centro-sinistra a Firenze. L'assessorato fece comunque in tempo, non potendo più organizzare mostre in prima persona, a dirottare a Firenze l'esposizione « España Libre », un omaggio alla cultura artistica spagnola antifascista, da Picasso ai novissimi, promossa da un consorzio di comuni emiliani ed ospitata a Palazzo Strozzi per i fiorentini. Alla fine del '64 ci furono le nuove elezioni comunali. Al posto del centro-sinistra avanzato ne venne uno « arretrato », voluto dagli stessi partiti che avevano tentato l'esperimento. La Democrazia Cristiana, che si era spinta troppo « avanti », cacciò La Pira e spinse Bargellini al suo posto, in ossequio alla « Nazione » e alla marea montante del qualunquismo. Il Partito Socialista, ugualmente ossequioso della presunta volontà di una non meno presunta maggioranza silenziosa agì nello stesso modo. Bandì dalle sue liste Enzo Enriques Agnoletti, Carlo Furno e, dulcis in fundo, Raffaello Ramat, sostituendoli con un Volontario del Sangue, un leader dell'organizzazione dei tifosi della squadra locale di calcio ed un dirigente dei Cacciatori e Pescatori della Provincia. L'assessorato alla Cultura, passato ad un avvocato d.c. piuttosto disinformato sul mondo della cultura e dell'arte, restò tale di nome (e formalmente esiste ancora oggi) ma, certamente, non fu più tale di fatto.

L'Equipe di « Quadrante »

di Antonio Bueno

Una sera dell'autunno del 1958 Vinicio Berti mi propose di unire le nostre forze per mettere Firenze di fronte a un fatto nuovo. La sua idea non era quella di raggruppare degli artisti di una medesima corrente (in tal caso non si sarebbe rivolto a me) ma di formare una specie di fronte, un cartello delle tendenze più avanzate, per opporsi all'accademismo che sotto varie forme — alcune delle quali si autodefinivano « moderne » — dominava incontrastato sulla città. Accettai senza esitazione e seduta stante facemmo i nomi di coloro che ci sembravano in grado di darci una mano. Nacque così l'« équipe » che tre anni più tardi doveva chiamarsi « di Quadrante », dal nome della Galleria che ci ospitò. Sul momento il nostro fronte non aveva alcun nome ma bastò, per rendere chiare a tutti le nostre intenzioni, una nostra prima mostra di gruppo. Essa avvenne nel giugno del 1959 alla galleria Michaud, accompagnata da un catalogo che pur non contenendo alcuna dichiarazione battagliera — c'erano solo poche righe di affettuoso augurio della cara indimenticabile Giusta Nicco Fasola — mise in allarme il campo dei nostri avversari. Gli espositori erano cinque: Vinicio Berti, Silvio Loffredo, Gualtiero Nativi, Leonardo Ricci ed io e cinque rimasero anche nell'équipe di Quadrante allorché, al posto di Ricci che nel frattempo aveva abbandonato la pittura per dedicarsi esclusivamente all'architettura, subentrò Alberto Moretti. All'apertura dei battenti Quadrante si arricchì anche di uno scultore, Venturino Venturi, e di un giovane critico, Alberto Busignani, che assunse la direzione del bollettino che da allora la galleria pubblicò regolarmente per tre anni. Con questo bollettino e con le mostre che organizzava, Quadrante ebbe il merito non piccolo di proporre a Firenze delle idee nuove attraverso personali di artisti quasi del tutto ignoti ancora al gran pubblico fiorentino (quali Cagli, Corpora, Dorazio, Turcato, Vedova) e che tali restarono per qualche tempo ancora dato che nessuna di queste mostre personali ebbe l'onore di essere recensita dalla stampa locale. Al bollettino collaborarono molto spesso e del tutto disinteressatamente i critici fiorentini Ermanno Migliorini, Lara Vinca Masini e Michelangelo Masciotta, oltre a dei non fiorentini quali Apollonio, Argan, Aguilera Cerni, Cirlot, Bayl, Beringheli, Calvesi, Crispolti, Dorfles, Marchiori, Ponente, Restany, Russoli, Tapié, Valsecchi, M. Volpi e Wedewer. Fecero scalpore in particolare gli articoli molto combattivi di Busignani che osò attaccare apertamente l'establishment dei cosiddetti rosaiani, più che mai prospero malgrado che Rosai fosse morto da cinque anni. Si gridò al sacrilegio cercando di far credere che fosse stato attaccato il maestro anziché i suoi imitatori ed epigoni. Nonostante la virulenza delle reazioni suscitate dall'attacco di Busignani essa ottenne l'effetto che si era prefisso: in breve tempo quasi tutti i « rosaiani » effettuarono precipitose conversioni o scomparvero addirittura dalla scena. Il ruolo di Quadrante avrebbe potuto esaurirsi qui, in queste azioni di rottura e di salute pubblica. Proposte costruttive invece ben difficilmente potevano scaturire da un raggruppamento eterogeneo come il nostro. Infatti le mostre che facemmo in gruppo a Firenze e fuori Firenze (memorabile quella presentata da Argan alla galleria Domec di Parigi) cercavano solo di fare il punto su una certa situazione. Tuttavia all'interno dell'équipe vennero a delinearsi poco a poco due posizioni: quella di Berti e di Nativi, ancorate all'astrattismo (più informale che classico in quegli anni) e quella di chi, come Moretti, Loffredo ed io, era proteso alla ricerca di una nuova icasticità. Fu perciò che noi tre soltanto, ma con il pieno appoggio di Quadrante, proponemmo alla Strozzina nel 1961 la mostra « Nuova Figurazione », prima mostra in Italia del genere, che fu seguita l'anno dopo, sempre a Palazzo Strozzi e con lo stesso titolo da una mostra internazionale, organizzata dall'assessorato alla Cultura del Comune di Firenze. Fu ancora all'interno di Quadrante che facemmo nel 1963 la mostra « Tecnologica » che oltre alle opere degli stessi tre pittori riuniva delle poesie visive di Pignotti e Miccini e delle partiture anch'esse « visive » di Bussotti e di Chiari. Quella mostra, che fu come una specie di canto del cigno di Quadrante, (essa cessò la sua attività nel 1964) impose però una chiara impostazione metodologica all'allora nascente Gruppo 70. Ma questa è un'altra storia...

quadrante

Copertina Bollettino edito da Quadrante, maggio 1963.

Il primo Gruppo 70

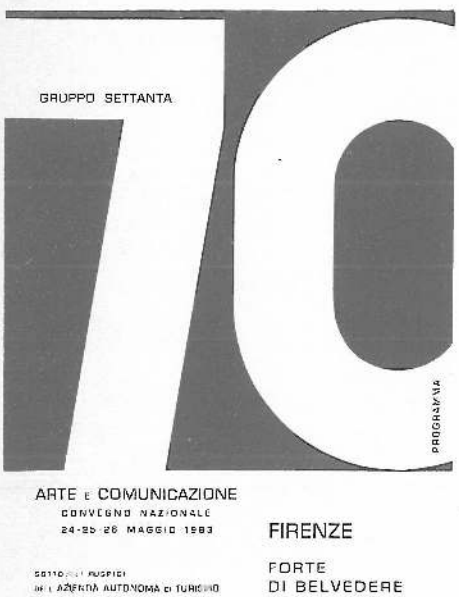
di Sergio Salvi

Il 1963 fu l'anno fortunato nel quale la maggioranza dei giovani operatori culturali fiorentini d'avanguardia sembrò rinunciare alle sterili polemiche originate dalle diverse posizioni « tecniche » ed ideologiche che li dividevano e decise di « lavorare » insieme. Sullo sfondo, c'erano due strutture politiche assai interessate al rilancio culturale della città: l'Assessorato comunale alla Cultura, frutto del primo centro-sinistra, e l'Azienda Autonoma di Turismo (il primo ricco di idee e di prospettive culturali, il secondo di mezzi finanziari). C'erano dunque le condizioni oggettive per fare finalmente qualcosa a livello pubblico: addirittura poteva essere sferrata una controffensiva per strappare la città al clima provinciale in cui era caduta per colpa dei proconsoli « macchiaioli » posti dalla Democrazia Cristiana a dirigerne la vita culturale e quindi per riportarla nel vivo del dibat-

tito artistico nazionale ed europeo. Accadde così che, in quell'anno, i pittori informali si allearono miracolosamente con gli zelatori della Nuova Figurazione e con gli annusatori dell'incipiente Pop Art, i poeti sperimentali coi postermetici, i musicisti dodecafonici cogli elettronici, gli aleatori e i concreti: e nacque il Gruppo 70. I principali esponenti di questo raggruppamento « federale » furono i pittori Antonio Bueno, Vinicio Berti, Gualtiero Nativi, Carlo Cioni, Silvio Loffredo, Alberto Moretti e Riccardo Guarneri, gli scultori Venturino Venturi e Marcello Guasti, i poeti Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Silvio Ramat e Sergio Salvi, i musicisti Arrigo Benvenuti, Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari e Pietro Grossi. La manifestazione ufficiale con la quale il Gruppo 70 uscì allo scoperto fu il convegno « Arte e Comunicazione », tenuto al Forte di Belvedere il 24, il 25 e il 26 maggio del 1963 sotto gli auspici dell'Azienda di Turismo: una serie di tavole rotonde e di discussioni plenarie su diversi temi (Arte e Comunicazione, Problemi e Compiti della Critica, Musica e Avanguardia, Poetiche e Poesia Contemporanea) contornata da mostre di pittura, di scultura, di architettura, di industrial design e di segnature musicali e condita con concerti e letture di poesie. Furono sagacemente invitati, in quell'occasione, alcuni dei nomi « che contavano » nella cultura italiana di quegli anni, all'evidente scopo di garantire ai fiorentini ascolto e contatti: Gillo Dorfles, Roman Vlad, Luciano Anceschi, Umberto Eco, Paolo Portoghesi, Edoardo Sanguineti eccetera. Si parlò, si discusse, si espose, si suonò, si mangiò, si bevve, si strinsero blande amicizie e gli illustri ospiti se ne tornarono a casa. Naturalmente, si guardarono bene dal riportare Firenze entro l'orizzonte della cultura italiana. Finito il convegno, cominciarono così ad avvertirsi le prime fratture all'interno del Gruppo 70. La maggioranza, guidata da Cioni e da Salvi, era però intenzionata a mantenere l'unità operativa, secondo il programma comune esposto nel manifesto del convegno: « Il convegno vuole, oltre un facile catalogo di necessari momenti di divergenza, rilevare un positivo processo di interazione... Oggi, le strade dell'espressione culturale non possono essere che molte... ma, oltre le apparenti e appariscenti contraddizioni, emerge il dato ineliminabile di un discorso fondamentale... essere cioè la comunicazione artistico-letteraria, come fatto linguistico e sociale, strutturalmente diversa dalla comunicazione pragmatica ». La minoranza, guidata da Bueno, Chiari e Pignotti, puntava invece, sornionamente, sulla rottura del gruppo, in nome proprio della « confusione » tra la comunicazione artistica e quella pragmatica: questa « confusione » sembrava garantire infatti un minimo di interessamento da parte dei luminari della cultura italiana di quegli anni, così cortesi e distratti.

L'anno successivo a quello del convegno, il 1964, la minoranza compì il suo colpo di mano. La maggioranza del Gruppo 70 e la popolazione fiorentina appresero dai giornali che un nuovo convegno si sarebbe tenuto a cura della minoranza, autoproclamatasi Gruppo 70. Il primo Gruppo 70 durò così soltanto un anno: troppo poco per compiere una mobilitazione dell'ambiente o anche soltanto uno scambio di esperienze utili tra coloro che operavano nello stesso spazio e nello stesso tempo culturali. Fu, insomma, un tentativo generoso e fallito di dibattito e di chiarimento tra diverse posizioni politiche e culturali. Gli operatori fiorentini non erano purtroppo maturi per una proficua esperienza dialettica. Erano semmai maturi per una rissa. La rissa non avvenne perché la maggioranza lasciò addirittura la sigla di « Gruppo 70 » agli autori del colpo di mano e considerò, sia pure con amarezza, chiuso il periodo della collaborazione disarmata e della ricerca a più direzioni sulla base di una stima e di un interesse « unitari » (per non dire reciproci).

Copertina catalogo convegno « Arte e comunicazione » (disegnata da G. Nativi).



Il secondo Gruppo 70

di Lamberto Pignotti

Fra gli aspetti più caratterizzanti del Gruppo 70 (gruppo di uomini di cultura e di artisti sorto a Firenze agli inizi del 1963) c'è un marcato interesse ideologico che si manifesta specialmente attraverso la poesia tecnologica: un modo nuovo di fare poesia tendente a recuperare a vari livelli il linguaggio rubatoci dai gruppi decisionali, soprattutto attraverso i mezzi di comunicazione di massa. Partendo dal concetto che ogni società parla con la lingua che ha a disposizione, e che gli scrittori possono assumere tale lingua, si può affermare che oggi noi stiamo assistendo al secondo passaggio dal latino al volgare. Il volgare odierno sono i linguaggi tecnologici delle comunicazioni di massa. Il nostro volgare è la lingua che la gente parla, che la televisione trasmette, che la radio, i fumetti attuano. Mediante la poesia tecnologica, abbiamo tentato la stessa operazione strutturale che fecero a suo tempo, nel '200 e nel '300, gli autori, dalla scuola siciliana agli stilnovisti. Una operazione di passaggio da un linguaggio letterario morto a un linguaggio più vivo ed attuale. Concependo una poesia a questo livello, potenzialmente di massa, abbiamo pensato che la « rivoluzione » stilistica potesse coincidere con una nozione nuova di impegno; un impegno non tanto specificamente e immediatamente politico quanto più globalmente sociale. Quando lo stile di uno scrittore non si limita ad essere uno stile di élites, per iniziati, di specialisti per specialisti; quando questo stile può assumere i modelli e le caratteristiche delle comunicazioni di massa — ci siamo detti — allora è possibile che questo stile possa incidere anche sui tempi brevi. Una conferma della mia sostanzialmente giusta dei nostri tiri, ci è venuta dalla contestazione giovanile, dal maggio francese, ad esempio, al cui proposito basti ricordare le scritte sui muri della Sorbona, molte delle quali miravano a capovolgere il segno delle comunicazioni di massa. L'altro aspetto fondamentale del Gruppo 70 è l'interdisciplinarità delle arti. Il fatto di accogliere in seno al gruppo artisti provenienti dal mondo della pittura, della scultura, della musica, del cinema e del teatro; e che noi stessi operassimo in diversi settori (cinema, teatro, poesia visiva e auditiva) significò allora la nostra volontà di rompere con la tradizione borghese, che aveva relegato le arti in tanti compartimenti stagni. Non mi sembra di essere lontano dal vero, se affermo che certe mode artistiche di queste ultimissime stagioni hanno in qualche modo avuto i loro antecedenti nei nostri spettacoli di « Poesia e no ». Dal concetto di interdisciplinarità delle arti nacque anche la poesia visiva; a proposito della quale, è vero, c'erano stati dei precedenti storici, che vanno dagli alessandrini alle avanguardie del primo Novecento. La nostra operazione — che tra l'altro è servita anche ad un recupero critico delle avanguardie storiche — aveva tuttavia un preciso scopo ideologico che l'ha distinta da quelle tentate precedentemente, e essa è scattata allo scopo di riconquistare l'immagine e la parola (espropriate del loro contesto e della loro storia) dalle attuali comunicazioni di massa che le hanno rese ideologicamente asettiche. Mentre le comunicazioni visive di massa tendono a trasformare le figure retoriche in cliché e l'argomentazione in emblematica dai significati bloccati con mezzi destoricizzanti, disideologizzanti, e per fini di asservimento, di sfruttamento, di dominio, la poesia visiva — ripercorrendo il tragitto che dall'emblematica porta all'argomentazione, alla storia, all'ideo-

logia, — cerca (come un ladro gentiluomo) di rubare ciò che è stato rubato: i rapporti fra le cose e le parole, fra i significati: i segni, insomma. Ponendosi come una scuola di guerriglia semiologica, essa prospetta potenzialmente — nell'ambito di una civiltà dei segni, nell'ambito di una società di massa — un'autentica rivoluzione culturale.

Centro Proposte

di Lara Vinca Masini

Il Centro Proposte iniziò la sua attività con la manifestazione « Proposte strutturali plastiche e sonore », presentata a Firenze con la mia seguente dichiarazione: « il fatto che sempre più spesso si vada verificando il caso di artisti che tendono a raccogliersi tra loro per muoversi in maniera autonoma, indipendente dal diaframma del mercato d'arte, troppo spesso angusto e forzato da interessi e motivi extraartistici, è significativo della sempre più viva necessità di rinnovare l'impostazione dei rapporti dell'artista con la società nella quale agisce ai fini di un dialogo più diretto e più chiaro, di un suo inserimento attivo e operante nelle strutture stesse della società, condizione unica, al momento attuale, di sopravvivenza e di salvezza dell'arte e del mondo. Il Centro Proposte nasce con questa intenzione, come sede di incontro, di discussione, aperta ad ogni ricerca operativa sull'arte che si imposti con serietà di programma a livello di dialettica culturale. La mostra itinerante di ricerche strutturali plastiche e sonore che inizia il suo ciclo al Centro Proposte (proseguirà a Palermo, Roma, Napoli, Verona, Bolzano, Milano, Torino, Genova nel '65), promossa da Apollonio, ordinata da Celant e organizzata da « la Polena » di Genova porta avanti e coordina in maniera precisa, secondo un esatto rapporto di indagine culturale, il tentativo di incontro su piano operativo che già abbiamo tentato a Firenze, durante la manifestazione di ' vita musicale contemporanea ' ospitata lo scorso aprile all'Usis. Allora la sezione visuale accompagnava (come visualizzazione di ambiente) la manifestazione di musica elettronica e concreta (coi pezzi presentati da Grossi per lo studio fonologico di Firenze, da Gelmetti — ai quali si aggiungevano altri tra i nomi più noti nel campo della musica elettronica e concreta a livello internazionale). Questa volta la mostra, rigorosamente condotta, (oggetti visuali di Alviani, Anceschi, Borella, Boriani, Castellani, Colombo, De Vecchi, Mari, gruppo n, Scheggi, Varisco; strutture sonore di Gelmetti e Grossi) propone la verifica di una nuova ' interazione ' tra gli schemi di strutturazione plastica (visuale) e quelli di strutturazione auditiva, in tema non di ipotetica integrazione tra le arti, ma di interrelazionalità di ricerca nei diversi settori dell'operare artistico attuale».

Hanno fatto seguito le mostre seguenti:

Valeriano Trubbiani (present. Apollonio, Masini, Marchiori), 1965 - Antonio Calderara (present. Gatt, Masini, Tomassoni), 1965 - Pietro Gentili (present. Apollonio, Dezzi-Bardeschi, Masini), 1965 - Cosimo Carlucci (present. Gatt, Masini, Portoghesi, Tomassoni), 1965 - Anna Tamaro (present. Apollonio, Masini, Montenero), 1965 - Arduini, Bragantini, Corsi, Finotti, Fontana, Olivieri (present. Magagnato, Masini, Mellini, Monti), 1966 - Franco Grignani (present. Apollonio, Celant, Masini), 1966 - Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco, Remotti (present. Gatt, Masini, Tomassoni), 1966 - Jiri Kolàr (present. Lora Totino), 1966 (in collab. con lo studio di informazione estetica di Torino) - Michelangelo e Bruno Conte (present. Montana), 1966 - Loreno Sguanci (present. Masini, Marchiori, Tomassoni), 1966 - Franco Ciussi (present. Masini, Marchiori), 1966.

Manifestazioni itineranti:

Ipotesi linguistiche intersoggettive (Strutture organizzate, Proposte di spazio concreto, metastrutture, musica programmata, poesia concreta) (present. Argan, Masini, Grossi, Zaffiri, Lora Totino) (Firenze, Lecce, Livorno, Napoli, Pesaro, Sansepolcro, Termoli, Torino), 1966-67 - I^a Triennale itinerante di architettura italiana contemporanea (organizz. Apollonio, Gatt, Masini, Pampaloni, Ponente, Santini) (Anghiari, Biella, Bolzano, Cortona, Ferrara, Lecce, Livorno, Pescara, Pietrasanta, Pistoia, Trento, Volterra), 1966-67 - Spazio cinetico-sonoro organizzato (partecipazione del gruppo del Centro Proposte (Bassi, Dezzi, Gentili, Guarneri, Mariotti) alla V^a Biennale di Parigi (present. Dezzi-Bardeschi, Masini), 1967.

Mostre in collaborazione con la Casa della Cultura di Livorno:

Flora Wiechmann, Gioielli (present. Dezzi-Bardeschi, Masini, Ricci), 1967 - Dusan Vasic (present. Masini, Ricci, Toniato), 1967 - Marcello Guasti (present. Dezzi-Bardeschi, Masini, Mellini), 1967 - Mirella Forlivesi, Francesca Minellono (present. Bassi, Cresti), 1967.

Mostre in collaborazione con la galleria « Il Bilico » di Roma:

Parabola 66 (Carlucci, Portoghesi, Gandini) (present. Argan, Fagiolo, Masini), 1966.

Mostre in collaborazione col Centro Ga vina di Firenze:

Ipotesi di spazio (Ricerca universitaria col prof. Savioli), 1967.

Edizioni del Centro Proposte:

Franco Grignani, 1966 - Parabola 66, 1966 - Ipotesi linguistiche intersoggettive, 1967 - I^a triennale itinerante di architettura italiana contemporanea, 1967 - Leonardo Savioli, 1967 - Pietro Gentili, 1967 - Ponte sull'Arno a Firenze, 1967 - Città territorio (ricerche universitarie col prof. Ricci), in preparazione - Ricerche sulla valle dell'Arno (ricerche universitarie col prof. Ricci), in preparazione.

Il « Set » di Numero

di Vittorio Tolu

In conseguenza della frattura prodottasi in seno al Convegno del primo Gruppo '70 al Forte di Belvedere (maggio 1963) che riuniva quasi tutto lo schieramento dell'avanguardia artistica fiorentina, si produssero tre raggruppamenti diversificati nelle scelte ideologiche di fondo: Secondo Gruppo 70 - Centro Proposte - Set di Numero. Il primo operò sotto l'ipoteca del rigurgito dadaista tipico di quegli anni; il secondo non si poneva come un vero e proprio gruppo di tendenze, ma piuttosto come strumento di incontro di operatori che, però, nella quasi totalità dei casi, si inserivano nella linea derivata dall'ideologia gestaltica. In tutt'e due i casi, secondo me, queste proposte assecondavano, direi eccessivamente, istanze provenienti dalle zone culturali dominanti. Il gruppo « Set », formatosi all'interno della galleria « Numero », pur essendo composto di artisti apparentemente distanti quanto a ricerca formale, mantenne una base comune di indagine linguistica. Le affinità, ad una verifica attenta delle singole operazioni, sono facilmente appurabili sulla base di una comune irrinunciabilità alla dimensione esistenziale e, nello stesso tempo, a un controllo mentale del messaggio che partecipasse della totalità. Non si trattava, pertanto, di ridurre il campo d'indagine esclusivamente all'ortodossia formale, come potrebbe apparire ad un esame poco approfondito, ma di perseguire, attraverso forme linguistiche costituite da svariati segni, una intercambiabilità di significati. Dunque, ognuno sperimentava se stesso attraverso la liberazione dai condizionamenti estetici; ovvero partecipava con un impegno mentale e, oserei dire, fisiologico, all'avventura dell'esperienza vissuta. A causa di queste scelte, il Gruppo « Set » si trovò in una posizione divergente nei confronti dell'attività del Centro Propo-

Catalogo mostra del Set di Numero.

ste, che dimostrava escludere quell'impegno esistenziale da noi ritenuto indispensabile. Più netto fu il contrasto con il Gruppo 70, impegnato in una direzione di contestazione del potere che, per il fatto di usare i mezzi linguistici del potere stesso (sia pure manipolati con l'intenzione di invertirne il segno) risultava condizionato da una prevaricante componente letteraria. L'attività del Gruppo « Set », in parte costituito da artisti fiorentini o operanti a Firenze (Mario Bassi, Carlo Cioni, Franco Gelli) e in parte da artisti operanti in altre città (Ugo Bergamini, Gianfredo Camesi, Sara Campesan, Antonio Niero, Umberto Peschi, Vittorio Tolu, Zoren) si esplicò attraverso una serie di mostre a Genova, Milano, Firenze, Venezia, Roma, Palermo, Verona, Napoli.

La Scuola di Pistoia

di Cesare Vivaldi

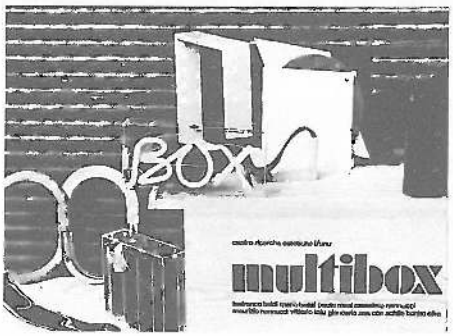
Con l'etichetta di « Scuola di Pistoia » distinsi, nel 1965, un gruppetto di artisti operanti a Pistoia e dotati di loro originali caratteri nell'ambito della cosiddetta (se non altro per comodità) *pop art* italiana, allora in piena affermazione e allineante, subito a ridosso degli Schifano, dei Festa, dei Kounellis, dei Pistoletto, dei Mondino, un gruppetto di talenti nuovi: Pascali e Ceroli, per non fare tanti nomi, e appunto i pistoiesi Roberto Barni e Gianni Ruffi. Nel 1965 presentai Barni alla mostra « Revort I » di Palermo, insieme a Pascali, Ceroli, Tacchi, Lombardo e altri, e in quell'occasione accennai alla « Scuola di Pistoia ». Della quale discorsi poi a lungo in un articolo pubblicato sulla rivista *Collage* nel 1966, quando a Barni e a Ruffi, (che lavoravano in senso *pop* almeno sin dal 1964) si era aggiunto Umberto Buscioni. La « Scuola » in senso proprio ha operato, con mostre di gruppo oltre che con mostre personali, sino al 1969, facendo perno soprattutto sulla Galleria Flori di Firenze ma esponendo in molte città d'Italia e all'estero. Nel 1969 essa ha cessato di esistere in quanto raggruppamento coerente e unitario, per il semplice fatto che i suoi tre componenti si sono maturati ognuno secondo personali prospettive: Barni evolvendosi verso una sorta di modulazione di ambienti spaziali di sapore neocostruttivistico; Buscioni approdando a una pittura sostanzialmente non figurativa di ritmi colorati; Ruffi infine accogliendo istanze e suggestioni dell'« arte povera » per conferire loro un accento allegramente ludico. Un mio libro apparso nel 1969 per i tipi dell'editore *Fantini* di Roma, e intitolato « Barni, Buscioni, Ruffi, un'avanguardia in Toscana », prendeva atto per l'appunto della fine della « Scuola di Pistoia ». I' tre artisti hanno continuato e continuano a lavorare in stretto contatto e uniti da amicizia fraterna, ma senza più un linguaggio comune. L'importanza della « Scuola » mi sembra sia stata rilevante, sul piano nazionale e ovviamente su quello toscano e fiorentino. Essa è stata infatti l'unico gruppo omogeneo e organico che abbia svolto un notevole lavoro *pop* all'infuori dei centri più qualificati della tendenza, vale a dire Roma e Torino. Alla tendenza Barni, Buscioni e Ruffi hanno apportato, ognuno di loro, un contributo qualitativamente assai interessante. Ma, almeno in questa sede, mi par giusto porre soprattutto in rilievo il valore di quella elaborazione collettiva. Tanto più che i loro discorsi individuali, e personali, sono tuttora in isviluppo.

Il Centro Ricerche Estetiche F/Uno

di Paolo Masi

Indipendentemente dalle considerazioni che si possono fare a posteriori, in un momento come l'attuale, in cui si propone la storicizzazione di fatti artistici avvenuti solo pochi anni addietro, mi atterrò ai documenti, riprendendo parte della nota critica, scritta da Achille Bonito Oliva in occasione della mostra Latitudine/Longitudine; in più riporterò i dati essenziali dell'attività svolta dal Centro Ricerche Estetiche F/Uno dal 1967 al 1970. Dal catalogo Latitudine/Longitudine, presentazione di Achille Bonito Oliva: « ... il gruppo fiorentino di Baldi, Bassi, Lecci, Masi, Massimo Nannucci, Maurizio Nannucci, Tolu e Zen si muove su una piattaforma operativa, intendendo per arte una nozione che non si affida tanto alla finitezza certa dell'oggetto creato ma alla processualità formativa posta in essere dall'artista. Questi ne riceve un accrescimento, che tocca l'interno e l'esterno, la natura e la cultura. Una contrapposizione che antropologicamente è scavalcata a favore di una dimensione unica ed inglobante. Questo gruppo inserendosi in tale ideologia del fare trasgredisce la situazione di insularità culturale, in cui si trova ad operare la città di Firenze, una città che vive in una situazione quotidiana di congelamento e di coniugazione al passato remoto... la mostra presenta un raggruppamento compatto di artisti, che intende rispondere alle condizioni del presente, attraverso un comune atteggiamento di astrazione e di intervento mentale-riflessivo sul proprio fare. Un fare, che non può interessare soltanto alcune zone dell'uomo ma deve coinvolgere una definizione totale dell'umano, che modifichi il panorama della produzione della storia, saltando dalla solitudine degli oggetti del mondo alla permanente fluidità della creazione come esistere ».
Dati essenziali dell'attività svolta dal Centro Ricerche Estetiche F/Uno:

Il Centro Ricerche Estetiche F/Uno si è formato a Firenze nel 1967 con la partecipazione di Lanfranco Baldi, Auro Lecci, Paolo Masi, Maurizio Nannucci iniziando la sua attività ,che è poi proseguita dal 1969, con l'adesione di Mario Bassi, Massimo Nannucci, Vittorio Tolu, Gianfranco Zen fino al 1970.



Cassetta Multibox con multipli del Gruppo F/Uno.

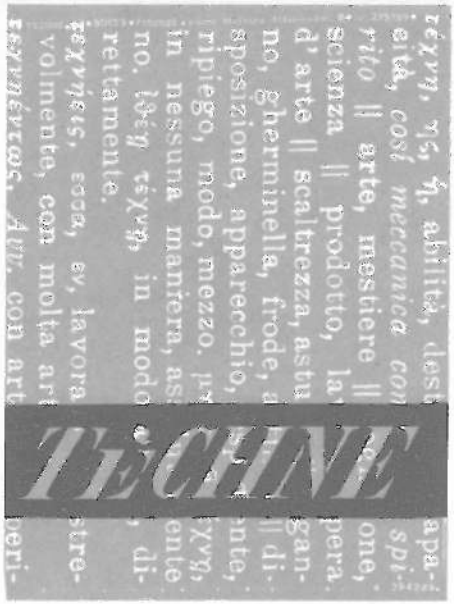
Mostra dei quattro componenti del centro F/Uno allo studio 2/B di Bergamo, febbraio 1968. - Collaborazione al congresso di musica elettronica, Firenze 1968. - Collaborazione con la EAT (experiments in art and technology) e pubblicazione del programma operativo sul foglio giornale, organo ricettivo del centro F/Uno. - Mostra del gruppo Plus di Gand e del gruppo X di Francoforte a Firenze nei locali del centro F/Uno, 1968. - Partecipazione del centro F/Uno al corso per ricerche visive e musicali sull'impiego del computer in collaborazione con lo studio S2FM diretto da Pietro Grossi e del CNUCE di Pisa, 1969. - Mostra Latitudine/Longitudine con l'adesione degli altri quattro componenti il centro F/Uno, a Marciana Isola d'Elba, giugno 1969. - Ventunoundicisessantanove, mostra alla galleria Diagramma di Milano, ed alla galleria Sincron di Brescia, 1970. - Partecipazione del centro F/Uno alla mostra Arte e Critica di Modena e, « Interventi sulla Città e nel Paesaggio » a Zafferana Etnea Sicilia, 1970. - Partecipazione del centro F/Uno alla mostra Nuovi Termini di Riferimento per il Linguaggio Artistico, Galleria d'Arte Moderna palazzo Pitti Firenze, 1971.
Il Centro Ricerche Estetiche F/Uno ha realizzato come proprie edizioni: una cartella di 8 serigrafie ed il Multibox, entrambi con interventi critici di Achille Bonito Oliva.

Techne

di Eugenio Miccini

Il Centro TECHNE è nato a Firenze nell'autunno del 1969 ed ha svolto attività per circa due anni. È stato un gruppo eterogeneo di artisti e architetti, tra cui: D. Berti, Betto, Campus, Cerbai, Coppini, Forlivesi, Fusi, Garinei, Guarneri, Guasti, Lanza, Malquori, Perugini, Poggiali, Raffaele, Ranaldi, Severa, Spagnoli, F. Giraldi, ecc., che lo ha costituito chiamando Eugenio Miccini a svolgerne la direzione

culturale. Scopo del Centro era quello di sollecitare ed organizzare iniziative idonee a promuovere informazioni, scambi, confronti nel campo delle esperienze estetiche contemporanee e provocare riflessioni, ripensamenti e dialoghi circa il patrimonio culturale « in fieri » che caratterizza la nostra attuale civiltà. L'attività del Centro, il suo carattere istituzionale che si richiamava all'autogestione del potere culturale, voleva rappresentare non tanto un alibi calcolato nei confronti dell'establishment nazionale, quanto anche l'apertura di una breccia, in una città — come Firenze — così gelosa della propria tradizione e anche così impenetrabile nei suoi centri di potere da parte della cultura militante — nella ormai provinciale e conservatrice resistenza agli ulteriori accadimenti culturali che circolano per il mondo. A tale scopo il Centro curava anche un bollettino-rivista, al quale hanno collaborato uomini di cultura italiani e stranieri. Il bollettino non era solamente un documento sulle attività del centro e delle altre istituzioni analoghe, ma anche un repertorio di contributi artistici e critici della più varia natura. In un mio editoriale si leggeva: « TECHNE punta sul gesto immediato, sul pronto intervento, sulla volontà di vincere le barriere che si pongono alla comunicazione; scavalcare l'industria editoriale e opporgli queste edizioni (accanto alla rivista pubblichiamo una collana di « quaderni », che raccolgono opere, certamente più elaborate e meditate, ma anch'esse da mettere subito in circolazione) che non avrebbero o che non vogliono avere una diversa strada, diversi canali di circolazione ». Nasceva, così, intorno al Centro TECHNE e alle sue edizioni quello che il periodico L'ESPRESSO definiva il « trionfo dell'underground editoriale ». Il Centro ha svolto una mole di iniziative davvero impressionante e inedita per una città come Firenze. Tanto per darne una idea molto approssimativa, citiamo: una trentina di mostre di quadri, affiches, manifesti politici, poesie visive; decine di concerti e spettacoli teatrali, happenings, environments, azioni, letture, congressi, dibattiti, spettacoli cinematografici, proiezioni, mostre-scambio con l'estero, ecc. Nelle sale del Centro, oltre alle mostre che si succedevano ogni dieci giorni, talvolta anche simultaneamente, accadeva sempre qualcosa: gruppi o singole personalità italiane e straniere vi davano le loro esibizioni, la loro testimonianza. Intorno ad ogni avvenimento (specialmente per le manifestazioni più « spettacolari ») era costume avviare un dibattito o comunque un dialogo, che poi era riportato sulla rivista. Il pubblico era sempre numeroso e partecipe. Gli artisti del Centro avevano modo di mostrare, in esposizioni personali o collettive, il proprio lavoro, sul quale talvolta si tenevano anche pubbliche discussioni. L'attività del Centro, si può dire, raggiunse il suo maggior livello con il programma svolto nella



Copertina della rivista Techne.

manifestazione « ARTE PER ARTE », che in una settimana di iniziative vide attorno ad esse un interesse che, se non ebbe grande eco nella città, rimase desto fuori dalle mura e che — dobbiamo dirlo — dura tuttora. Gli « atti » del convegno furono pubblicati sulla rivista IL MARCATRE. Ora il Centro è chiuso. Vennero a mancare a un certo punto i finanziamenti dei soci artisti i quali, forse meno interessati a un programma culturale vasto ed « eclettico », pensavano fosse meglio rientrare nell'ambito del proprio, personale lavoro. Del resto, il ritmo delle attività di TECHNE aveva un po' stroncato tutti e l'urgenza di allargare il cerchio dei propri, istituzionali interessi, oltre le anguste dimensioni dell'esercizio « estetico » della esistenza, verso più precise direzioni politiche e culturali, aumentava nei più i dubbi sulla nuova « complicità » che si domandava all'artista. Allora, per un'identificazione « per genus proximum et differentiam », la compagine si sciolse. Quello che resiste, « mutatis mutandis », è, oggi la rivista, che ha una periodicità irregolare ed ha quasi esaurito la sua funzione; i « quaderni », che ormai hanno raggiunto il numero di 50 e più titoli; resiste anche una certa nostalgia per un lavoro così intenso, che ci si augura non sia andato disperso; e anche una certa malinconia per quella totale sordità della città, la quale non ha risposto — al livello dei suoi « organi » culturali pubblici — al richiamo abbastanza lusinghiero di TECHNE. Eppure possiamo ora raccogliere un dossier di « stampa » che ha dimostrato l'interesse per questo Centro che hanno avuto persone di ogni parte del mondo. Un vero peccato che alle tante voci di assenso, non si siano unite quelle di tanti di noi che ancora oggi, tristemente, covano nel silenzio più irresponsabile le trame della loro provinciale impotenza.

Il gruppo « Stanza » e la rivista « Ca Balà »

di Carlo Carlucci

In Italia il gusto, il piacere per il sentimento, per la parentesi fascista e l'emozione della guerra e del dopoguerra, hanno protratto uno spirito che è tardoromanticismo. Ci siamo affacciati verso gli anni '50 sulla cultura europea scoprendo le aliene forme del fantastico, dell'allegoria e più tardi della satira (Inizia, in tal senso, un discorso « Il Caffè » di Giambattista Vicari nel '60), ma per questi prodotti che sono essenzialmente della ragione, la bocca non ce l'abbiamo ancora. Il lavoro iniziato nell'aprile del '71 dai tre redattori di Ca Balà, Braschi, Buonarroti e Della Bella era quindi gravoso. Ca Balà, rivista mensile d'umorismo grafico e di satira politica, è cominciata ad uscire sfruttando i naturali/innaturali canali dell'underground. Che cosa è cambiato con questo lavoro? Niente o quasi. Duemila copie vendute mensilmente sottobanco non hanno nemmeno scalfito la pelle di pachiderma del nostro paese che dagli otto milioni di baionette è passato agli otto milioni di calciatori, politici, canzonettisti più i lavoratori, sfruttatori, bambini e pensionati. L'underground quando non è calcolo o un piacevole gioco è un esperimento che deve trovare una via di uscita; nelle catacombe non si vive. E questo lavoro, paziente, tenace dei tre di Ca Balà ha diritto di esigere almeno una scalfittura nel sistema. Molti temi sono stati affrontati dai disegni della rivista, temi convenzionali e no, ma sempre all'insegna dell'inconvenzionalità della satira, la battaglia è stata contro il fatto compiuto delle idee correnti, contro quelle

Copertina della rivista Ca Balà.

primarie e dominanti dei gruppi di potere, una battaglia a sinistra se vogliamo definirla così, ma anche contro la convenzionalità delle sinistre, ed è stata una battaglia intelligente e generosa. Ca Balà rientra in tal senso « fra le riviste sottetranee, ciclostilate, clandestine, che attaccano, colpiscono, al di là delle leggi di comparaggio — vi sono compari e compari — tutto un arcaico mondo, quello culturale della Italietta e del *boom* editoriale in uno *humour* che abbiamo definito *rosso*, perché con il gioco, con il ludico si dissacra e si arriva al potere, d'accordo in questo nonostante la faciloneria delle premesse metodologiche con K. Filinis (« Teoria dei giochi e strategia politica ») e in disaccordo con il metafisico ludico (Ma il gioco cos'è) e molto generico E. Fink (« Il gioco come simbolo del mondo ») mentre M. Hodgart (« La Satira ») ci fa la storia più che altro della satira. Ca Balà ed altre riviste di questo genere, pur nei limitati mezzi di cui dispongono, affermano un neoumorismo di razza contadina, antiborghese per eccellenza, contrari all'elegia delle sette stelle dell'Orsa, fuori di quella cultura di carrieristi, ladri di sapienza, baroni accademici, militanti ed editoriali ». *Humour rosso*, s'è detto, diverso dal fine ed aristocratico *humour* inglese; Susanne K. Langer parla della « risata verde »: uno *humour*, forse a volte anche un po' grezzo, e perché no, rozzo per i palati fini (comprendiamo bene che Huxley ha espresso geniali considerazioni fantasatiriche, scientificamente oggi quasi dimostrate là dove molti prosatori d'arte italiani si dilettavano a « leccare » la pagina bella) ricordandoci nel contempo che questo *humour rosso* — come afferma il critico sopracitato, O. Panaro — convalida la teoria della campagna che sopravviverà a discapito della città (Mao) sì che inquinamento, alienazione, repressione, scuola, istituzioni, contestazioni, demagogiche istanze populiste (ma « Love Story » ha imperato sovrano, dolcissima storia d'amore), mafie culturali — la mafia siciliana uccide fisicamente, mentre quella culturale uccide con la pistola al silenziatore — ignorano sistematicamente le voci schiette che dal basso si levano per confermarsi, anche nello *humour rosso*, non più come oggetto bensì come soggetto della storia.

5 domande e 40 risposte

In questa sezione sono state raccolte le risposte date da 28 artisti e 12 operatori culturali alle seguenti domande:

a) *Quali sono le cause che hanno determinato l'attuale situazione artistica a Firenze e in Toscana?*
b) *Esistono prospettive concrete per un superamento della crisi?*
c) *Quali sono le sue attuali motivazioni di poetica?*
d) *Quali strutture socio-politiche ritiene capaci di stimolare un rilancio culturale a Firenze e nella regione?*
e) *Considera importante l'intervento dell'arte nella società contemporanea?*

Luca Alinari

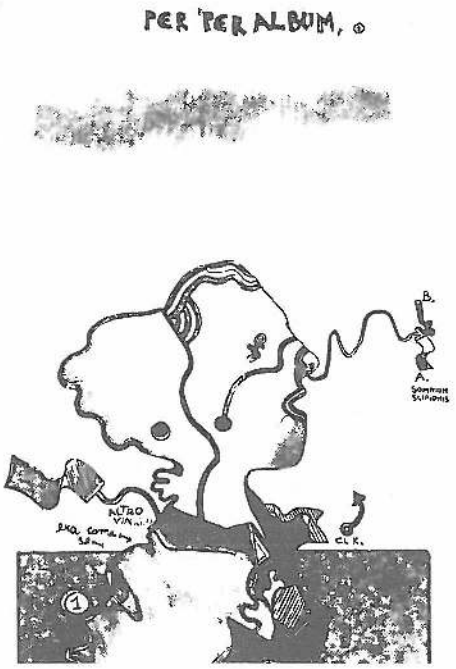
Artista, nato nel 1943 a Firenze, dove vive e lavora.

La situazione artistica di Firenze è il naturale risultato di un lungo processo di deterioramento estetico che affonda le radici in un passato anche lontanissimo. Ma non è vero che a Firenze si sia verificato un qualche cosa di diverso che nelle altre città italiane. Solo che, mentre in alcune grandi città per ovvi motivi economici, politici e amministrativi si assiste ad una ripresa del generale interesse per gli eventi artistici e, quasi, ad un risveglio di essi, a Firenze, salvo rare eccezioni, la situazione ha tutta l'apparenza di una immobilità catatonica. Ma il pessimismo per il pessimismo non è un atteggiamento interessante. Certo esiste una crisi. Dovuta in gran parte alla politica delle poche gallerie fiorentine importanti che portano avanti un'opera alacre di imbalsamazione del passato più che di ricerca e di scoperta del presente. Dovuta allo scarso intervento degli enti pubblici (le grosse manifestazioni difettano per una costante mancanza di fondi). Dovuta alla idea di Firenze come città-museo (e cosa non è stata appunto la mostra di Moore se non una riconferma umiliante di questo luogo comune?). Una crisi dovuta anche ad una certa « lontananza » dei mezzi di comunicazione di massa dall'informazione artistica (ma qui si entrerebbe in un discorso ancor più specificatamente politico sulla tradizionale diffidenza della società borghese nei confronti dell'evento estetico. Anche e soprattutto di quello nato nel suo stesso seno). Una crisi infine dovuta anche agli artisti che a Firenze non sanno in molti casi trovare una piattaforma di collaborazione. Eppure i sintomi di una vitalità in vari modi repressa e condizionata non mancano. Certo questa vitalità non ha la vita facile a Firenze. Anche per gli antichi mali « caratteriali » della città che in questo campo si mostrano particolarmente evidenti: un diffuso e meschino lesionismo reciproco, una beota e indiscriminata xenofilia, l'incapacità di una veduta generale e in prospettiva dei problemi di questo settore. Meschinità, appunto, che non sono certo le ragioni prime della crisi, ma che in certo modo hanno collaborato a « bloccare » la situazione.

Possono esistere solo a livello politico amministrativo: un maggiore intervento pubblico che renda a poco a poco la funzione delle gallerie utile ma non fondamentale, una maggiore sensibilizzazione del pubblico attraverso il moltiplicarsi delle iniziative del settore e uno spazio maggiore nei veicoli di informazione. Tutto questo presuppone soprattutto precise scelte di politica generale nel senso della promozione culturale di massa. E non nella direzione di una libertà fittizia e di una sostanziale repressione mafiosa come sta avvenendo in questo momento.

Una « poetica » non necessita motivazioni al di fuori di se stessa. Io credo di lavorare con un certo metodo. Molte ore al giorno. L'idea stessa di « arte » è completamente mutata, tanto che la parola non significa ormai più nulla. C'è stato, dunque, uno spostamento. In quale direzione? Che cosa significa? Quali sono i suoi addentellati con gli eventi della società? Sono domande alle quali cerco di rispondere ogni giorno, con il mio lavoro.

L. Alinari: *Per « Per album ».*

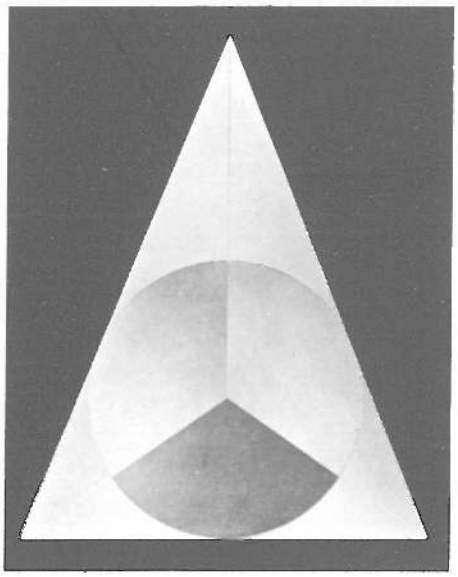


Diana Baylon

Artista, nata in Umbria, vive e lavora a Firenze.

La situazione fiorentina non è atipica, ma riflette (anche se con differenziazioni e sfaccettature diverse) la situazione non solo nazionale, ma generale. La tecnologia e l'elettronica influiscono totalmente sulla nostra società. Era tecnotronica? Sicuramente tecnologica. Quindi sviluppo « diverso » dei popoli; sviluppo che comprende problemi sociali psicologici culturali.

Per superare la crisi che a mio avviso, ripeto, è mondiale e coinvolge il problema esistenziale dell'uomo, è necessario che l'uomo ridiventi il fine e non il mezzo. È necessario che nella città, nella nazione, nel mondo si usi della tecnologia come un contributo



D. Baylon: *Continuo unico*, 1972.

alla liberazione dell'uomo. È necessario che gli uomini preposti alla cultura alla politica alla scienza, recepiscano gli attuali problemi esistenziali, siano aperti alla collaborazione al di fuori di condizionamenti politici e culturali, siano nel vivo di questo momento storico e non immersi in inutili quanto pericolosi passatismi. Si tratta di ritrovare l'equilibrio deteriorato in operazioni inutili o false e ricercare un nuovo tipo di rapporti.

Ritengo necessaria una ridefinizione dell'arte (non in termini tradizionali astratti o intellettualistici « moderni », comunque mistificatori e velleitari) in termini di ruolo in un contesto tecnologico, in cui tutto, e quindi non solo l'arte, deve essere rivisto e ridefinito. Dopo di che ritengo che l'arte abbia un ruolo importante come quello di sempre.

Il mio modo di vita è la incessante ricerca di una nuova maniera di essere in una realtà continuamente nuova. Obbedisco a me stessa, a nessun altro né a leggi altrui. Cerco un rapporto reale tra la mia emotività psichica e la dimensione tecnologica. Comunicare sensazioni intense come le immagini naturali senza usare niente di naturale. Usare materia innaturale, difficile. Esprimere il « Se » attraverso materiale tecnologico. Piegare alla propria visione e immaginazione gli attuali mezzi offerti.

Gianfranco Benvenuti

Membro della Commissione culturale del P.C.I. di Firenze.

L'attuale stato di disagio della vita artistica fiorentina, pur non sottraendosi da più vaste ragioni di decadenza storica della città e di crisi della società nazionale, porta il segno di precise responsabilità cittadine delle quali, le più gravi, quelle legate al modo di come, in questi ultimi anni, si è gestita la cosa pubblica. Esemplifica un tale giudizio il settore delle arti figurative ove, amministrativamente, si è manifestata la incapacità di formulare analisi e programmi artistici concreti, di connettere la problematica inerente alle realtà economico-sociali e dar risposta quindi al tipo nuovo di domanda proposto dalla crescita impetuosa della scuola e del turismo, dalle necessità di elevazione della condizione operaia, di sopravvivenza artigiana, di vitalizzazione di un territorio oramai incapace di esprimere la nuova dimensione urbana entro gli antichi limiti burocratici. Con l'abdicazione del ruolo dell'ente locale, si è generato, attraverso un esercizio di delega incontrollato nel tempo, un potere artistico ristretto, autoritario e paternalistico. La conservazione patrimoniale, intanto, deposito inerte nelle mani inefficenti dello Stato, non ha recuperato alcuna esperienza moderna; le Accademie e le scuole d'arte, sono divenute simulacri del passato o corpi isolati dalla realtà; il complesso delle iniziative, inflazionato, nonostante impennate di prestigio, ha smarrito ogni connotato culturale nel grigio squallido di una situazione eterogenea e deteriore divenendo telaio di un sottogoverno legato ad interessi particolaristici del centro storico congestionato. Disconosciute al metodo operativo la democratizzazione delle gestioni, la pubblicizzazione degli accadimenti, il dibattito; respinto ogni anelito di base, l'associazionismo popolare. Ogni asse reale di produzione, di mercato, d'interesse critico spostato verso altri centri; decaduto un ruolo di mediazione nazionale, di dialogo internazionale; rinchiusa la vita artistica in cerchi ristretti, asfittici, estinto il confronto di opinioni. La ricerca di linguaggi espressivi, la sperimentazione, il complesso delle motivazioni di poetica suggerite da un'epoca di transizione e così ricca di tensioni come l'attuale, non si sono tradotte in libero confronto, in spinta ideale. Non si è maturato, nel segno di un pessimismo sconfortante, il necessario convergere di intenti attorno ai dati oggettivi e comuni della situazione e privato l'artista di una capacità contrattuale capace di utilizzare e gestire strumenti e mezzi, disponibilità potenziali che la città offre. Manca una idea globale e concreta attorno alla quale verificare la volontà e le disponibilità, non solo artistiche, ma socio-politiche. Prima occasione di protesta globale potrà esserlo la mozione comunista che impegnerà in Palazzo Vecchio non solo gli amministratori, ma gli amministrati tutti.

Vinicio Berti

Artista, nato nel 1921 a Firenze, dove vive e lavora. È tra i fondatori del movimento dell'Astrattismo Classico. Ha fatto parte dell'équipe di « Quadrante » e del primo Gruppo 70.

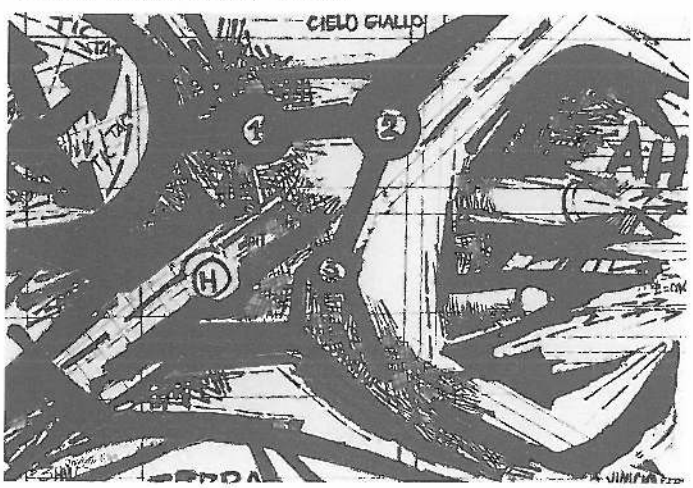
La nuova realtà politico-culturale, impetuosamente apparsa alla fine dell'ultima guerra, non ha trovato a Firenze possibilità di contatto con le ultime fronde idealistiche, crociane, arroccate in questa città più che altrove, per una difesa sterile di vecchi valori « eterni », cosicché le posizioni d'avanguardia (vedi l'« astrattismo classico » dell'immediato dopoguerra) si sono dovute sviluppare in relativa solitudine, seppure attivamente, con forza e senza corruzioni, mentre d'altra parte, ufficialmente, si è dato spazio per fare apparire sempre più il decadente mondo del vecchio classicismo, dell'intimismo, del fumismo, del fiorentinismo di mediocre estrazione tradizionale.

Ci sono anche in questa città forze giovani, « contestative », che possono tentare il rinnovamento.

Quelle che da tanto cerco di esprimere: progetto-ampliamento delle prime istanze concreto-classiche astratte per lo sviluppo ulteriore della linea centrale dell'Arte contemporanea, positiva-costruttiva che, per continuo sviluppo, dopo cubismo, futurismo, costruttivismo, è già arrivata, oggi, a motivazioni ancora più avanzate.

Le strutture rivoluzionarie, (in particolare la classe operaia) nate in seno e in opposizione all'attuale società decadente. Questo a Firenze come altrove.

V. Berti: *Progetto H 39*, 1963-64.



G. Breddo: *Il cartoccio con boccia bianca.*

Certo, come in ogni epoca. L'Arte è un atto di necessità umana; è uno dei mezzi più validi per la conoscenza del mondo: per esprimere, dell'uomo, l'anelito che ha da sempre: liberare la verità.

Gastone Breddo

Artista. Nato a Padova nel 1915, vive ed opera a Firenze. È Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

L'intervento dell'arte nella società contemporanea, come in ogni epoca, è sempre condizionato e condizionante simultaneamente. Questo intervento corrisponde ad una funzione che l'arte ha sempre avuta non solo nel complesso delle attività culturali elettive, e quindi con una fisionomia di carattere spirituale, ma nel rapporto più vasto di tutte le necessità e aspirazioni vitali dell'uomo come individuo autonomo ma anche come elemento di un organismo più vasto, a sua volta partecipe di una più estensiva collettività di organismi. Nella società attuale l'arte può e deve intervenire in misura maggiore che in qualunque epoca del passato: sia perché questo intervento è criticamente accertato e analizzato in tutte le sue fasi e si produce coscientemente, sia perché la necessità di un apporto estetico-spirituale è infinitamente più sentita da una civiltà tecnologica e meccanizzata, in cui l'uomo subisce sempre le minacce dell'alienazione, dell'automazione, della solitudine. In breve, la tecnologia influenza l'operazione artistica direttamente nei mezzi e indirettamente nel gusto, ma ne è compensata da uno scambio di idee e di interventi che le restituiscono una dimensione umana e un clima in cui sia ancora possibile vivere nel senso completo della parola.

Antonio Bueno

Artista. Nato a Berlino nel 1918, vive e lavora a Firenze. È stato redattore della rivista « Numero ». Ha fatto parte del primo e del secondo Gruppo 70 e dell'équipe di « Quadrante ».

Rinunzio a rispondere alla prima domanda. Ci vorrebbe un intero trattato per analizzare le cause che hanno determinato l'attuale situazione artistica fiorentina.
La seconda domanda postula l'esistenza di una crisi. Ma di che genere? Crisi economica? povertà delle gallerie? mancanza di committenti? Se la crisi è economica i rimedi debbono essere di natura economica anch'essi e non riguardano l'artista in quanto tale. Ma forse la domanda si riferisce a un altro tipo di crisi. Per esempio: c'è penuria di artisti validi? c'è penuria di idee nuove? Io non lo credo. C'è però il pericolo che, a causa della crisi economica, alcuni talenti emigrino verso i grandi centri dell'industria culturale. Le strutture socio-politiche, così come quelle economiche, sono fuori delle nostre possibilità d'intervento. Certo l'artista può, e talvolta deve, indicare le sue scelte. Non c'è però da illudersi sulla portata che questa sua presa di posizione possa avere sugli eventi storici. Chi voglia intervenire con un reale peso nella politica deve darsi alla politica tout-court. In altre parole il rapporto arte-politica è importante non tanto per l'aiuto che l'arte può dare alla realizzazione di una determinata politica quanto per l'aiuto che la politica, intesa come momento fondamentale della formazione culturale, può dare

A. Bueno: *Le neopompier*, 1972.

all'artista. Ho lasciato la terza domanda per la fine perché è l'unica di fronte alla quale si paga di persona. Per conto mio da qualche anno — tre o quattro — ho cercato di rinunziare alla parola « avanguardia », che mi sembrava non soltanto usurata ma anche distorta e strumentalizzata per fini in realtà mercantili. Ho tenuto a Parigi nel 1969 una personale che intitolai, in modo volutamente provocatorio, « neo-passatista » o, in francese, « néo pompier ». Mi sono sempre più distaccato dalla pop art, che al tempo del Gruppo 70 era al centro dei nostri interessi, per rivolgere la mia attenzione a certi aspetti della cultura ottocentesca che fino a poco tempo fa erano dimenticati o disprezzati e con una punta di autoironia ho dato talvolta il titolo di neo-kitsch a certi miei recuperi. Un nome più corretto potrebbe essere « neo-romanticismo ». Se poi qualcuno vorrà vedere in queste ricerche un'ennesima esperienza d'avanguardia non sarà stato certo per colpa mia.

Paolo Castellucci

Critico.

A prescindere dal fatto che se per « situazione artistica » si intendono le testimonianze creative dell'uomo relativamente al periodo storico in cui esse si attuano, a Firenze, questa situazione non esiste, posso limitarmi *sic et simpliciter* al compito di « circostanziare » anziché di « spiegare » le cause determinanti lo stato di *impasse* che la città dell'arte per antonomasia, trova ora abbastanza scoperto. Uno « stato » appunto da analizzare al di là della colpa delle solite parti *addette ai lavori*, ma piuttosto da ricercare nella miopia degli organi costituiti, nella limitazione di apertura visuale e mentale cioè degli strumenti del potere economico-politico, che magari non avendo interessi pratici *da vicino*, fanno di ogni erba dell'arte un fascio, così da relegare Firenze nel dimenticatoio o nella cerchia dell'epigonismo, fino a renderla, ed è ciò che maggiormente conta, una città vassalla dei grandi centri artistici italiani. Le gallerie, principali veicoli di informazone, procedono per scompartmenti stagni, preoccupate, legittimamente, di far quadrare il bilancio. Tranne sporadici casi le manifestazioni e le sperimentazioni di avanguardia vengono effettuate in ambienti settari o in luoghi inadatti per ragioni di spazio e di funzionalità, lontani comunque dal grosso pubblico. Peraltro neanche la critica ufficiale può fare miracoli...

A mio avviso una sola, anche se ingenua e illusoria. Quella di istituire, indipendentemente dalle strutture imposte dalla classe dominante, un *corpus* di collaborazione, fra gallerie, artisti, critici e collezionisti, con fasi interscambiabili di mostre e di incontri. E questo anche *una tantum*, per non provocare di colpo scompensi su un sistema purtroppo da tempo radicato.

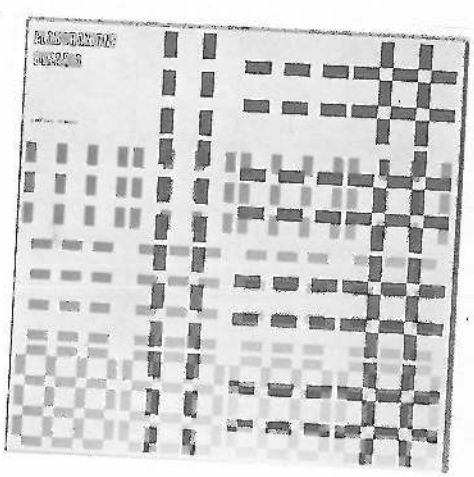
Unicamente se rispecchia e mette a fuoco, attraverso poetiche non unilaterali qualunque sia il risultato sul piano estetico, i problemi esistenziali dell'individuo nel presente. Il resto per me, è mero edonismo.

Gianfranco Chiavacci

Artista, è nato nel 1936 a Pistoia, dove vive e lavora.

In una città di provincia come Pistoia direi che la situazione artistica ricalca quella di altre città simili, dove a livello pubblico non esiste che l'attività di pochissime gallerie private che svolgono una funzione priva di qualsiasi connotazione culturale d'avanguardia. Se esistono isolati casi di operatori che portano avanti una ricerca sperimentale, le strutture pubblicistiche se ne disinteressano. Tuttavia sembra che a Pistoia stia maturando qualcosa che potrebbe essere l'inizio di una politica culturale. È il caso per esempio del comunale teatro Manzoni che, tolto all'iniziativa privata, ha cominciato a svolgere una discreta attività nel campo teatrale, legato al circuito regionale. Il problema è quello di operare in modo da costituirlo in centro culturale, con larga partecipazione degli operatori. Chiaramente non esistono scelte culturali ben precise; è qui forse che si misurerà anche la capacità di tutti gli operatori per far maturare queste scelte. Scelte che per non rimanere isolati tentativi, soggetti ad ogni tipo di condizionamento locale, dovrebbero essere fatte con respiro più ampio. Penso per esempio ad un probabile ambito regionale. Spesso nei politici si nota una « attenta indifferenza » per queste scelte, che sfocia poi in iniziative conservatrici, con sforzi finanziari notevoli e ben altrimenti e più proficuamente utilizzabili (a Firenze recente mostra Moore, a Pistoia Fabbri). È qui che salta automaticamente fuori la necessità di una risposta alla domanda sull'importanza dell'arte nella società contemporanea. Di fronte alla superfi-

G. Chiavacci: *Elaborazione binaria*, 1971.



cialità (o scelta politica precisa!) delle risposte che spesso vengono fornite dai politici, bisogna saper imporre il concetto che l'arte ha anche una funzione politica ben precisa; messa in crisi continua dei codici comunicativi, loro arricchimento sperimentalmente individuabile nelle ricerche più ficcanti, ampliamento di contenuti, dilatazione dei rapporti relazionali ecc. Come non rilevare anche il conseguente aspetto implicante la didattica? Aspetto automaticamente connesso con ogni ricerca che sia genuinamente sperimentale, aperta. Aggancio qui due righe sulle mie « motivazioni di poetica » (con bella espressione). Le ricerche che porto avanti da anni risuonano continuamente di questa preoccupazione « didattica », calata nel più ampio raggio della messa a punto di una grammatica binaria, con forme che nascono in essa, extra-artisticamente. La convinzione che il comportamento binario, 0 — 1, sia già abbastanza ricco come risultati cui può condurre. Il tentativo di arricchire il mondo delle forme di « connotazione scientifica » (e, sotto, il tentativo forse utopistico di far assumere alla misurabilità nell'operare artistico un significato che vada ben oltre l'aspetto programmatico e metodologico).

Carlo Cioni

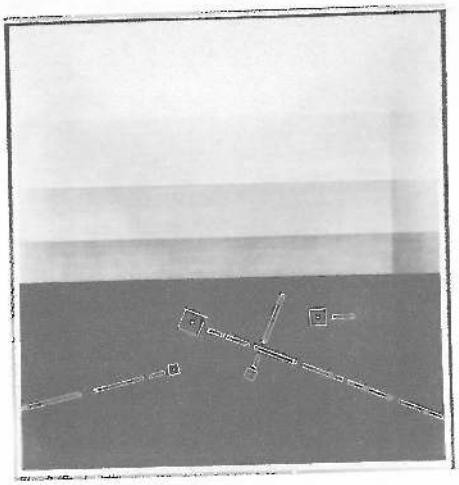
Artista, nato nel 1930 a Firenze dove vive e lavora. Ha partecipato all'attività di Numero, ha fatto parte del primo Gruppo 70 e del gruppo Set di Numero.

Quando le arti di una cultura esprimono, come nei nostri giorni, una forte pressione tendente a modificare le radici stesse della loro provenienza, qualsiasi struttura sociopolitica, in quanto espressione di una società fondata su modelli precostituiti e storicamente consumati, viene a scontrarsi con la volontà rinnovatrice insita nella stessa attività artistica e rivolta alla ricerca di nuovi spazi mentali, di una nuova versione dell'uomo su cui si fonderanno sistemazioni sociali future. L'intervento, quindi, delle strutture del sistema rischia di costituire una grossa ipoteca condizionatrice nel senso della conservazione dei valori in uso. Per ridurre al minimo questo aspetto negativo occorre che le iniziative non partano dal potere politico, ma nascano a livello degli stessi operatori artistici i quali, in un secondo tempo, potranno ottenere l'appoggio di quelle forze sociali che si dimostrino più possibilistiche e in grado di adattarsi agli scopi emergenti dalla logica della cultura più viva. Insomma, si tratta di impostare correttamente il rapporto cultura-società, in maniera che questa ultima possa essere il risultato di una coscienza nuova per intendere le cose e non, viceversa, l'espressione della volontà di alcuni conservatori interessati che strumentalizzano, fra l'altro, una pseudo-cultura per dare improbabile decoro alla loro ormai impossibile società.

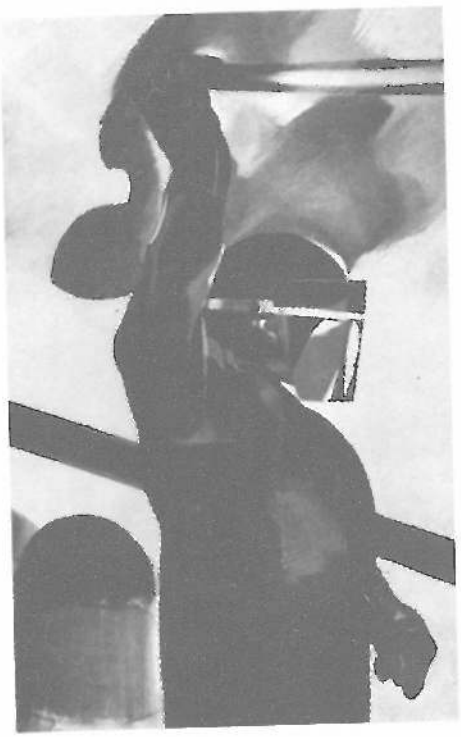
Corrado Del Conte

Direttore della Galleria « Il Fiore » di Firenze, dal 1942.

Mi ha cacciato in un grosso imbarazzo con le sue domande. Io non sono un artista con i suoi tanti problemi di lavoro nella civiltà contemporanea. Sono un mercante che, con amore e costanza, sceglie ed espone quelle opere che esteticamente determinano l'attuale situazione artistica. È probabile che mi si dia del presuntuoso, ma questo per me non ha importanza: so che ogni uomo ha diritto di sbagliare o di aver ragione: il tempo, come sempre, sistemerà le cose. Dicevo che rispondere alle sue domande non mi è facile. Ho letto, giorni fa, in un periodico, una intervista fatta allo scultore inglese Henry Moore, il quale dice: « Firenze, casa della mia arte ». Moore ha perfettamente ragione; Firenze gli ha dato tutto: ambiente, personalità di tutti i campi, televisione, radio, pubblicità, e stampa, tanta stampa da ricoprire tutta l'area del Forte di Belvedere. Forse lei penserà che voglio ripetere il famoso grido di Emile Zola: « J'accuse ». No, dico soltanto che una città come Firenze ha doveri verso molti altri artisti che operano nella città, o che da fuori vengono qui ad esporre, magari andando incontro a gravità economiche. Si può superare una crisi, non interessandosi agli artisti e passando sotto silenzio le manifestazioni artistiche? Data la mia età, ricordo le fiorentine « Giubbe Rosse » e l'ultimo periodo della vita di Ottone Rosai. Non voglio pensare che gli artisti protagonisti di quel periodo non abbiano avuto le loro angosce, le loro difficoltà in una lotta per un'arte nuova però, alla fine, hanno vinto. Ma voglio ricordare che, intorno a loro, circolavano alti personaggi, che a tale lotta diedero grossi sostegni di ogni specie. E oggi, dove sono questi sostegni? Devono nascere, o si nascondono per paura di sbagliare? Credo di essermi dilungato troppo, e di essere uscito dalle rotaie delle domande. Fra giorni, dopo il solito periodo di chiusura estiva, ricomincio l'attività di mostre, con il solito entusiasmo, che mi dà il diritto di credere a ciò che faccio, perché ho creduto all'uomo di ieri e credo nell'uomo di oggi, pilastro di una società contemporanea.



C. Cioni: *L.R.I. 15*, 1971.



F. Farulli: *Costruttore 11*, 1969-70.

Fernando Farulli

Artista. Nato nel 1923 a Firenze dove vive e lavora. Ha fatto parte del gruppo Corrente 2.

Già 10 anni fa, nell'inchiesta « La cultura a Firenze », avevo modo di definire il clima artistico e culturale di Firenze, imposto e creato dagli organi ufficiali, « grigio e paludoso ». Ebbene quelle stesse strutture che già allora erano decrepite, superate, incapaci di proporre qualcosa, hanno impedito sempre di più la liberazione di nuove energie ed hanno accentuato quel senso di abbandono che caratterizza oggi più che mai la vita culturale fiorentina. Non hanno rappresentato molto, nel senso di una modificazione di queste linee di tendenza, iniziative prese anche in alcune recenti occasioni le quali, seppure legate a nomi di « grandi » come Aalto, Le Corbusier o Moore, non hanno inciso profondamente nel tessuto culturale della città, caratterizzate, come troppo spesso sono state, da uno sfondo spiccatamente turistico. Un rilancio culturale a Firenze credo oggi non possa prescindere da una elaborazione e da un'analisi collettiva con la partecipazione di organismi e associazioni di base, che sbocchino in una programmazione seria, metodica, non frazionata, tale da dissipare questa nebbia, questo clima grigio e paludoso. Quindi non cultura come fatto turistico, ma come intervento nella realtà sociale e politica della città, e come espressione delle energie vive e vitali ancora imprigionate dalla tela di ragno di strutture superate. Questa l'unica prospettiva, a cui deve fare da supporto il complesso tessuto democratico della regione toscana, che può portare ad un riproporsi a livello più alto ed in forme nuove della cultura a Firenze.

Renzo Federici

Critico. Ha tenuto la rubrica d'arte sul quotidiano fiorentino « Nuovo Corriere » e sui quotidiani « Paese » e « Paese Sera ».

Forse la situazione artistico-culturale di Firenze, presa in sé, non è più grave di quella di altre città di media grandezza della penisola. Le valutazioni si fanno catastrofiche perché non ci si dimentica che in un'epoca non remota Firenze è stata una capitale, o una delle capitali, della cultura in Italia. È proprio in questo suo passato, però, la radice dei guai attuali. Il clima culturale del dopoguerra ha trovato qui diffidenza, se non astio, la squisita letterarietà dell'ermetismo non conciliandosi agevolmente con l'« impe-

gno », più o meno populistico, di allora. Nelle arti figurative, anche sepolto il resto, restava pur sempre Rosai, ed era presenza ingombrante, oltre che molto suggestiva. Le istanze populistiche filtravano in lui in una temperie ferocemente individualistica, in un lirismo tanto sottile quanto saturo di fiorentinismo ancestrale. Intorno invece maturavano tempi collettivi e « internazionalizzanti ». I pochi che non ne hanno rinnegato la memoria si sono dannati nello sforzo di conciliare la sua intensità umana con la nuova cultura. Da allora, sembra che tutte le successive esperienze si siano fatte a Firenze senza vera convinzione, o almeno senza avere intorno un contesto culturale più vasto, ad esse realmente solidale. Un piccolo cabotaggio in sostanza, mentre il resto, il più, della cultura fiorentina, arroccata nelle sedi universitarie e nelle riviste di gran prestigio, se ne andava per altre vie. Né va dimenticato che dal dopoguerra in poi le grosse strutture organizzative della cultura si sono venute sempre più concentrando a Milano e Roma. In questo senso Firenze è scaduta a provincia. Ora in provincia l'iniziativa culturale è rimessa alla buona volontà dei politici, per lo più di sinistra. A Firenze, da decenni ormai, le sinistre non sono più al potere. Ed è ancora troppo presto per dire cosa farà la Regione.

Se si fa un rapido calcolo delle mostre, e in genere delle iniziative, di risonanza nazionale e internazionale che sono state realizzate a Firenze dal dopoguerra in poi, il bilancio è tutt'altro che negativo, anzi. Se i frutti non sono stati quelli che ci si aspetterebbe, si deve forse al fatto che molte di queste iniziative, anche le maggiori, sono state fatte a dispetto di Firenze, da pochi coraggiosi che hanno finito per imporle. Nulla di grave in questo, se non avesse un rovescio, questo, sì grave: tutto questo sembra non aver determinato un clima, non aver sollecitato in loco interessi e ricerche, non aver promosso una cultura veramente militante.

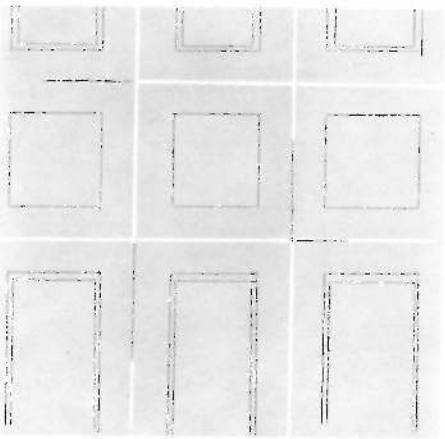
Stabilizzando queste iniziative, assicurando alle loro spalle un'adeguata struttura organizzativa, elaborando per esse prospettive culturali ampie e incidenti, se ne potrebbe fare, oltre che strumenti di larga informazione (cioè, in ultima analisi, attrezzature doverose per un grande centro turistico-culturale), anche qualcosa di più vivo e stimolante per una cultura locale vera. Forse, accanto a tali rassegne, l'organizzazione permanente che si auspica potrebbe realizzare iniziative più ristrette e tempestive, meno solenni ma più prontamente efficaci. La vecchia Strozzina ha avuto una sua funzione in questo senso; non si vede perché non possa riprenderla, ampliata e arricchita in rapporto ai tempi nuovi. D'altronde la Regione potrebbe assumere su di sé il compito di disciplinare, o meglio rifondere secondo nuove prospettive unitarie, tutta la spuria attività di premi e mostre che in tanta provincia disperde mezzi ed energie con risultati così spesso scarsi, mettendo a fuoco un programma organico di iniziative culturalmente valide. Dove, come a Firenze, è carente l'iniziativa privata (che grosso modo si compendia nel mercato) molto, se non tutto, ci si attende da quella pubblica. Certo è che rimane dubbio che una crisi della gravità di quella attuale (che non è solo fiorentina) possa risolversi anche con una decisa « irizzazione ». A giudicare dal successo, quasi incredibile, della mostra di Moore, si direbbe di sì. A livello consumistico, s'intende. Ma non è detto che anche dai consumi non possa venire qualcosa di meno effimero, anche se meno conclamato.

Riccardo Guarneri

Artista. È nato nel 1933 a Firenze, dove vive e lavora; insegna presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana. Ha fatto parte del Gruppo Tempo 3 e del primo Gruppo 70. Ha aderito al Centro Proposte.

Mi domando che senso ha scrivere della situazione artistica fiorentina che poi non è molto diversa da quella delle altre città italiane almeno per quanto riguarda le poetiche artistiche. Infatti a Firenze possono dirsi presenti tutte le tendenze più avanzate dell'arte, e quasi mai, devo aggiungere, come riflesso epigonico della situazione internazionale. La differenza con i grandi centri sta semmai nel fatto che qui nessun potere è dato a coloro che operano per un rinnovamento culturale, siano essi artisti, critici, uomini di cultura o galleristi. Penso anzi che ci siano interessi, e non solo locali, affinché questa città diventi (o rimanga?) la roccaforte del tradizionalismo. Tutte le iniziative per modificare questa situazione sono fino ad ora risultate vane, vuoi per l'indifferenza della stampa e della critica ufficiale, vuoi per la diffidenza delle città più « grandi », ed inoltre per la quasi totale mancanza di critici e gallerie d'avanguardia; molte di queste infatti sono state costrette a chiudere o a trasferirsi altrove, mentre prosperano le gallerie tradizionali (pare ce ne siano una sessantina) e di nessun apporto culturale. Il tentativo di aggiornare il pubblico almeno sul piano del gusto e del mercato fatto dalla « Mostra Mercato d'Arte Contemporanea », imitata da Ginevra, Colonia, Basilea ecc. e boicottata da altre città, come Milano (che tentò una pallida imitazione nel 1969), giunta alla sua terza edizione finì nello scandalo promosso da quelle gallerie escluse perché passatiste e timorose di perdere il loro mercato « post-macchiaiolo », ed avallato dal quotidiano « La Nazione » sempre pronto ad indignarsi o a passare sotto silenzio tutto quanto (in arte) possa turbare i cittadini benpensanti. E nulla hanno fatto i partiti politici, sebbene all'avvicinarsi delle elezioni si mostrino generosissimi di allettanti promesse mai mantenute. Non fa eccezione il P.C.I. che si è sempre mostrato avverso alle nuove tendenze, ritenendo borghesi e decadenti persino le avanguardie storiche. Così mancando una struttura economica orientata a recepire e a divulgare le ricerche più significative dell'arte contemporanea, mancando di potere quei pochi critici più avveduti, si determina una situazione di esclusione di questa città dalla scena artistica nazionale. In tal modo, a livello di grandi mostre internazionali, è assai più comodo non prendere in considerazione coloro che, pur operando in questa città, danno un preciso e personale contributo alla ricerca estetica. Invece Firenze potrebbe diventare un centro per manifestazioni internazionali, sia per le molte sedi capaci di ospitare mostre di rilievo: Forte Belvedere, Fortezza da Basso, Palazzo Strozzi ed altre ancora, sia per la sua posizione geografica e turistica. Ne è un esempio la recente mostra di Henry Moore che ha superato i 350.000 visitatori, cioè più di quanti ne ha avuti la Biennale di Venezia. Ma per far questo occorrerebbe lavorare duro, avere le idee chiare ed essere convinti che l'arte, soprattutto quella più attuale che è meno codificata, svolge un ruolo insostituibile nel costrutto mentale e percettivo umano.

R. Guarneri: *Linee in sezione aurea*, 1971.



M. Guasti: *Concavo bleu, convesso nero*, 1971-72.

Marcello Guasti

Artista. È nato nel 1924 a Firenze, dove vive ed opera; insegna presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana. Ha fatto parte del primo Gruppo 70 e di Techne.

Le cause sono molteplici: politiche, sociali, economiche, ma a parer mio molto dipende dal voluto immobilismo di una certa classe economico-politica in cui è radicata la retorica illusione della missione « umanistica » di Firenze nel Mondo. Questa classe, stabilendo che Firenze deve solo restare la città dell'arte antica, le ha fatto assumere solo il ruolo di città-mercato dell'antiquariato.

Di conseguenza a Firenze, a parte pochi operatori estetici impegnati in una seria ricerca di rinnovamento del linguaggio e che vivono, malgrado loro, in una specie di lazzaretto nella cultura fiorentina ufficiale, i più indugiano, nel migliore dei casi, in un pseudo realismo, mentre la maggioranza è invischiata in un naturalismo di maniera, o in ibridi modernissimi, accontentandosi di quello che offre il ristretto ambiente fiorentino.

Uscire dallo « Strapaese » attuando una maggiore apertura verso la cultura europea e mondiale, più consapevolezza della crisi dei valori che è in atto in tutto il mondo, smettere una buona volta di aspettarsi da Firenze

ciò che Firenze non può più dare, ma operare perché diventi una delle tante città vive e attive d'Europa, quindi insisto: maggiore apertura e continua verifica verso l'ambiente esterno con la coscienza che per uscire dalla stasi è la sperimentazione, l'azione che conta, sbagliando magari, e non la passiva contemplazione di valori ormai cristallizzati. Smettere di vivere dell'eredità del passato speculando su quello che hanno creato lontanissime o prossime generazioni.

Dopo aver scontato attraverso una serie di successive esperienze l'aulica tradizione e avendo continuamente verificato il mio lavoro in rapporto con i grandi movimenti di avanguardia moderni, sono arrivato al momento attuale in cui opero il tentativo di coniugare l'intima unione che credo esista tra l'uomo e la macchina affrontando di conseguenza il problema di nuovi materiali che offre la tecnologia moderna. La mia scultura dovrà avere in sé per quanto possibile, i « meravigliosi elementi matematico-geometrici che compongono gli oggetti del nostro tempo ».

È importantissima. L'arte coinvolta nella crisi della scienza moderna ha perso la sua antica funzione didascalico-illustrativa, ma le è rimasta, anzi, si è accentuata quella più importante della conoscenza della realtà. L'arte nel mondo contemporaneo ha la funzione di insegnare a vedere al di là del visibile, allargando così l'arco delle conoscenze percettive e delle infinite situazioni comportamentistiche.

Marcello Innocenti

Direttore della Galleria « Inquadrature 33 » di Firenze; l'attività della Galleria è iniziata nel 1970.

Firenze non è ancora riuscita, nonostante le innumerevoli attività che svolge nel campo artistico, a superare certe strutture culturali scomparse, a nostro avviso, dopo la rivoluzione della Pop-Art nel mondo.

Convogliare tutta l'attenzione sulle ultime generazioni degli operatori estetici, ridimensionando il classismo del prezzo-quadro.

Poetica come impegno culturale e politico in stretto rapporto con le nuove tendenze stilistiche. Esempio: un quadro dell'iperrealista americano Richard McLean è indubbiamente politica.

L'abbandono del quadro denuncia, del quadro manifesto fine a se stesso. L'avanguardia pittorica (vedi iperrealismo americano) è denuncia. La Pop è stata rivoluzione.

Importantissimo a tutti i livelli purché arte sia informazione e cultura socio-politica.

Renato Lacquaniti

Artista. Nato a Napoli nel 1932, vive e lavora a Livorno. Ha fatto parte del gruppo « Atoma ».

La premessa di non perdere la consapevolezza nella scala dei rapporti fra uomo e natura, a livello di ricerca.

Sì. Attraverso la crisi stessa, come evento storico, come rigetto più che normale nella società di oggi.

Il ricupero dei valori umani, dall'origine di un dovere e di un rispetto verso il proprio habitat.

Un assiduo scambio di conoscenze e di scoperte umane attraverso i canali di informazione. Chiarire l'ossatura socio-politica a livello di ogni singolo individuo e renderlo responsabile di fronte alla società in cui vive e opera.

R. Lacquaniti: *Dipinto*, 1972.

Sì. Perché l'arte è l'uomo nella sua espressione totale.

Angelo Maria Landi

Direttore dell'Istituto d'Arte di Porta Romana.

Quando si dice « l'attuale situazione artistica di Firenze » che cosa si intende dire precisamente? Anche se il quesito che segue accenna in modo esplicito ad una *crisi*, vorrei richiamare subito l'attenzione del lettore sui pericoli che potrebbero nascere dal giudicare le situazioni limitandole ad una città, ad una regione o ad una provincia: come conseguenza logica potremmo arrivare domani a valutare le situazioni artistiche delimitate ad un quartiere, ad una via o addirittura ad uno stabile. Tutto questo, ovviamente, qualora non si trattasse di una città, come Firenze, che vanta la storia che tutti conoscono! Secondariamente mi piacerebbe conoscere quali sono i connotati esatti della situazione opposta, e cioè quelli di una « controcrisi » o della « non-crisi »: Christo, ad esempio, che copre di carta da imballo — a spese del comune di Milano — le statue a piedi e a cavallo? Allora, sinceramente, nell'interesse del contribuente, è da preferire un'aperta situazione di crisi! Semmai, a parer mio ma anche di tanti altri che ingiustamente, e colpevolmente, tacciono, la « crisi » fiorentina sta nelle troppe e disordinate iniziative: troppe (ed anche equivocamente turistiche) per riuscire perfette. Perciò la sola prospettiva concreta per un superamento potremmo ricercarla nella possibilità di una seria programmazione delle manifestazioni, nella volontà di attuare un più frequente cambio di mano nella loro progettazione e dirigenza; nella responsabile meditazione delle scelte. Firenze, che per molti e indubitabili segni, è una città universale e che, malgrado tutto, rimane una delle poche metropoli dello spirito (inteso questo come permanenza di valori) è anche, purtroppo e per altri aspetti, una città minuta e pettegola nella quale vari mondi riescono stranamente a convivere, spesso ignorandosi a vicenda; una città nella quale, anche per amore di quieto vivere, si cerca di scaricare tutte le responsabilità (in particolare quelle per le quali, come dice la legge, si è chiamati a rispondere in solido) sulle spalle tonde ed ossequienti di due o tre persone, ambiziose e un tantino spericolate le quali però, facendo tutto « gratis », si ripagano poi largamente acquistando un potere illimitato, anche nel tempo. E così le iniziative, i fermenti, i sussulti vitali, finiscono per avvizzire, sotto l'ala pesante di questi funebri idoli, fra gli osanna isterici di alcune signore. La Firenze ufficiale, quella che delega ciecamente tutti i poteri a questi « facitori » della vita culturale sta liberandosi appena adesso dall'oppressione esercitata, anche *post-mortem*, dal già vituperato Rosai Ottone, ma subisce voluttuosamente quella del Guttuso Renato o di altri nuovissimi idoli affettuosamente cullati dalle destre e dalle sinistre (ma che poi si stabilizzano al centro come dei comuni « misirizzi »!). Ora, tutto questo, può avere anche i suoi risvolti positivi: piace alla borghesia, piace alla residua nobiltà che va in brodo di giuggiole ai « defilé » di quel brav'uomo del marchese Pucci e, dopo tutto, piace anche ai compagni che hanno raggranellato qualche soldo! E perché vogliamo privare tutta questa brava gente di tali minuti e innocenti piaceri? Dopotutto Firenze ha ben altro da offrire e ben altre risorse da sfruttare! Ma è necessario responsabilizzare la stampa locale e gli altri organi d'informazione, quelli di larga diffusione (che si autodefiniscono imparziali ma che, in realtà, amano e propongono all'ammirazione del pubblico incolto, o falsamente educato, soltanto i cosiddetti « pittori delle regine » dei quali registrano — con ammirevole fedeltà storica — perfino le pisciate).

Personalmente ho molta fiducia nelle strutture socio-politiche, anche se non posso approvare il vezzo — non soltanto fiorentino — della spartizione delle torte fra i vari partiti i quali finiscono così per monopolizzare, per interposta persona, la vita culturale della città. Penso inoltre che l'Ente Regione, anche a causa della sua relativa verginità in questo campo, possa fare molto per una programmazione e un coordinamento delle iniziative culturali e artistiche, soprattutto però se vorrà considerare la cultura nella più universale accezione del termine, non aggiogandola perciò a nessun carro partitico e non tentando di « attualizzarla » ideologicamente. A mio modesto parere « l'attualizzazione » è cosa *da ignoranti per ignoranti*, e si trasforma sempre in un autentico tradimento non solo della cultura, ma, in definitiva, delle stesse ideologie che tentano di asservirla. È infine indispensabile che il fiorentino (e il toscano in generale) liberatosi ormai dall'ammirazione per i falsi Rosai e dall'adorazione stupida dei « pittori delle regine » — lasciatone ovviamente il libero e democratico godimento a chi ama goderne — si liberi anche dalla cosiddetta « paura » o dalla « vergogna » o dal peso della Tradizione, accettandola invece come un male, o un bene, inevitabili; così come si accetta una grande e nobile e irrinunciabile eredità anche se gravata da pesanti ipoteche.

Se considero importante l'intervento dell'arte nella società contemporanea? La domanda è superflua. Restano però da ribadire alcuni concetti fondamentali: l'operatore artistico lavora nell'ambito della storia e la società è nella storia, così come la politica è nella cultura e non viceversa. Ma anche la cultura è nella storia. L'operatore artistico deve distinguere il proprio operare da quello del « clown » anche se lo spazio dell'arte ha conquistato nuovi territori; la ricerca non si realizza soltanto rovistando, ma anche sistemando ciò che si trova e rifiutando ciò che non serve. Infine: sono convinto che i nove decimi delle « trouvailles » escogitate dagli artisti italiani e non, in questi ultimi anni, sia roba da buttare, non meno dei ritratti

che i pescivendoli fanno dipingere in omaggio alle loro sovrane.

Ketty La Rocca

Artista. Nata a La Spezia, vive e lavora a Firenze. Ha fatto parte del secondo Gruppo 70.

La domanda voleva e/o doveva essere: quali sono le persone che hanno determinato l'attuale situazione artistica a Firenze? Sarebbe opportuno pubblicare un'opera omnia sull'argomento, a dispense settimanali.

Forse esistono prospettive astratte, ma mi sembra un eccesso di ottimismo parlare di crisi.

Dal momento in cui qualsiasi procedimento presuppone da un punto di vista pratico una esigenza di carattere concreto accettabile nell'ambito di una prospettiva disgiunta da considerazioni parziali in un campo così vasto che inevitabilmente trova un'affermazione non del tutto pertinente e specifica tanto che in una visione di aspetti non immediatamente rilevabili finanche ad un'osservazione attenta di imponderabili fenomeni che dilatano una visione talvolta resa parziale ad una effettiva impossibilità di verifica attinente ad un ristretto campo di considerazioni consequenziali e contraddittorie che determinano atteggiamenti ambigui per un'incipiente partecipazione affinché possano valutarsi nel tempo le singole ripercussioni derivanti da impreviste deviazioni, con degenerazioni anche se marginali risolvibili obbiettivamente in una dinamica operativa per un graduale miglioramento che escluda effettivamente ogni forma di immobilismo non immediatamente evidenziabile con alternanze di disponibilità e interdisciplinari posizioni chiarite successivamente in un più idoneo assestamento tale da permettere la formazione di una solida struttura inizialmente non verificabile in una trasformazione equilibrata tale da riscontrare una fondatezza di principi considerato l'assenteismo nel quale una linea delineata di improcrastinabile impegno fattivo in area sperimentale con ipotetici inglobamenti per un problema più vasto al quale viene annessa in un tale contesto una concreta rilevanza da conferirsi particolarmente in un'area di azione fortemente contaminata da eccessive ma giustificabili necessità in un determinismo talora paradossale in una simbiosi di tipo affettivo ma frustrante tale da conferirgli.

K. La Rocca: *Appendice per una supplica* (*videotape*), 1972.

Non ritengo che una qualsiasi risposta possa essere di qualche interesse in tale contesto. Rimango, comunque, sempre disponibile per gli appassionati.

Considero importante l'intervento della società nella società contemporanea. Risposta banale, ma soprattutto cretina, ma tutte queste domande sono così sconvenienti, comunque vi pregherei di non pubblicare le risposte di altri artisti che assomiglino alle mie in particolare a livello di poetica.

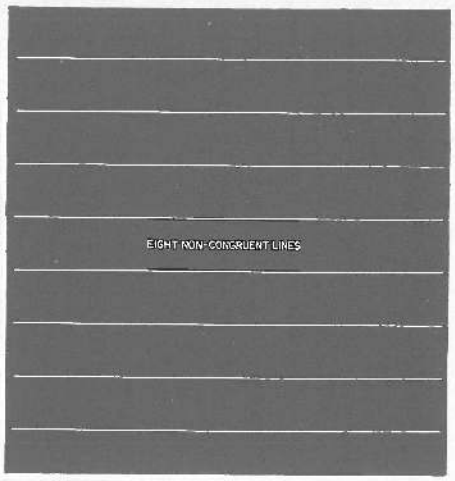
Auro Lecci

Artista. È nato nel 1938 a Firenze, dove vive. Ha aderito al Centro Proposte ed ha fatto parte del Gruppo F/1.

Premesso che mi resta difficile individuare nell'attuale situazione artistica fiorentina delle differenze sostanziali nei confronti del passato più o meno recente, tali da giustificare una formulazione della domanda in questi termini, devo constatare come questa attività sia la espressione diretta di forze economiche e strutture socio-politiche che paradossalmente esprimono fenomeni di soprasviluppo e sottosviluppo culturale insieme e lasciano molto poco spazio libero intermedio. Per il primo termine vedi mostra-di-Moore-al-Forte-di-Belvedere, finanziata dal turismo, od altri eventi simili del recente passato, che niente hanno a che vedere con i reali interessi culturali della città. Per il secondo, invece, tutta una serie di attività ed opere riconducibili direttamente ad una vasta gamma di modelli esterni e che fanno una gran fatica ad « attaccare » Le poche esperienze autonome che nascono mostrano anch'esse notevoli difficoltà di collegamento culturale omogeneo con l'ambiente.

La mancanza o la « perdita » di riferimenti culturali interni, l'assenza di una base economica che sia in grado di sostenere quelle poche strutture dinamiche che ogni tanto si formano, ma la cui portata si esaurisce rapidamente, e la tensione verso modelli esterni, sono tutti fattori che contribuiscono ad esasperare sia il carattere di frammentarietà delle varie attività artistiche della città, che le posizioni di forte individualismo degli operatori fiorentini, i quali, salvo rari casi, dimostrano una notevole diffidenza nei confronti delle reciproche esperienze e una scarsissima disponibilità ad affrontare una analisi allargata delle operazioni effettuate.

A partire da questa situazione, si è andata progressivamente accentuando, in alcuni, la tendenza a vivere a Firenze ma ad essere presenti con il proprio lavoro altrove. Questo è il caso, tra gli altri, del sottoscritto, il quale non ha alcuna difficoltà ad ammettere, pur tra le evidenti contraddizioni che una tale affermazione comporta, che la sua attività attuale ha ben poco in comune con quella degli altri artisti fiorentini e che questo, purtroppo, non contribuisce certo a definire il volto culturale della città. Lungi dal considerare questa situazione come ideale o quanto meno « corretta », bisogna pur ammettere che questa è una delle tante conseguenze delle condizioni esistenti.



A. Lecci: *Otto linee non congruenti* (da una tesi di laurea all'Università del Massachusetts), 1970.

S. Loffredo: *Nudo*, 1968.

L'unico tipo di intervento che vedo forse in grado di smuovere un po' le acque è legato all'eventuale disponibilità dei vari operatori per un lavoro di studio, possibilmente di gruppo e da condursi con corretti metodi di analisi, che tenda a sdipanare le matasse dei condizionamenti culturali e delle derivazioni individuali, da cui isolare elementi idonei all'impostazione del lavoro artistico su basi differenti. Mi rendo tuttavia conto come questa proposta pecchi di volontarismo e che, in assenza di forze concrete che portino ad una reale spinta integrativa, non vedo assolutamente come il presente stato di cose potrebbe cambiare.

Silvio Loffredo

Artista. Nato a Parigi nel 1920, vive e lavora a Firenze. Ha fatto parte dell'équipe di « Quadrante », del primo e del secondo Gruppo 70.

Non capisco di quale situazione si parla. Se si parla di crisi, come credo, nella domanda c'è una buona dose di presunzione. Vorrei farla io una domanda: si può capire gli artisti del proprio tempo? Da quello che ne so, non mi pare. Se oggi a Firenze vivessero dei Rembrandt o dei Van Gogh ver-

rebbe posta la identica domanda. Non è così?

Le prospettive concrete per uscire dalla crisi dovrebbero essere gli artisti che possono esserci e non essere intesi. Cosa sappiamo di ciò che penseranno di noi fra 20 o 50 anni? Chi ci assicura che in crisi non siano i lettori che non ci sanno leggere?

Le mie attuali motivazioni di poetica sono lavorare, dipingere e non perdere di vista l'uomo come fenomeno della cultura e della civiltà contemporanea.

Nessuna. Se io manco di carica umana e di slanci vitali è inutile creare strutture. Gli artisti, si sa, non sono coltivabili come i fiori. O ci sono o non ci sono; e quando ci sono ciò che conta sono i risultati poetici delle loro opere, che servono a fare le strutture nuove della civiltà.

In certo senso ho risposto già a questa domanda. Se egli, l'artista interpreta il mondo e lo esprime, compie un atto rivoluzionario: sicché la sua presenza è fondamentale. Egli, quand'è autentico, è un valido testimone del suo tempo; e spesso, anzi sempre, è un testimone scomodo.

Manfredi

(Manfredi Lombardi) artista. È nato nel 1927 a Firenze, dove risiede e lavora. Ha fatto parte del Gruppo di « Nuova Corrente ».

Le prime due domande andrebbero riunite in una sola: ci sarebbe una crisi nella situazione artistica a Firenze e quindi: quali sono le cause? Come superarle? Io non so di che crisi si parli. Sono ventisei anni che faccio il pittore a Firenze e non ho conosciuto un periodo migliore di questo e neanche peggiore. Forse c'è stato un periodo migliore prima che io nascessi, ma « molto molto prima ».
Forse Firenze è da sempre in crisi, perché quanto avviene qui, in campo artistico, non ha il conforto di un'eco nazionale? Questo dipende da come si organizza la vita artistica in tutto il Paese: essa è in mano a interessi privati. Dove essi sono forti dispongono di grandi mezzi (giornali, critici, editori, Radio T.V.). Dove sono deboli, come a Firenze, questi mezzi scarseggiano e si ha

Manfredi: *Dipinto (partic.)*, 1969.

quella che i romani e i milanesi chiamano « la Provincia ». È questa la crisi? In questo caso le sue cause sono socio-politiche e le prospettive per un loro superamento anche. Le prospettive esistono dunque, ma rientrano nelle prospettive generali di trasformazione della società italiana. Le mie attuali « motivazioni di poetica »? Non saprei. Il fatto di vivere non basta?

Lara Vinca Masini

Critico, collabora a numerose riviste d'arte e architettura. Ha fondato e diretto il Centro Proposte.

Non credo all'efficacia di questo tipo di inchieste, anche perché sono proprio queste che contribuiscono, pure in buona fede, a tenere in piedi, a torto o a ragione, comunque facendo il gioco di tante parti esternamente in causa, l'opinione corrente dell'oscurantismo medievale come parte costitutiva della condizione della città di Firenze; opinione e convinzione, a mio avviso, tutt'altro che esatte, riproducendosi a Firenze, con varianti contingenti e caratteriali, situazioni comuni a tanti altri centri italiani e non italiani, talvolta anche centri di più grande credito e credibilità ,almeno nazionale. Rimando perciò ad un testo che ho pubblicato su « Domus » nell'aprile scorso.

Fernando Melani

Artista. Nato a S. Pietro Agliana (Pistoia) vive e lavora a Pistoia. Ha partecipato all'attività di «Numero» fino dai suoi inizi.

Rispondo con ritardo. Non sono abituato a queste faccende. Come accennai a voce c'è la difficoltà di parlare attorno agli umani eventi. Conosco così poco dell'uomo, delle modifiche negli ultimi milioni di anni della penultima fase evolutiva — tanto per restare un po' più vicini — da scimmione ad oggi. Qualcosa sull'attività della provincia artistica? Ebbene mi appare come un'oasi tranquilla ed ossigenata dell'arte tradizionale. Le gallerie prolificano. I premi, gli ex-tempore (fuori del tempo?) sono innumerevoli e grande è la letizia dei rivenditori dei tubetti di colore (acrilici anche!), di tele, di pennelli e di tavolozze a forma di cuore. Innumeri le cornici. Basta darsi un po' da fare e ciascuno può trovare l'adeguato riconoscimento, il critico che scrive sulla sua arte e lo presenta. Il tutto con soddisfazione di tutti. A questa situazione provinciale, leggermente sfiorata, fanno riscontro echi maggiori: 1) fra gli interventi per salvare la Biennale figura, per esempio, la proposta di indire due esposizioni. Una — la prima — dedicata alle arti figurative nel senso più tradizionale e quindi riservata agli artisti di « chiara fama ». L'altra — la seconda — di carattere sperimentale. Cosa dire? 2) mentre è in atto l'ondata americana dello Iperrealismo a due e a tre dimensioni, Guttuso ci avverte che la pittura sovietica sta tornando di moda. Tanto meglio... dopo verrà, è naturale, quella cinese. Questo, grosso modo, il fondale quantitativamente importante che non va dimenticato. C'è. Esso corrisponde bene alle richieste del pubblico in genere ed ai capi che amano che l'erba sia verde anche nella pittura. Come dare loro torto? Entro questa marea l'operatore in provincia che tenta la via sperimentale cosa può fare? Difficile la risposta. Spesso avviene l'arido isolamento o, nei casi migliori, si forma un gruppetto di iniziati entro l'isolamento un po' più allargato. Si dice che le informazioni sono ormai alla portata di tutti... ma non bastano. Per « arrivare » bisogna stabilire — almeno così ritengo — una tensione risonante, selettiva ed amplificatrice nello stesso tempo, che solo la grande città sembra capace di stabilire fra gli operatori. È noto che i « maggiori » operano nelle grandi città. Il rilancio culturale? Una semplice indicazione: le rare persone che si accingono a tale rilancio dovrebbero essere informate con esattezza — per bene programmare — a quale livello utile è penetrata nel *popolo* (alla base, si dice anche) in quelle città di provincia in cui da anni si svolge periodicamente una qualche attività artistico-culturale. Naturalmente l'apporto culturale nella società sarebbe importante se sapessimo con certezza che l'uomo in generale desidera la conoscenza, a quali livelli può sopportarla. Anche qui non conoscendo in modo sufficiente l'uomo, come già detto, non so cosa rispondere. Qualche volta, al mattino, ho il dubbio che non la desideri affatto. Del resto scienziati, da più parti, affermano che il cervello è inizialmente una centrale di smistamento per la sopravvivenza e non per pensare. Ovviamente non si nega l'utilità di quest'ultima attività. Si vuol dire soltanto che è successiva e non primaria. È retroazione. E non può essere altrimenti.

Eugenio Miccini

Scrittore e critico. Ha fatto parte del primo e secondo Gruppo 70, direttore culturale del Gruppo Techne e direttore della rivista e delle pubblicazioni Techne.

Anticipo la risposta alla quinta domanda, perché è pregiudiziale. Siccome credo fermamente che l'intervento dell'arte nella società contemporanea concorre — seppure attraverso tipiche mediazioni — a costruirne la « coscienza » e, dunque, a promuovere atteggiamenti critici, voglio collocare, appunto, questa dichiarazione in testa alle domande, le quali da questa prendono un significato e uno scopo.
La caratteristica fondamentale del capitalismo contemporaneo è un'alta concentrazione industriale, che anche nel campo delle attività artistiche ha avuto ed ha una enorme influenza. L'arte, non diversamente dagli altri beni materiali e « spirituali », non è estranea a quella rapida trasformazione, imposta dal nostro Sistema, dei cosiddetti valori d'uso in valori di scambio. Cioè, essa — anche quando tenti di abbandonare la produzione di « feticci », di non oggettivarsi, nell'illusoria speranza di sottrarsi alle leggi del mercato — viene di fatto a dipendere da situazioni, estranee (ma fino a che punto?) al suo sistema assiologico. Dal punto di vista strettamente « topologico », si deve dire che — come accade per la produzione di altri beni — il mercato dell'arte è situato ove maggiori sono gli apparati dell'industria culturale (ma si potrebbe anche dire dell'industria tout court): e cioè, Milano e Roma. Perciò, Firenze subisce, come tutte le altre città « provinciali » che rimangono escluse dai grossi circuiti dell'industria culturale, una preoccupante flessione dell'incidenza nella produzione e nella circolazione del patrimonio artistico contemporaneo. Flessione che si manifesta con un continuo esodo di intellettuali, con una ridotta attività di gallerie d'arte contemporanea (la Galleria Flori ha dovuto chiudere i battenti, purtroppo), con la scarsa pubblicità che hanno avuto ed hanno gli artisti che operano a Firenze sia singolarmente che in équipe e dunque con il loro gravitare verso altri centri più attivi, oppure con il

E. Miccini: *Poesia pubblica,* 1971.

M. Nannucci: *Sweet words,* 1968-70.

loro completo isolamento, con — finalmente — una pressoché totale diseducazione, o distrazione, del pubblico e del mercato fiorentino. Vero è che, sia pure nella condizione generale che ho enunciato sopra, qualcosa si poteva fare. Quel poco che è stato tentato (ne parla più ampiamente, in questo stesso numero di NAC, l'inchiesta sulle attività, di gruppi e movimenti e manifestazioni fiorentini) è sempre stato frutto di iniziative « private » di pochi volenterosi, in mezzo a difficoltà e diffidenze, con qualche rarissimo sostegno di Enti pubblici, per lo più nel silenzio generale anche da parte della stampa. La cultura ufficiale a Firenze è quella stessa della sua classe dirigente, cioè stoltamente e caparbiamente conservatrice e accademica. Credo, pertanto, che poco si possa fare per superare questa crisi. Non si vedono, nonostante tante paternalistiche dichiarazioni, aperture che destino una qualche, anche timida, speranza. Si dovrebbero tagliare tante teste che a Frenze fanno il bello e — più spesso — il cattivo tempo nel campo dell'amministrazione della cultura. E, come apparirà chiaro, non si tratta solamente del problema delle strutture. Tutte le cosiddette strutture socio-politiche della città sono imputate, con diverso grado di responsabilità, di questa decadenza che lamentiamo.

Maurizio Nannucci

Artista. È nato a Firenze nel 1938; vive ed opera a Firenze. Ha aderito al Centro Proposte ed ha fatto parte del Gruppo F/1.

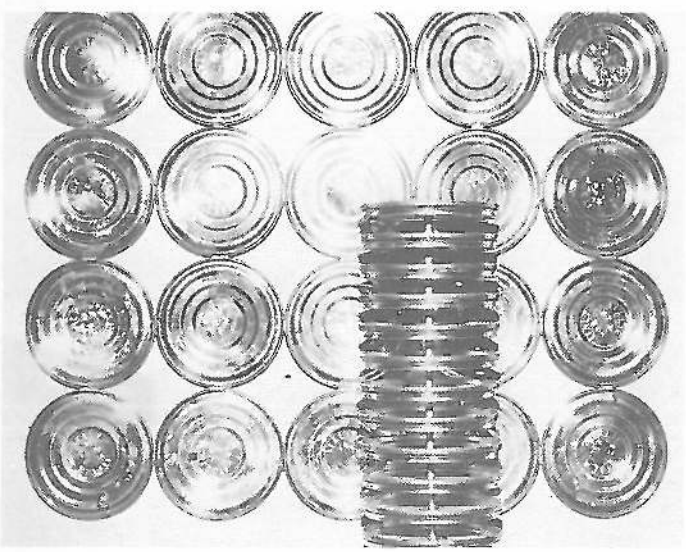
Il fatto che così spesso si pongano domande di questo tipo, fa perdurare la considerazione che la situazione artistica di Firenze sia un caso particolare, bisognoso di « rilanci » ad ogni costo. In realtà questo è solo il riflesso della situazione nazionale che di volta in volta, a secondo che si tratti di centri di grande, media e piccola conduzione economico-tecnologico-industriale, si prospetta con maggiore o minore evidenziazione. D'altra parte, si sa benissimo, che le strutture politico-culturali, da troppo tempo immutate si guardano bene dal compensare certi divari, e dall'agevolare il prospettarsi di uno spazio culturale libero, in cui solamente si possano sviluppare situazioni di ricerca avanzata, preferendo (ne hanno tutto l'interesse) l'aggancio alla tradizione che resta l'unico alibi capace di garantire una condizione statica di sicurezza. Nonostante tutto questo, facendo l'inventario delle forze culturali che operano ed hanno operato a Firenze nella ricerca sperimentale, in questi ultimi anni (dagli operatori visivi, ai gruppi di architetti, ai musicisti, a certe strutture private) credo che ne risulti un panorama sufficientemente vivo e non privo di interesse sul piano culturale, non solo italiano.

Gualtiero Nativi

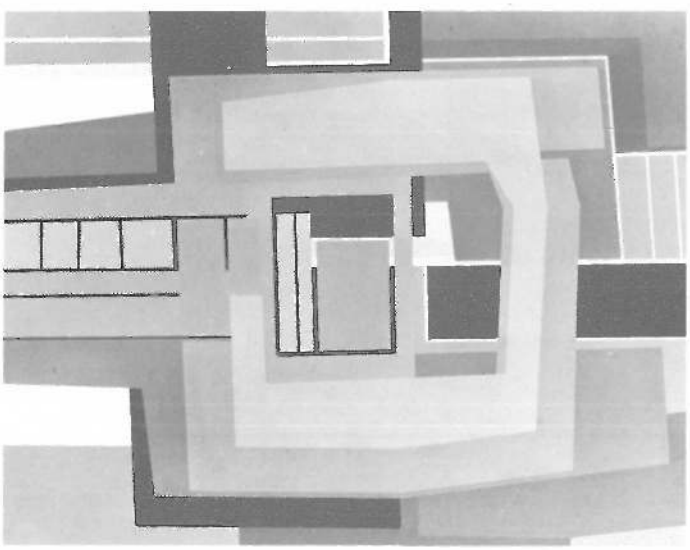
Artista. Nato a Pistoia nel 1921, vive e lavora a Firenze. È tra i fondatori del movimento dell'Astrattismo Classico. Ha fatto parte dell'équipe di « Quadrante » e del primo Gruppo 70.

Della situazione artistica fiorentina se ne parla da vent'anni e più e viene spontaneo ormai, ogni volta che ci ricade il discorso, di reagire con un certo atteggiamento del volto e un'alzatina di spalle come per dire, alla fiorentina, gua' che ci vo' fare? l'è così. Si son prese, è vero, nel tempo e da più parti varie iniziative, si son fatte riunioni, si son tentate azioni, tutte più o meno interessate, più o meno politicizzate, che han lasciato le cose come stavano. Perché in fondo la questione è una sola e fondamentale: la mancanza di uomini che possano determinare una situazione, creare un ambiente, una temperie culturale viva e a livello per lo meno nazionale (per non dire poi della stampa, della radio-TV ,dei mezzi di informazione). Eppure nel dopoguerra ci fu a Firenze un movimento vivace e battagliero che si inserì subito nell'ambito nazionale con gli altri movimenti di avanguardia e con una autorità e fisionomia propria; l'unico forse che possa stare a confronto con quello di trent'anni prima dei futuristi. Ma per un ambiente senza echi, per la « morta gora » fiorentina, dove si coltivavano le pianticelle acquatiche coi fertilizzanti di una cultura strapaesana tenuta in vita e riscaldata col fiato di impossibili amori rosaiani, i tempi non erano certo maturi. Mancanza di uomini dicevo: non intendevo pittori, che anche qui il discorso sarebbe difficile e spinoso; ma alludevo a uomini di cultura in genere, veramente preparati e responsabili, di prestigio e di azione. Vorrei citare due fatti. Nel 1949 una mostra importante tenuta a Palazzo Strozzi e organizzata da giovani battaglieri del gruppo di cui prima dicevo

F. Melani: *3554,* 1971.



G. Nativi: *Grande silenzio,* 1968.



quasi per forza e fra difficoltà di ogni genere, una delle più notevoli del dopoguerra (ma chi allora se ne accorse? e cito alcuni nomi: Afro, Birolli, Cagli, Deyrolle, Dewasne, Dorazio, Fontana, Jacobsen, Moreni, Morlotti, Mortensen, Perilli, Poliakoff, Soldati, Vasarely, Vedova, ecc.), fu definita « mostra in minore » nella recensione di un critico indigeno. Lo scorso anno di una mostra di inediti di Prampolini in una galleria fiorentina non ne fu scritta una riga e nessuno se ne accorse.

Il discorso sarebbe lungo per rispondere alle appassionanti domande che questa inchiesta propone; e poi devo riconoscere che personalmente sono uno che ama più il fare che il dire. Vivo a Firenze e ci lavoro, forse mi sono appartato un po' troppo negli ultimi tempi, ma se si vuol lavorare... Certo vent'anni fa pensavo che il colloquio del pittore potesse svolgersi in maniera diversa, che il suo messaggio, che l'intervento dell'arte nella società non si risolvesse in un dialogo fra l'operatore (la parola è di moda) e i venticinque « aficionados » che comprano i suoi quadri, non si risolvesse insomma in questa sorta di masturbazione a livello culturale. Ma la società attuale ha ancora bisogno di un'arte che non si adegui a una mentalità consumistica?

Armando Nocentini

Consigliere e segretario dell'Unione Fiorentina. Segretario, da dieci anni, del premio del « Fiorino ». Presidente della Mostra Biennale Internazionale della Grafica.

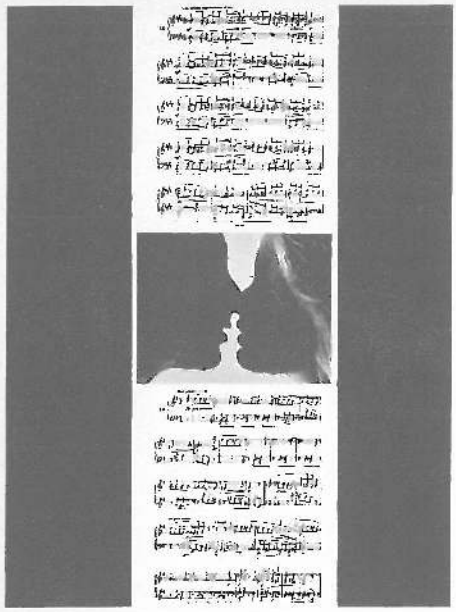
Non vorrei che la formulazione stessa della domanda sottintendesse in qualche modo un preventivo giudizio di precarietà della situazione artistica fiorentina. Mi sembra pertanto doveroso e indispensabile che ogni considerazione su tale situazione debba essere preceduta da una premessa: di contro all'impressione di apparente calma che può dare Firenze, c'è in essa un'attività culturale e artistica più vivace di quanto non si possa supporre; una vivacità che sfugge (ed è soprattutto, purtroppo molto spesso, sfuggita ai critici di fuori) ai frettolosi o ai malevoli osservatori; e inoltre la constatazione della presenza, di alcuni giovani di notevole ingegno sia in città che nella provincia, anche se per motivi contingenti spesso costretti a lasciare Firenze per trovare agganci nelle più ricche città industriali del nord o nella capitale. D'altra parte, proprio in questo stesso anno, Firenze ha dato dimostrazione di notevole vitalità con tre grandi esposizioni, quali la Biennale Internazionale della Grafica, la mostra di Moore e quella del Restauro. E le mostre, si sa, sono sempre la espressione del tessuto culturale di una città. Firenze è una città segreta: come la sua bellezza va scoperta e assaporata nelle sue parti più nascoste, così anche la sua vita spirituale non è appariscente e dev'essere scoperta. D'altra parte, proprio per la sua stessa storia, per la sua stessa tradizione culturale, per la sua grande tradizione figurativa, Firenze non può essere una città filtrante, una città, cioè, ove la moda per la moda non ha senso; Firenze è città che non accoglie a cuor leggero qualsiasi novità, come invece può accadere ad altre città di minore e più recente tradizione culturale. Firenze è però ancora una città viva, una città ricca di fermenti, una città indispensabile alla formazione di un artista dalla quale ogni tanto deve allontanarsi seppure a malincuore, per dirigersi verso altre città o addirittura all'estero a conquistare quel successo e quella notorietà, di cui Firenze è parca dispensatrice. La città è scarsa di mezzi e di quei grandi collezionisti che invece un tempo vi si trovavano (il fenomeno si verifica semmai a Prato e in altri centri minori della provincia, ma spesso con diversi intendimenti). La situazione di Firenze rispetto al passato è comunque profondamente mutata con la guerra; nel secondo dopoguerra, Firenze si è infatti impoverita (non ha grandi industrie, l'agricoltura è decaduta, e con essa quel patriziato che vi fondava la propria ricchezza) e, con la diaspora o la scomparsa di alcuni intellettuali o di artisti di fama, è sembrato aver perduto quello smalto, quella posizione di preminenza che Firenze ha sempre avuto nelle lettere e nelle arti. La seconda guerra e, dopo, la politica con le sue divisioni hanno inciso fortemente anche sulla vita culturale, falcidiando prima e portando sbandamento poi proprio in quella generazione di mezzo che avrebbe dovuto, per legge di natura e ricambio, sostituirsi ai più anziani. Si è manifestato, quindi, un vuoto momentaneo, mentre veniva affacciandosi una generazione nuova di artisti, più giovani, che ancora però non poteva tener testa consapevolmente ai più anziani. Il fenomeno, si dirà, è stato generale in tutta Italia; ma a Firenze, senza dubbio, è stato maggiormente avvertito ed ha avuto conseguenze maggiori; e ciò considerando anche il carattere degli artisti fiorentini, scontrosi e faziosi, portati all'individualismo, diffidenti spesso a legarsi con altri, e magari anche con gli stessi galleristi, e facili invece a chiudersi in un loro splendido isolamento, nel loro « hortus ». Si sono perciò chiusi sempre di più nella loro città, rinunciando spesso a farsi conoscere ed apprezzare fuori e rimanendo pure tagliati fuori dal giro delle manifestazioni più importanti, tipo Biennale di Venezia o Quadriennale di Roma.

Altro motivo della scarsa conoscenza che si ha della situazione artistica fiorentina è inoltre quello dovuto alla difficoltà obiettiva, per chi viene da fuori, di potersi rendere conto facilmente di essa. Una volta, infatti, gli artisti e i letterati si riunivano e si potevano incontrare al caffè o al ristorante. Oggi questo non è più possibile, perché gli artisti fanno vita individuale o, in altri casi, si riuniscono in gruppi legati da comuni ideologie politiche. È quindi meno facile rendersi conto di ciò che a Firenze bolle in pentola. A tutto ciò è da aggiungere una certa decadenza dell'editoria fiorentina, ormai limitata a certi particolari settori, e soprattutto (e in questo, a mio parere, sta il motivo fondamentale della scarsa conoscenza che si ha oggi di Firenze) la mancanza di adeguati mezzi di informazione, in modo particolare di un rotocalco, che, come a Milano e a Roma, porti in tutta l'Italia e nel mondo l'eco di quanto avviene di importante per la cultura nella città. D'altro canto, ad una certa apparenza di stasi della situazione artistica ha pure contribuito, a mio vedere, un altro motivo: la indiscriminata e troppo improvvisa crescita dei posti d'insegnamento nelle scuole d'arte, nelle Accademie, nei licei artistici, negli Istituti, con il conseguente assorbimento di gran numero di giovani artisti, di gran parte delle forze artistiche giovanili: è venuto così a mancare assai presto in molti di essi quel motivo agonistico che impegna al massimo un artista ad affinarsi, a trovare la propria personalità e il proprio linguaggio. In tal modo, qualcuno di essi si è distratto dal fare l'arte ed è rimasto attratto da quella sirena che è la scuola adagiandovisi. Nella vita di una città scontrosa e orgogliosa, raccolta, sì, nella propria tradizione ma anche viva di fermenti nuovi (una mostra che è attualmente in preparazione dimostrerà infatti come, opere e date alla mano, certe correnti d'avanguardia siano state recepite prima da noi che in altri centri artistici italiani o, addirittura, anticipate), l'Unione Fiorentina è stata in qualche modo l'unico ente tempestivamente sensibile alla situazione e pronto ad operare, creando fino dall'ormai lontano 1949, una manifestazione, « il Fiorino », e successivamente, nel 1968, con una visione anche più aperta e più vasta, la Biennale Internazionale della Grafica. L'Unione Fiorentina ha inteso con queste mostre colmare una carenza nelle strutture culturali della città e non solo di essa ed ha inoltre inteso venire incontro concretamente alle difficoltà ed alla penuria di mezzi della Galleria d'Arte Moderna, per un suo costante aggiornamento. Ha pertanto donato, e dona tuttora, centinaia di opere, con un mecenatismo ed una generosità unici, che meriterebbero di essere maggiormente conosciuti ed apprezzati. Firenze però manca di una esposizione ampiamente professionale, di una mostra che possa offrire l'occasione ai tanti artisti operanti nella città e nella provincia di mostrare in modo dignitoso il loro lavoro. Il « Fiorino », per la sua natura mostra di selezione, ad invito, e per di più biennale, non può servire a tale scopo; non è pertanto sufficiente a coprire le necessità espositive dei pittori e degli scultori locali. Ciò può servire anche a spiegare taluni atteggiamenti e caratteristiche del « Fiorino », il quale, comunque, ha, nelle sue venti edizioni, assolto sempre con impegno e con risultati apprezzabili la sua funzione, seppure in mezzo a tante difficoltà. Infatti il « Fiorino » (per il quale le giurie hanno sempre operato in varie direttrici, anche per la consapevolezza di operare nello stesso tempo scelte per la Galleria d'Arte Moderna) è stato sempre assegnato ad artisti tra i più rappresentativi. Nessun altro premio, ha, in Italia, resistito tanto quanto il « Fiorino » e nessun altro può vantare tanti artisti di prestigio quanto il premio fiorentino. Firenze ha quindi, attualmente due mostre internazionali già affermate; le quali, seppure vivono in mezzo a mille difficoltà, sono importanti e potranno essere sempre più utili alla città se alla sensibilità finora dimostrata dal Comune e dall'Azienda Turismo, faranno seguito anche gli altri Enti, fornendo con continuità e tempestività quei mezzi, dei quali una grande mostra ha necessità. E se le due mostre attuali potranno essere integrate da altre che abbiano finalità diverse e che operino in altri settori, senza disturbarsi a vicenda, la città potrà vantare una attrezzatura invidiabile. Occorre che Firenze, per la sua stessa natura spesso impietosamente e ingiustamente severa con sé abbia una maggiore coscienza del fatto che gli strumenti operativi da essa posseduti costituiscono già una valida base, cui tante altre grandi città ambirebbero ed alla quale si guarda con interesse anche dall'estero.

Luciano Ori

Artista. È nato nel 1928 a Firenze, dove vive e lavora. Ha fatto parte del secondo Gruppo 70.

Dopo la lunga parentesi del ventennio fascista, poco dopo la fine della guerra, Firenze, priva di personaggi di primo piano, si è trovata in un vuoto culturale completa-



L. Ori: *Il bacio*, 1969.

mente gestito da personaggi minori: intellettuali e artisti incapaci di avere in proprio o di stimolare, magari importandole, idee di vasto respiro. Su questo terreno del tutto provinciale (e disinformato), questi personaggi minori hanno trovato la forza necessaria per imporre la propria egemonia, contribuendo a creare una barriera tra la città e tutto quanto di nuovo e di vitale accadeva fuori di essa. Questa situazione « chiusa » ha causato nel pubblico fiorentino, già organicamente predisposto dal peso delle antiche eredità del passato, una « maleducazione » culturale e di gusto, del resto non ancora superata, capace di « rigettare », quasi per riflesso condizionato, tutte quelle informazioni di livello nazionale e internazionale che riuscivano a passare, nonostante tutto, tramite pochi e coraggiosi operatori culturali. E di conseguenza veniva ignorata, quando non derisa, ogni fase operativa che a queste informazioni si affiancava e che scartava la norma a cui ormai si dava credito. Anche situazioni politiche e di mercato locale hanno avuto indubbiamente il loro peso. La scomparsa fisica, o quella culturale dovuta alla crescita, anche di potere, di varie forze giovani, di questi personaggi negativi, ha mutato la situazione solo in parte: cioè solo all'interno degli addetti ai lavori e alla loro personale cerchia esterna, ma non nella generalità del pubblico, la cui « maleducazione » è ancora tanto radicata da consentire, a chi ha interesse a smaltire prodotti e idee locali, di tenerla « agibile », non so con quanta malafede o comunque con quanta ignoranza culturale. Un esempio esemplificativo e riassuntivo: l'unico movimento fiorentino di portata nazionale, e per certi versi internazionale, non in ritardo con quanto accadeva altrove, che non solo portava idee ed esperienze nuove ma anche le esportava (vedi la poesia visiva), parlo cioè del gruppo 70 nato nel 1963, veniva praticamente ignorato in casa mentre trovava eco altrove, in Italia e all'estero dove, tra l'altro, se ne parla già in chiave storica.

Non si tratta di crisi, ma di una *condizione*. Una crisi è sempre in ultima analisi un fatto positivo, perché significa fase di crescita. La situazione di Firenze è una condizione culturale di carattere provinciale che ha le sue radici storiche ben precise. Non riesco quindi a vedere nessuna prospettiva concreta. Tutto ormai accade altrove, o è possibile altrove. Al limite potrei ipotizzare la liquidazione di tutte, o quasi tutte, le attuali gestioni culturali cittadine, ormai arretrate e culturalmente passive, ammesso che vi siano le premesse fisiche per cambi della guardia. O se si vuole agire in stretta economia ma a livelli internazionali, ripiegare sulla mera documentazione in forma di museo sperimentale. Altrimenti il museo toutcourt.

Direi che le mie attuali motivazioni di poetica diventano un lusso di fronte alla situazione culturale fiorentina: acquisterebbero il sapore del fatto privato che, da solo, non può risolvere una situazione di fatto che è, tra l'altro, anche sociopolitica. O potrei anche dire, molto polemicamente, che le mie poetiche le dichiaro altrove, perché solo altrove trovano la loro certa collocazione. Ma la verità è che, in questo contesto, non trovo pertinente la domanda.

Prima delle strutture, trovo sia necessario e urgente instaurare un rapporto diverso tra operatore culturale e società. Come produttore di *beni* (sia materiali che « spirituali ») l'intellettuale è un proletario della cultura; in quanto tale gli spetta la diretta gestione del potere culturale, al presente mediato o dal politico o dall'imprenditore sotto vesti diverse, o dal funzionario generico. Una volta che il potere culturale sarà gestito dagli intellettuali, si potrà parlare di strutture inerenti, non prima. E mi pare che l'unica gestione politica della cultura può solo essere condotta dall'intellettuale.

Sì, ma alla condizione che l'operatore culturale, in qualunque settore esso operi, non sia un salariato della cultura imprenditoriale (dalle case editrici alle gallerie ecc.) ma abbia la diretta gestione del potere culturale. Al di fuori di questa condizione, tutto è retorica e sottocultura o populismo o antica concezione del rapporto arte-società.

Davis Ottati

Consigliere comunale del gruppo P.C.I. *di Firenze. Firmatario di una mozione del suo gruppo sulle « Strutture culturali della città ».*

La situazione culturale di Firenze è in una posizione di « stallo » oramai da troppi anni. Le stesse manifestazioni — pur di altissimo livello artistico e culturale — della primavera-estate 1972 come « Firenze restaura » e la grande mostra di Henry Moore al Forte Belvedere, hanno finito per dimostrare che al di là della superficie che viene in genere sommossa da manifestazioni di quel tipo, esiste un largo e profondo vuoto, fatto di assenze e di disimpegno culturali. Insomma la città paga in termini di rificolonate e di rigagnoli culturali ed artistici, il tempo perduto e le assenze implicite in una politica conservatrice e bottegaia perseguita con tanto zelo dalle amministrazioni che da 20 anni si sono susseguite nel reggimento della città. Di questo stato di cose a pagarne lo scotto più caro sono le arti plastiche e figurative. A Firenze vi sono 4 o 5 mila pittori. Su parte di essi — una parte preponderante direi — pesa l'eredità degli epigoni dei macchiaioli: appunto da non confondersi con la splendida ed autentica stagione culturale ed artistica dei macchiaioli. Al di là degli epigoni al quadrato, rinserrati in una frana pittorica senza sfondo, priva di tensioni e di ricerche dialettiche, vi sono giovani di talento e di notevole ingegno, dotati anche di grande impegno socio-culturale che, quando non fanno la micragna, finiscono nelle pastoie di qualche gallerista che li tiranneggia e li isterilisce in una logica di mercato assurda e mistificante. Di volta in volta sorgono e scompaiono, con la velocità dei traccianti luminosi in una notte fonda, iniziative e gruppi di pittori che fanno il loro « manifesto », un po' di rumore e poi tutto si stempera nell'immane ribollita del fiorentinismo deteriore e strapaesano. La stessa sorte, tutto sommato, subiscono i circoli ricreativi, le Case del popolo, i « club » che si dibattono a loro modo per uscire dall'ammorbante situazione ma finiscono per cadere vittime essi stessi di qualche « mandarino » della pittura il cui unico obiettivo — o uno degli unici — è strumentalizzare queste aggregazioni democratiche e le forze genuine ed autentiche che vi gravitano. Cosa fare, dunque? Riprendere un'azione culturale nella città con un nuovo impegno, con nuovi strumenti che permettano di imboccare una strada di cui Firenze ha bisogno e che i giovani pittori soprattutto possono assicurarle nel quadro di una autentica svolta artistica e culturale.

Roberto Peccolo

Direttore della Galleria « Peccolo » di Livorno, che svolge la sua attività dal 1969.

Perché la situazione artistica e culturale in Toscana fosse soddisfacente, formulerei l'ipotesi (utopistica?) di un museo d'arte contemporanea di livello internazionale, funzionante in Firenze, ed alcuni centri di studi e di informazione sull'arte contemporanea in altre città toscane. Queste potrebbero essere Livorno e, tanto per dire la prima città che mi viene in mente, Carrara, dove si riuniscono molti scultori contemporanei e dove già esiste un'accademia d'arte (in questa città sarebbe particolarmente appropriata la nascita di un centro per la scultura). Se questi centri una volta istituiti, promuovessero iniziative, esposizioni, dibattiti e conferenze didattiche, credo che non mancherebbe l'interesse dei cittadini ed inoltre anche le scuole, ai vari livelli, potrebbero partecipare attivamente a questi avvenimenti, promuovendo magari iniziative su temi di loro interessi. Tutto questo si aggiungerebbe poi alla già esistente attività di alcune gallerie toscane operanti con idee e scelte culturali ben precise.

In realtà la situazione non è poi così rosea; infatti se devo ricordare alcune mostre fatte negli ultimi anni, in Toscana, a livello di organzzazioni pubbliche che hanno destato un particolare interesse in me, queste sono: « L'informale in Italia » 7° premio Modigliani, Ipotesi linguistiche intersoggettive - 1967, l'Arte in Italia 1915/35, 2 decenni di eventi artistici 50/70, e recentemente Moore; esposizioni che senza dubbio mi sono parse stimolanti e atte a dare quell'informazione necessaria per una migliore comprensione delle idee degli artisti contemporanei. Riguardo a queste manifestazioni devo dire però di aver sempre avuto la sensazione che fossero troppo isolate tra loro e che mancasse quella continuità, quel seguito esplicativo e stimolante di cui ogni esposizione necessita affinché non cada nel dimenticatoio appena terminata. È questo il compito che secondo me dovrebbe spettare al suindicato museo di Firenze e ai vari centri di studi e d'informazione. Ma di questo museo, che sembrava dovesse sorgere in pochi mesi, non si parla

più dal 1967 e le opere, donate dagli artisti per formare il nucleo iniziale da ampliare in seguito, non sono visibili al pubblico (probabilmente sono in qualche deposito?). Per il momento rimane quindi solo la recente ipotesi di alcuni studiosi, di aprire un centro civico di informazione sull'arte contemporanea a Livorno. Come si può facilmente intuire siamo ben lontani da una situazione soddisfacente; le possibilità di qualsiasi iniziativa sono affidate alla buona volontà di alcuni singoli operatori che cercano di creare dei luoghi di divulgazione, ma che da soli non riusciranno mai a creare una situazione coinvolgente l'intera regione. Per quanto mi riguarda, in questo ambito, ho sempre cercato, con un'attività coerente, di promuovere la comprensione e la conoscenza dell'arte contemporanea, dalle avanguardie del primo novecento fino alle recenti ricerche. Purtroppo il mio lavoro è affiancato solo da pochi altri operatori che si interessano dello stesso settore, poiché manca, fino ad ora, come ho detto, un'attività precisa e costante delle strutture socio-politiche per la divulgazione, in Toscana, delle idee dei movimenti artistico-culturali.

Gabriele Perugini

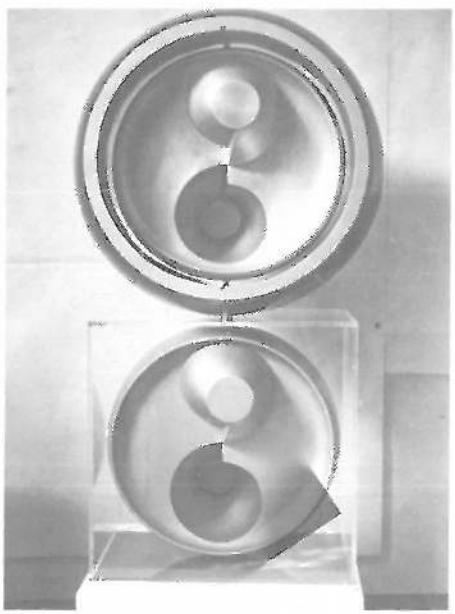
Artista. Nato a Pesaro nel 1940, vive e lavora a Firenze, dove insegna presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana. Ha aderito al Centro Proposte ed ha fatto parte del gruppo Techne.

A mio avviso, l'attuale situazione artistica a Firenze si è venuta a determinare, da una parte, per la fuga sistematica e continua « anche se non fisicamente » almeno come idee, dei vari operatori artistici, dall'altra, per colmare il vuoto, si sono venute a sostituire grosse manifestazioni, come le recenti e meno, le quali sono riuscite a convincere che in fondo Firenze risente meno di altri ambienti della crisi generale.

Servirmi della macchina e della tecnologia liberamente, scegliendone il condizionamento, cioè nei momenti realmente logici. Usare materiali diversi non per il fascino, che pur sempre emanano, ma per verificare continuamente i loro rapporti materico-formali ed anche di pesi specifici. La dinamica dei significati formali si basa su valori positivi negativi, come « andare/venire », avanti/indietro », chiaro/scuro », « pesante/leggero », in una sola parola: antitesi.

Lo considero importante nella misura in cui riesce a dare una visione evolutiva e razionale della società contemporanea, oggettivamente sublimata. Non lo considero importante, anzi deleterio, nella misura in cui concorre a creare ancora più confusione, alterando e sofisticando continuamente quelli che sono o dovrebbero essere i valori comuni.

G. Perugini: *Scultura*, 1972.



Sandra Pinto

Critico. Direttore della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti - Firenze.

Rispondendo prima di tutto alla domanda E: importante è soprattutto non lasciar cadere alcuna occasione culturale che, per minima e marginale che possa essere, riesca in qualche modo a servire la causa della liberazione e rivoluzione per la costruzione di una diversa società. Sta all'arte (o a quella qualsiasi altra cosa in cui essa va trasformandosi) l'essere all'altezza: per sopravvivere con una ragione anziché senza. Il cammino dell'arte d'oggi come i suoi smarrimenti sembrano in gran parte infatti determinati da questa coscienza che l'arte ha acquisito di non poter vivere del proprio (l'arte per l'arte) ma di dover rappresentare il lievito culturale della società di cui è il prodotto. Venendo al caso particolare di una città europea, condizionata da un passato prestigioso, com'è Firenze, e rispondendo insieme alle domande A, B e D, l'attuale assenza di una situazione ha soprattutto due ragioni: una, l'assenza di collezionismo, dovuta all'assenza di una classe industriale con conseguente concentrazione di capitale; l'altra, la tradizione come tutore che elargisce una rendita, ma imponendo, parrebbe, una sudditanza psicologica. Tutta la produzione artistica contemporanea, come tutta l'attività in qualche modo di contestazione artistica tendono com'è noto, a concentrarsi nelle aree di maggior potere capitalistico: Firenze è dunque, nella società attuale, « provincia », ciò che le dà forse qualche possibilità, se è vero che solo ciò che la società attuale ha tenuto ai margini non si è corrotto e può salvarsi. Eppure, ora come ora, è difficile individuare, se non indicandole astrattamente, le forze idonee a modificare positivamente la situazione. Certo, riqualificare attraverso strutture più democratiche e meno clientelari le attività attuali di mostre e manifestazioni non può che giovare, ma la vera alternativa sarebbe una diversa disponibilità della base a costruire un po' per volta e a gestire una cultura sua, la cui radice dovrebbe naturalmente irradiarsi dalla scuola.

Gianfranco Pogni

Artista. Nato a Empoli nel 1932 vive e lavora a Livorno.

In Toscana come in ogni altra regione italiana si può parlare di crisi di cultura più che di crisi della situazione artistica. È possibile operare per una nuova cultura, anche in Toscana, cercando di combattere quel monopolio di istituzioni culturali borghesi, purché si contrapponga un'autentica attività organizzativa per l'informazione e la sensibilizzazione del pubblico ad ogni attività artistica e culturale nella società. Altra causa « congenita » è dovuta al gioco mistificatorio che mercanti e galleristi da tempo conducono, insieme a tutti coloro che in ogni modo cercano l'« opera d'arte » come mezzo di possibile speculazione. Sensibilizzare il pubblico ai problemi dell'arte contemporanea è di grande importanza per l'evoluzione della nostra civiltà: quando la creazione artistica sarà considerata un veicolo culturale e un mezzo di identificazione di una situazione sociale ed estetica, allora, potremo parlare di pubblico nuovo. Il nostro momento artistico, per una parte della giovane pittura italiana sensibile alle contraddizioni tra individuo e società, è altamente creativo. L'artista contemporaneo ha coscienza di quella trama di strumenti politici tendenti a stroncare ogni possibile eversione ad un sistema così alienante e spersonalizzante. La società e la vita dell'uomo contemporaneo offrono una significante simbologia che può identificare una precisa condizione umana. Nascono dalla coscienza di una oggettività crudelmente e assurdamente reale le poetiche più rappresentative del nostro momento: si traducono in linguaggi d'immagini delle complessità di questa realtà in cui l'uomo artefice e vittima è al centro.

Renato Ranaldi

Artista. È nato nel 1941 a Firenze, dove risiede e lavora. Ha fatto parte del gruppo Techne.

Mi sia consentito rispondere alla domanda con una poesia dedicata all'uomo più comune del mondo (Mario Rossi) su Charlie Parker (vedi modello culturale come mitologia e inconsapevolezza operativo-culturale) dal librino « Le Paratopiche ».

C. P. il faboulous si sveglia con la lingua bianca e la testa piena di amici. C. P. sceglie una delle sue cravatte piatte e grosse con una palma hawaiana colorata sopra. C. P. apre la finestra e si vuole buttare di sotto poi ci ripensa la richiude. C. P. catatonico liscia con le dita il suo strumento e sente un coro di struzzi. C. P. scende le scale appoggiandosi alla ringhiera tenta un triplo salto mortale. C. P. ruzzola i rimanenti 112 gradini. C. P. scende per la strada alla fermata dell'autobus canta fortissimo white christmas poi siede alla panchina del parco al sole e butta tutto il granturco ai piccioni. C. P. guarda la chiesa stile gotico della strada di fronte e pensa di essere europeo. C. P. pensa di essere Kafka e dice come sarebbe bello. C. P. vuole vestirsi di grigio e buttare la sua cravatta con la palma hawaiana. C. P. sente ancora quell'intonatissimo coro di struzzi. C. P. va al night e incontra la signorina carina bellina durante la jam session. C. P. siccome è un esibizionista fa un triplo salto mortale sfascia due riflettori e ferisce il batterista poi mangia di nascosto una mozzarella. C. P. siccome le sue scarpe gialle brillano troppo per il fascio di luce sul podio maledice il momento di averle lucidate. C. P. suggerisce di spostare il riflettore dalle scarpe sulla sua faccia ma i denti sono troppo bianchi così abbagliano troppo per il grande contrasto con la pelle nera. C. P. per via della pelle maledice di essere un negro. C. P. il faboulous suona la malinconica lagna blues be bop di suo nonno della piantagione di cotone naturalmente e pensa a una forma jazzistico-romanzata. C. P. si confonde e suona tu scendi dalle stelle invece

R. Ranaldi: *Decacordo ad arco o percussione*, 1972.

G. Ricceri: *Autoritratto*, 1971.

G. Ruffi: *Dinamite*, 1971.

di suonare all the things you could be by now if Sigmund Freud's wife was your mother. C. P. non ride per non abbagliare troppo gli spettatori. C. P. maledice di essere un negro perché con le sue scarpe gialle spaventa gli scoiattoli del parco. C. P. crede di essere Kafka perché ha veduto un omino tutto anonimo vestito di grigio e vuole cantare bianco natale ma si confonde e canta un tema be bop. C. P. si infila il cappotto e va a letto e sogna di essere un europeo. C. P. sogna di essere Proust e vuole essere come un letterato europeo coltissimo. C. P. sogna 5 o 6 nuovi temi be bop molto astrusi. C. P. si accorge la mattina dopo di desiderare di essere Kafka o Proust. C. P. per sublimare suona un astrusissimo temino be bop. C. P. tenta nella sua stanza il triplo salto mortale suonando il sax. C. P. rompe il suo sax. C. P. apre la finestra e vuole buttarsi di sotto ma poi ci ripensa eccetera.

Gabriele Ricceri

Artista. È nato nel 1940 a Firenze, dove risiede ed opera. Ha fatto parte del gruppo di « Corrente 2 ».

La totale mancanza di strutture culturali; la « mafia » della cosiddetta alta cultura fiorentina; la mancanza di una politica culturale nell'amministrazione comunale.

A mio avviso le principali cause dell'attuale crisi hanno un'origine politica, dunque solo una radicale presa di coscienza da parte dei cittadini del depauperamento culturale in atto e dei suoi responsabili può portare a una serie di prospettive concrete.

Io credo che l'arte nel suo momento di realizzazione formale scaturisca da una sindrome emotivo-ambientale in cui il rapportarsi della dinamica conflittuale tra l'Io e l'Es con il sociale ne è l'aspetto più saliente. Cioè tra le stimolazioni interne delle strutture subcorticali, prodotte dal successivo riverberarsi degli impulsi originati dall'esterno, che acquistano un significato emotivo-motivazionale attraverso la loro integrazione a livello corticale e le inquiete e incalzanti sollecitazioni del particolare momento socio-culturale.

Occorre costituire specifiche strutture culturali democraticamente gestite, col concorso delle istituzioni, degli operatori, delle organizzazioni sindacali delle associazioni di base.

In questo capolavoro neo-capitalista di ansie consumistiche e terrorismo culturale con la conseguente mancanza di alternative ai moduli soporifero-produttivi della società dei consumi, credo che l'arte abbia come minimo una funzione medicamentosa.

Gianni Ruffi

Artista. Nato a Firenze nel 1938, vive e lavora a Pistoia. Ha fatto parte del secondo Gruppo 70. Con Barni e Buscioni ha costituito il gruppo « Scuola di Pistoia ».

Nessuna, in quanto non esiste situazione artistica.

Quale crisi, tutto va a gonfie vele.

Non lo so.

Penso che nessuna struttura socio-politica abbia a che fare con la cultura.

No.

Giorgio Scatizzi

Artista. Nato a Lucca nel 1918, vive e lavora a Firenze.

Per rispondere alla prima domanda occorre innanzi tutto conoscere la vera situazione artistica di Firenze. Ma quanti la conoscono? Chi pretende saperlo è spesso male informato. Le cause di questa cattiva informazione sono da ricercare nella mancanza in città di settimanali, riviste critiche e divulgative, rotocalchi. Non ultima è il particolare carattere di Firenze: città difficile. Aggiungiamo inoltre l'ostilità di gran parte della critica d'oggi asservita agli interessi delle grandi gallerie di Roma e Milano. Per superare tutto questo occorre rivedere in gran parte certe posizioni estetiche che hanno dominato l'Italia in questi ultimi venti anni. Da questa revisione critica, fatta senza prevenzioni, ne potrà uscir fuori una prospettiva più storicamente esatta.

Delle mie personali vicende artistiche preferisco non parlarne, ma credo che l'artista non debba mai perdere il contatto con la realtà e trovare anche nelle cose modeste il loro significato.

Che certe situazioni socio-politiche possano stimolare quello che si dice, in termini per me equivoci, il rilancio culturale di Firenze, ho grossi dubbi. L'arte nasce nella libertà e di libertà oggi ne abbiamo anche troppa! Se la società d'oggi consideri l'arte importante ho seri dubbi, indubbiamente l'arte è sempre stata importante nella società d'ogni tempo; oggi essa è mercificata, si comprano quadri solo considerandoli oggetti di investimento e di capitalizzazione. Credo a questo proposito che poco di ciò che oggi la società compra rimarrà come valore autentico.

Renato Spagnoli

Artista. Nato a Livorno nel 1928, vive a Carrara e a Livorno. Ha fatto parte del gruppo « Atoma » e del gruppo Techne.

A che serve l'arte? Al potere o all'uomo; all'establishment o alla comunità? Se la risposta — come credo — è la seconda (all'uomo, alla comunità) indirettamente ho detto la mia sulle cause della crisi. Crisi come equivoco, come cedimento impercettibile e giornaliero che balza agli occhi, oggi, d'un colpo. Abbiamo riconosciuto al mercato una autorità (quella di promuovere e di bocciare, di verificare in ultima, inappellabile istanza, il valore dell'opera d'arte) che non possiede. L'arte risponde o anticipa le aspirazioni dell'uomo, della comunità. Si pone in alternativa a « ciò che è »: è innovativa, rivoluzionaria, LIBERATRICE in quanto creatività. Il mercato obbedisce rigidamente alle leggi del mercato, quindi dell'economia che è conservazione, difesa di ciò che è, repressione in quanto legge interna del sistema. La presa di coscienza di questo fatto ha dato il via alla crisi che è crisi non degli artisti in quanto tali, ma in quanto hanno accettato il compromesso e si trovano quindi oggi non più nella condizione di chi svolge un lavoro creativo, ma piuttosto di chi produce — come da contratto — oggetti « estetici » per il consumo. Uscire dalla crisi vuol dire dunque recidere il legame compromissorio col « potere »; mettersi « fuori » non per uno sfizio di purezza bohémienne (anacronistico, oltretutto), ma con la consapevolezza critica del nostro essere artisti, della nostra collocazione « politica ». Rifiutare le strutture, le

leggi del sistema non significa però rifugiarsi nel ghetto, tornare alle catacombe, costringere l'esperienza artistica entro un misticismo asociale che porta al dogmatismo che è anch'esso negazione dell'arte-liberazione. Prospettive concrete, operative, ricette? Ricette, Renato Spagnoli non ne ha...

Vittorio Tolu

Artista. Nato ad Atzara (Nuoro) vive e lavora a Firenze. Ha fatto parte del Set di « Numero » e del gruppo F/1.

L'odierna fase di impasse si è venuta a determinare, in molti artisti da uno stato di conflittualità tra la cronica loro condiscendenza nei confronti del rapido succedersi delle poetiche e il bisogno di affermazione al di fuori di qualunque tipo di condizionamento.

Oggi l'artista è più che mai consapevole che la sua funzione (che va intesa come ricerca per il superamento dei conformismi di qualsiasi genere) viene strumentalizzata in vista dell'inglobamento all'interno di strutture culturali autoritarie. Tuttavia, anziché reagire a detti condizionamenti, nella maggior parte dei casi, o « si sta al gioco », o si medita sull'inevitabilità della « morte dell'arte ».
A questo punto mi chiedo: che fare? Rispondo che non si tratta di « fare », come esercitazione fine a se stessa, ma di avere la disponibilità mentale al controllo dei fenomeni che intervengono nella elaborazione pratica del pensiero, in termini di ipotesi aperte ad una libera sperimentazione formale, di cui l'utopia sia componente determinante.

Sì, ma solo a patto di superare certi atteggiamenti di arrendevolezza nei confronti delle strutture culturali che credono di assolvere la loro funzione mediante l'accelerato consumo delle esperienze.

Mino Trafeli

Artista, nato nel 1922 a Volterra, dove vive e lavorà.

In Toscana, non mi sembra, che vi sia una situazione culturale diversa, per sostanza, da quella delle altre regioni italiane, presupponendo che un'azione culturale attiva è limitata a poche persone o gruppi che operano distaccati da ciò che caratterizza gli atteggiamenti conservatori di pubblicizzazione e di organizzazione. Si può dire che i contributi degli artisti toscani, sia per l'avanguardia storica (Soffici, Magnelli e il caso Modigliani) che per le azioni culturali degli artisti successivi, si sono sviluppati fuori della Toscana o addirittura fuori d'Italia, con la conseguenza di un vuoto d'azione e di comunicazione diretta, caratterizzando chiusure velleitarie segnate da intolleranza e da incomprensioni per l'arte contemporanea. Io credo che parlare di crisi o no non serve a niente: ci sono periodi storici più o meno fecondi, ma non più facili o più difficili, con cause ed effetti che promuovono, con le implicazioni possibili, condizioni per linguaggi diversi.

Un lento riformismo è sempre l'avallo di uno stato di fatto, di una condizione provinciale della situazione culturale esistente ed è la condizione della rinuncia ideale e la strada che porta ai prodotti del dolce fruire. Nessuna giustificazione metodologica può tenere in piedi una simbologia emblematica che, spostata dal suo stato di attività, assume il ruolo del non senso, e se anche riproposta con operazioni mistificatorie di semplificazione, massificandone l'uso, finisce per coprire i vuoti delle mancate azioni.

Il mio discorso di scultore è caratterizzato dall'ansia di eliminare ogni complicazione formale, togliendo gli ingredienti esauriti, inventando e riproducendo oggetti che esercitino un urto provocatorio di controcoscienza.

L'uomo ha bisogno della cultura e l'arte visiva è la sola possibilità per oggettualizzare immagini della sua realtà, compreso il sogno, di subirne l'evento contribuendo a liberarlo dagli ostacoli formali che ritardano la sua liberazione. Non credo che, attualmente, le strutture socio-politiche possano stimolare rilanci culturali, perché una convinzione operativa nasce soltanto da un atteggiamento negativo, per l'acquisita coscienza, della materia astorica che tende sempre a sommergere l'individuo.

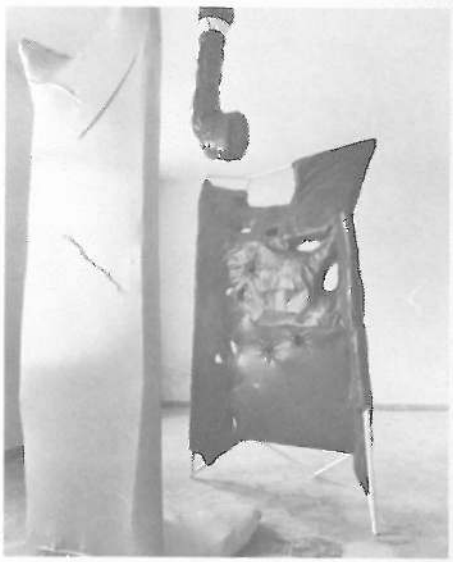
Venturino Venturi

Artista. Nato a Loro Ciuffena (Arezzo) vive ed opera a Firenze e a Loro Ciuffenna. Ha fatto parte dell'équipe di « Quadrante » e del primo Gruppo 70.

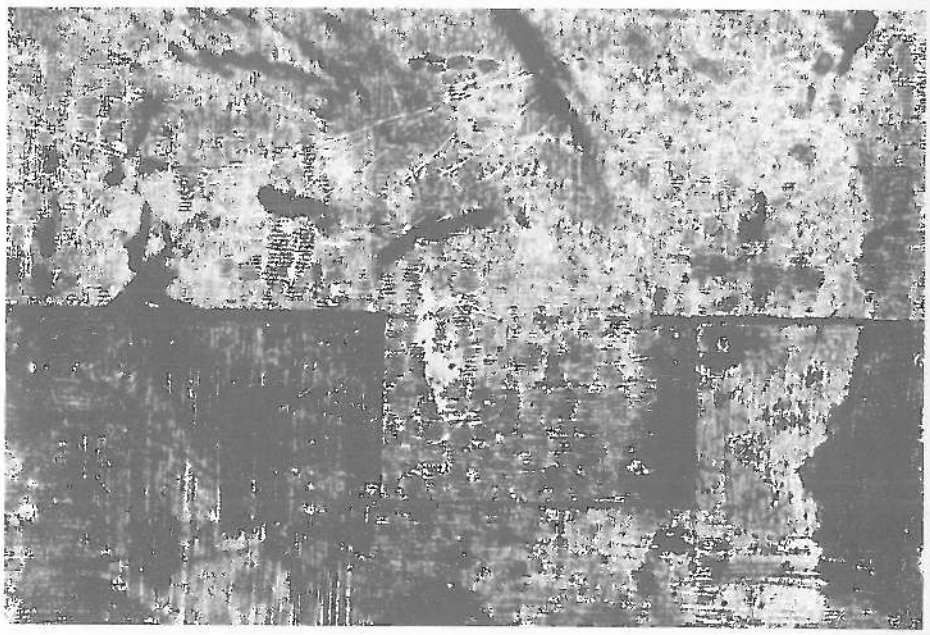
Ci manca la Rivoluzione continua. Si realizzano le realizzazioni. Ci si siede sull'antico e sul moderno passivamente e si invecchia. Un atto d'amore non è ancora né religone né storia. È un atto creativo.
La nuova poetica non può esprimersi che in opposizione al capitalismo, al nazismo, al fascismo, all'imperialismo, al materialismo. Il popolo libera dalla macchina. La vita comincia da principio. Nasce di continuo. Popolo sovrano.
L'Arte è l'interpretazione delle necessità morali e materiali dell'Umanità e si manifesta per ordine naturale e spontaneo: è dunque la verità; giustizia e libertà, pace. Finché ci sarà l'uomo ci sarà la sua espressione. La verità è talmente in noi che diventerà anonima, collettiva. Come la Natura. Come Dio.

R. Spagnoli: *Serigrafia su acrilico*, 1971.

M. Trafeli: *Spazio chiuso*, 1969.



V. Venturi: *Disegno ad olio*, 1972.



Sezione a cura dell'Istituto di Storia dell'arte dell'università di Parma

Dibattito sul vestire

L'immagine vestimentaria è la prima, nel contesto sociale, che connota l'uomo; analizzarla da vicino con strumenti linguistici è un tema di estremo interesse che recenti studi hanno anche cercato di affrontare a vari livelli; quello della moda scritta, nel volume importantissimo, ma che esula dal taglio di questo dibattito, dovuto a Roland Barthes, quello della moda portata, delibato in un gruppetto di saggi rieditì di recente a cura di Umberto Eco. Si è quindi ritenuto opportuno analizzare il problema in un dibattito fra alcuni docenti dell'Istituto.

CAND.: Mi sembra che il problema di fondo dell'analisi del vestire sia contrapporre la situazione contemporanea alla situazione storica precedente; non credo infatti che si possano analizzare con la stessa metodologia. Intendo dire che alcuni fatti, per esempio legati alla gestualità del vestito, l'avvolgersi contrapposto all'abbottonarsi o al chiudere la cerniera lampo, o legati alle caratteristiche del materiale che viene usato per vestirsi, liscio e ruvido (per esempio il distacco che c'è tra il raso la seta o la lana e la tela greggia, o ancora il contrapporsi di piatto e pieghettato, che è un equivalente, se si vuole, del liscio e del ruvido) oppure un altro tipo di contrapporsi, del nudo e del vestito, queste opposizioni hanno connotato di solito culture differenti, soprattutto il nudo e il vestito. Invece l'avvolgersi, l'abbottonarsi o il chiudere la cerniera lampo, spesso sono consuetudini « civili » scaglionate nel tempo di una medesima civiltà, come una serie di usi diversi poi sopravvissuti ed adesso tutti compresenti. Gli elementi che connotavano delle culture, un po' come *Il crudo e il cotto* di Lévi Strauss, adesso non connotano più, sono anch'essi però legati al sistema della moda; credo che questo sia un problema dal quale si può partire per aprire un dibattito sugli aspetti della comunicazione del vestire.

L.A.: La semiotica ci insegna che anche il vestito è un linguaggio; cioè il fatto che mi vesta in un modo o in un altro, implica da parte mia una determinata scelta di tipo comunicativo e quindi ideologico; io comunico nello stesso momento in cui mi vesto. Però quello che importa più rilevare è che questo linguaggio, questo mio messaggio, non è in realtà un messaggio cosciente e deliberato; voglio dire che anche a livello di linguaggio vestimentario esiste un certo tipo di alienazione. Si può parlare di produzione, di capitale, soprattutto si può parlare di alienazione, cioè di produzione di parole determinate in altra sede, anche in linguistica. Tanto più lo si può fare, credo, in semiotica con codici come quello vestimentario. Si intenda bene, non voglio analizzare il vestito come merce, come oggetto, e anche in questa prospettiva, soggetto, se si vuole, alla alienazione; ma proprio come fatto linguistico. Nel momento in cui pronuncio un messaggio con il mio vestito, pronuncio un messaggio che in realtà non è stabilito da me, ma è stabilito grosso modo, nelle sue linee generali, da altri. Io resto, cioè, da un lato, ovviamente, e come sempre, prigioniero del codice (in ogni linguaggio non posso portare modificazioni sostanziali al codice, pena l'incomprensione), ma resto anche prigioniero addirittura di una certa formulazione di messaggio. Non a caso io, in questa stagione, indosso le cose che « vanno di moda », i colori, le fogge, il tipo di taglio che vanno di moda. Quindi in questo senso, sebbene io assuma un atteggiamento, operi una scelta, si tratta sempre di una scelta in qualche modo condizionata da una decisione presa non da me, in questo caso a livello di produzione, cioè dalle persone che hanno prodotto la moda, che hanno prodotto il linguaggio della moda come si sviluppa, poniamo, in questa stagione, linguaggio che io, se voglio rientrare all'interno del codice della moda, se voglio essere alla moda, necessariamente devo adottare.

CAND.: Quello che hai detto mi sembra molto giusto, però bisogna fare forse una distinzione, che è poi quella consueta morrisiana, tra sintattica, semantica e pragmatica. Credo che il sistema di comunicazione vestimentario, che, come ho accennato anche prima, aveva delle connotazioni culturali, dei significati molto più ampi, con le opposizioni nudo/vestito, che volevano dire (in prospettiva europea) evidentemente civile/incivile, oppure all'interno della nostra cultura che volevano dire vestito da sera (parzialmente nuda, è ovvio) e vestito da giorno, il sistema abbia annullato queste contrapposizioni che non esistono più. Ce lo possiamo chiarire proprio alla luce di un impianto del discorso del tipo morrisiano, cioè analizzando la sintattica e la semantica. La sintattica del vestito borghese è una sintattica che è stata estremamente rigida e che adesso non lo è più, anche forse proprio per una ragione di classe, cioè per la perdita di contorni della classe borghese che non è più la classe di mezzo tra nobiltà e il resto della popolazione, ma è una classe che ingloba tendenzialmente tutte le altre, cioè gli addetti alle attività terziarie soprattutto, la borghesia impiegatizia ed insegnante ecc., è cioè diventata una specie di superclasse sfrangiata a vari livelli, è una classe quindi che difficilmente impone un codice di tipo estremamente rigido. E la sintattica di certi fatti, per esempio un tempo il significato del corpetto nel contesto di un abbigliamento di un certo genere, il corpetto con le stecche di balena, l'abito svasato e via dicendo, oppure il significato della spada, un po' più indietro, nel settecento, che connotava cavaliere, oppure il significato della parrucca, oppure il significato di certi tipi di scarpe piuttosto che altre, tutto questo è la funzione che valeva qualifica di tali parti dell'abbigliamento; adesso però le donne parlano di molte delle cose che si mettono addosso come di accessori, con un'applicazione forse della tematica del « decorativo » come era intesa nell'età umbertina in architettura. Tutto ciò porta a prendere un atteggiamento diverso, da parte nostra, su qualsiasi rottura del codice da parte di una certa persona; cioè la rottura del codice acquista un diverso significato, ha importanza limitata, essa non è l'elemento più importante, non è l'elemento distintivo, adesso, della borghesia. E c'è forse un'altra ragione, di tipo economico, che è nello stesso tempo una controprova: il tipo di diffusione del *prêt à porter*, la fine del sarto individuale e l'uso della moda pronta, che viene dalle grandi catene parigine, ma è un'usanza che si è diffusa soprattutto negli Stati Uniti, ha significato il collegarsi delle *boutiques* della grande moda alle catene dei grandi magazzini, all'industria dell'abbigliamento, che acquista tali modelli. Ma siccome le *boutiques* sono numerose, siccome è difficile una politica uniforme (oppure viene ricercata una politica difforme) le possibilità di moda, quindi di abbigliamento, le proposte sono numerose e si contrappongono, così che difficilmente una persona si veste all'interno di uno stesso codice, e cioè all'interno di uno stesso *design* di moda. Una stessa persona si veste usando tre o quattro codici, spesso anche a contrasto; questo, secondo me, conferma la rottura della rigidità di codice cui alludevi e caratterizza proprio il dissolversi del modello borghese come un modello al cui interno siano permesse soltanto delle piccole varianti che, se superate, significano esclusione, se si vuole, da una certa classe.

L.A.: Non vorrei fissarmi su questo punto, tuttavia mi sembra che i codici siano un poco più forti di quanto tu non ritenga, anche perché il codice non mi sembra si possa identificare con la *boutique*, come tu accennavi, ma il codice è un sistema generale, all'interno del quale esistono poi alcuni sottocodici che possono essere più o meno rigidi: il codice vestimentario militare o quello sacerdotale sono estremamente rigidi, ma il codice vestimentario di quella che si viene configurando quasi come una nuova classe, ossia dei giovani, è di certo assai meno

rigido. Ma quello che mi preme adesso porre in luce è qualcosa che sta più a monte di discorsi di questo tipo, perché, quando noi cominciamo a parlare di semantica, di sintattica, di codici, di messaggi, ecc., ci poniamo all'interno di una prospettiva di tipo semiotico. Occorre, credo, analizzare e determinare quali siano le strade che può aprire un approccio di tale tipo. Non vorrei che fosse, l'approccio semiotico, un modo nuovo per definire con termini complicati cose che si sapevano da tempo: ad esempio la formula che tutti conosciamo « dimmi cosa... e ti dirò chi sei », quindi anche « dimmi come vesti e ti dirò chi sei »; anche qui c'è un tentativo di analizzare il linguaggio di determinate azioni e di comportamenti. Se la semiotica, o l'uso della terminologia semiotica, deve essere soltanto questo, rischia di essere un procedimento abbastanza sterile. Invece le sue direttive principali che si possono portare avanti sono, da un lato, credo, la formalizzazione della semiotica come scienza autonoma, sull'esempio di ciò che già si fa in linguistica (perché la linguistica ha alle spalle una storia molto più lunga), che sta ormai diventando, nelle sue espressioni più avanzate, una scienza molto rigorosa ed autonoma, ed anzi gelosa della propria autonomia. Una tale impostazione potrebbe portare alla determinazione di una scienza formalizzata, in questo caso del codice, o dei codici, dell'abbigliamento, con la determinazione rigorosa delle strutture, delle opposizioni che si stabiliscono all'interno delle strutture, delle funzioni e così via. E, naturalmente, nessuno si sogna di dire che queste ricerche non siano legittime, e anzi, se la semiotica vorrà costituirsi come scienza, dovrà necessariamente battere questa strada. Però c'è anche un altro possibile uso della metodologia semiotica, ed è quello che può portare ad una maggiore conoscenza, ad un assai più cosciente possesso delle strutture dei codici, per poi poter ribaltare queste acquisizioni in un ambito diverso da quello della struttura formale del codice, investendo quindi i significati, ossia anche le implicazioni connotazionali, e in sostanza il mondo ideologico, l'universo dei rapporti sociali. E tengo a ribadire che anche in questo caso rientriamo in un'analisi con strumenti semiotici. Mi pare evidente che la validità operativa di questa seconda accezione risulti evidentemente più marcata di quella che potrebbe risultare dall'accettazione della semiotica come scienza che si ripiega esclusivamente sul codice e sui suoi nessi strutturali interni.

CAND.: Credo che le tue osservazioni siano estremamente precise. Vorrei chiarire solo un punto relativo al mio intervento precedente: da un lato credo di poter muovere proprio da una tua stessa osservazione: tu hai parlato, diciamo così, di parole vestimentarie, riconoscendo che sono staccate, o che possono esserlo, ora, a me sembra che proprio questa acontestualità delle parole vestimentarie debba essere analizzata; non basta quindi studiare la sintattica, in fase poi di fortissima trasformazione e difficilmente analizzabile, ma bisognerebbe risalire alla semantica delle singole parole e vedere, nella storia delle parole, come si sono modificati i sensi, i significati, e quanto di questi significati è rimasto adesso, come appunto i sintagmi-vestito, ridotti, appunto, a sintagmi estremamente brevi, adesso siano usati o riqualificati attraverso nuovi sensi. E quanto alla questione del codice, io non intendevo dire che il codice coincide con la *boutique*, anzi. Tu hai fatto un'osservazione che mi sembra interessante, cioè che i giovani sono quasi una nuova classe; ora, è chiaro che soltanto in un sistema borghese i giovani possono essere pensati come una nuova classe, soltanto nella prospettiva della società dei consumi. Così gli impiegati, o gli statali, potrebbero, volendo, essere pensati come delle specie di nuove classi, mentre sono semplicemente delle stratificazioni di gruppi, nel contesto della società del consumo. Sono quindi queste stratificazioni che hanno, se vogliamo, determinato la rottura del linguaggio di classe, e quindi la rottura di alcuni codici, anzi del codice principale, del codice borghese. D'accordo, non c'è nulla da dire sui sottocodici cui tu accennavi, e cioè il militare o il religioso, cui se vuoi puoi aggiungere il sottocodice vestimentario bancario, o quello dei professori che dovrebbero portare la cravatta anche se tutti gli studenti non l'hanno. Però direi che il problema è di analizzare il nuovo aspetto della moda, sia maschile che femminile (perché, se fino ad ora si è dato solo per la moda femminile, tra poco lo potremo verificare anche per quella maschile), il collegamento dei grandi sarti individuali e delle *boutiques* con le grandi catene internazionali. Questo loro proporre cioè vari tipi di vestito, di fatto a sezioni intercambiabili, che un tempo invece venivano individualmente scelti e costruiti. Fatti come quello notissimo della moda del « principe di Galles », collegabile al modo di vestire dell'omonimo nobile inglese, oggi non potrebbero più accadere: un singolo personaggio non può più determinare una moda; è un'intera società di massa che, contrapponendo artificiosamente dentro di sé vari gruppi, lascia libere apparentemente varie possibilità vestimentarie. Proprio l'esistenza di queste varie possibilità dimostra che il vestito non è più il punto di resistenza della società del consumo, ma, mi sembra, questi ormai sono altri. Comunque credo che l'aspetto più importante sia di collegare la semantica alla pragmatica, cioè analizzare i significati, dal punto di vista psicologico e sociologico, di questi frammenti di vestito, oppure di questi sistemi di vestito, a seconda che ci si ponga dal mio o dal tuo punto di vista.

R.C.: Dal punto di vista psicologico mi sembra che sia molto interessante vedere anche in prospettiva storica questo problema del costume e del vestito. Il primo pericolo, in un'interpretazione psicologica del vestito, è quello di cadere nell'eccesso freudiano, cioè vedere simboli fallici dappertutto o, in genere, simboli sessuali, ed interpretare quindi fenomeni strettamente culturali, come, per fare un esempio citato prima, la spada nel '700, che era un elemento del costume legato a una certa cultura e anche a una certa classe, interpretarlo invece come simbolo sessuale, il che è assolutamente una sovrapposizione a posteriori, una forzatura in senso freudiano. Però si può vedere un significato psicologico nel mutamento del vestito, soprattutto per quanto riguarda i due grossi momenti storici del cambiamento del costume maschile, costituiti dalla Rivoluzione Francese e da quella che si è soliti definire la rivoluzione industriale. Il mutamento dell'abito maschile consiste in un progressivo abbandono di tutto quello che era ornato e colore, fino ad arrivare al classico e ormai famoso abito grigio degli anni Cinquanta, che è un po' la divisa dell'uomo borghese contemporaneo. Qui si può fare un discorso, a livello psicologico, interessante: vediamo corrispondere a questo fenomeno l'affermarsi della donna e il tentativo di porsi nella società a fianco dell'uomo. Nel costume della donna appaiono infatti elementi dell'abito maschile, che anzi sono stati accentuati negli ultimi tempi: ad esempio stivali, pantaloni, ecc., tutte cose ormai comunissime che non fanno più effetto a nessuno. Nello stesso tempo però l'irrigidirsi del costume maschile rappresenta una paura da parte dell'uomo, un tentativo di riaffermare la sua superiorità e, per riaffermarla, il maschio rifiuta di svilirsi in cose che sono tipiche, secondo lui, della donna e quindi pizzi, colori, ornamenti. Naturalmente questo discorso vale sino a quella che possiamo chiamare la « rivoluzione » hippie, o beat, dove invece tutto è nuovamente sovvertito; però oggi vediamo che questo fenomeno è stato puramente transitorio, cioè ci rendiamo conto che anche nel costume c'è molta più rigidità e l'abito grigio continua ancora a trionfare molto di più che non queste « pazzie », questi fenomeni che sono stati legati solo a poche stagioni.

CAND.: Mi sembra che uno degli aspetti emergenti dal nostro dibattito sia il significato antropologico della moda. A noi non interessa più quindi soltanto, come a Barthes, la moda scritta, ma interessa la moda iconica, interessa la moda nei suoi aspetti sintattici (o asintattici), nei suoi aspetti sistematici (o asistematici). La moda è un segno di cultura che potrebbe essere più significativo di molti altri segni di cultura, di solito considerati come tali. Ci sono anche delle contrapposizioni, delle distinzioni che potrebbero meglio analizzarsi: per esempio quella, citata, tra il nudo e il vestito, che si può prestare, tra l'altro, a qualche fraintendimento.

R.C.: Infatti la contrapposizione tra nu-

do e vestito ha dato luogo a fraintendimenti. Ad esempio quello che il nudo è brutto e il vestito è bello, cioè gli animali non hanno vestiti e sono belli, gli uomini sono belli solo se vestiti. Questo mi sembra difficile da accettare in quanto si può dire che solo perché storicamente e culturalmente è avvenuto così (cioè si è affermato il vestito) si può giungere a questa conclusione, ma non è una conclusione valida in assoluto.

CAND.: Fra l'altro noterei nella nostra cultura almeno due connotazioni del nudo: quella del nudo bello, che si sta diffondendo adesso col naturismo, e quella del nudo peccaminoso, e quindi brutto, che esce dalla nostra cultura post-Controriforma.

L.A.: D'accordo, tutto questo è giusto ed è perfettamente legittimo studiare questi sistemi. Non bisogna però dimenticare altri sistemi di comunicazione, quelli che storicamente vengono identificati con le opere d'arte, che hanno una validità estrema, in quanto sono strutturati appositamente per la comunicazione. Non dobbiamo dimenticare che molti di questi sistemi, come l'abbigliamento, che noi possiamo analizzare anche come sistemi comunicativi, sono costruiti essenzialmente con una funzione pratica, non comunicativa. Dobbiamo quindi tener presente, quando vogliamo conoscere le strutture di una civiltà, soprattutto quegli oggetti che sono stati creati appositamente per comunicare, e per svolgere poi un certo tipo di comunicazione particolarmente pregnante e densa semanticamente, che viene di solito definita comunicazione artistica. Questi sono problemi, direi, estremamente importanti, ma risultano appunto importanti proprio se si correlano i due ordini di messaggi, cioè proprio se ci si pone all'interno di una scienza generale dei segni, quale potrebbe essere la semiotica nell'accezione prima accennata, che ha, come è stato detto, mire imperialistiche, in quanto ha la pretesa di porre tutto sotto il suo ambito e studiare qualsiasi manifestazione umana, qualsiasi manufatto che esca dalle mani dell'uomo come oggetto di comunicazione, quindi analizzabile nel suo ambito. Se si riesce a porre questi due aspetti, da un lato l'analisi di quel particolare tipo di prodotti e di messaggi che sono le opere d'arte e dall'altro l'analisi di tutti questi altri sistemi, siano essi nati con funzione prevalentemente comunicativa oppure no, come la moda, la pubblicità, la televisione, l'arredamento o altro, sotto lo stesso segno, allora forse avremo più chiari i rapporti della nostra società, avremo più chiara la struttura culturale in cui noi ci muoviamo. Ed è per questo che noi rivendichiamo, fatta salva ovviamente l'altra via, quella dello studio storico artistico, anche la possibilità, e anzi da parte nostra la doverosità, di portare avanti analisi per quel che è possibile approfondite su ogni sistema comunicativo.

TV / Il "mostro" in fiera

di Candide

La sigla di una trasmissione è senza dubbio un modo di connotarla, così come i titoli di un giornale decrittano per noi la linea di un articolo ancor prima che lo si sia letto. Così confrontare le due più popolari trasmissioni del periodo, *Canzonissima* e *Rischiatutto* sembra utile prima di procedere ad una loro lettura comparata. La chiave di Canzonissima è senza dubbio l'inganno: la Goggi sul cesto del basket, la Goggi giù dallo scivolo, la Goggi che sfonda uno scenario di carta, e sempre la Goggi che danza tra i ballerini o coll'intero corpo di ballo... siamo ai tempi delle riviste americane, ai tempi di Ginger Rogers verrebbe da credere, comunque certo il referente è almeno dai titoli quello: un universo da palcoscenico, di danzatori con una allegra immagine-mito: la *soubrette*.
I titoli di testa di *Rischiatutto* sono diversi: un fumetto, col « rischio » che insegue, schiaccia, si sovrappone all'ometto, o viceversa lo evita, sfugge; il fumetto è connotazione di gioco, scherzo, *divertissement*, questo appunto vuol significarci la trasmissione, è un gioco, ma un gioco dell'ometto col rischio: di che cosa si tratti lo sapremo poi. Torniamo adesso a *Canzonissima*, la trasmissione senza dubbio connotata come più seria; come si sa è una gara di motivi in corsa per una finale con eliminatorie di cantanti; la trasmissione si fonda sui voti del pubblico ai quali si collega una nota lotteria. La conduce una coppia (Baudo-Goggi) e sono sempre presenti un corpo di ballo del quale fa parte (sia pur con qualche fatica) la Goggi, ed un ospite (o più ospiti) d'onore chiamati a mimare una scena da soli o coi presentatori, a costruire un evento vagamente teatrale, a raccontarsi, ecc. La struttura della trasmissione anche quest'anno ricalca il modello dei *musicals* americani, naturalmente con molte differenze e con singolari scompensi. Si veda infatti il materiale a disposizione dei costruttori della trasmissione: un certo numero di canzoni, un corpo di ballo, due presentatori. Gli ingredienti vi sono tutti, quanto meno in apparenza; eppure, se riflettiamo, rispetto alla rivista le divergenze sono molte e gravi: intanto le canzoni non si inseriscono in una qualsiasi trama narrativa, al contrario sono invece semplicemente una sequenza di eventi giustapposti che narrano sì, ma all'interno di un arco di circa tre minuti, troppo poco per far scattare una qualsiasi mitica che non si colleghi al personaggio piuttosto che al contesto cantato. Così ancora il corpo di ballo è estraneo alla vicenda delle canzoni ma piuttosto si collega alla serie delle trasmissioni, travestendosi cioè variamente da animali da zoo, da tirolesi, da baldi soldatini, da sudamericani, e via declinando. Né i presentatori riescono a costruire una trama di racconto, il loro cameratesco abbracciarsi e carezzarsi in scena è stereotipo come lo stringersi ad un *ice cream* di qualche *pin up* statunitense e, comunque, non si regge su testi adeguati: ed infatti il racconto della rivista, quello unitario, non esiste né esiste peraltro il secondo supporto, sempre della tradizione di rivista americana, che è a volte la satira politica, mentre vietatissima è poi ogni barzelletta scollacciata, che almeno avrebbe collegato questo centone alla « cultura » delle riviste italiane. Quel che si dice a teatro certamente non si dice in televisione.
Di fronte a queste incongruenze *Rischiatutto* è un « gioco » molto più organico ed assai mitizzante. Viene condotto da un « marito », ché non si saprebbe altrimenti come qualificarlo, veramente italiano, Mike, che muta « moglie » (moglie televisiva) ogni qualche anno; in questo tempo si unisce a tal Sabina, dotata di notevoli capacità come donna di casa, disponibile a dire le cifre del totale vincite nelle dieci domande introduttive (9 risposte esatte fa un totale di lire 225.000 arrotondate a 230.000 — sorriso —), a voltare le targhe del gioco-intermezzo, e ad ammettere pubblicamente che è Mike che vuole che mostri le gambe. Bongiorno poi è un *partner* perfetto: debitamente autoritario, distribuisce sulla scena la propria attività organizzativa mediando gli ordini attraverso la « valletta », e guida nel medesimo tempo i concorrenti verso i traguardi del gioco. Questo è certamente un gioco-modello dalla precisa morale; come tutte le fiabe infatti anche questo gioco è una forma, anzi una formula di religione stereotipata e ne conserva le caratteristiche. La formula, decrittata, più o meno suona così: chiunque voglia riuscire nella vita deve saper rischiare, naturalmente rischiare denaro; il modello mitico è il « bel gioco » come belle, naturalmente, sono le altre figure retoriche dell'esistenza, proposte come modelli: è bello insomma anche il lottare in se stesso, il combattere a viso aperto, ecc. Paladino di queste virtù, custodite dalla *dura lex sed lex* del notaio, Bongiorno sciorina l'ipotesi di una vita familiare organizzata che, fino ad una delle recenti trasmissioni, non aveva ancora una struttura di più generazioni. Se Mike infatti è il modello della figura del marito italiano e Sabina della sua consorte sottoposta addetta ai « lavori di palcoscenico », la citazione del Presidente Leone in un simile contesto, come un « nonno » degli Italiani suona, quanto meno, strana; l'in-

troduzione del presentatore alla vicenda della visita al Quirinale è parsa vagamente aulica ma, al di là di questo, proprio l'aver posto l'accento sull'essere Leone il buon nonno degli italiani sembra voler confermare indirettamente la funzione psicologica di Mike, di padre dei medesimi o, quanto meno, di compagno-marito.

Modello familiare e modello di esistenza questo *Rischiatutto* ha anche assunto, dalla tecnica pubblicitaria, moltissimi motivi e strumenti. Così le domande, ormai, sono quasi sempre filmate, costruite con la tecnica dello spezzone cinematografico raro o molto raro (appena esumato dalle teche più riposte della TV, si ripete più volte e con enfasi dal presentatore) che peraltro con la domanda stessa non sempre ha molto a che fare: la funzione del filmato o dell'immagine è di captar l'attenzione che poi la domanda (come la pubblicità del prodotto) provvede a fissare su un punto o momento diverso o distante.

Come impianto narrativo, al di là di queste tecniche, le due trasmissioni sono differenti: *Canzonissima* non ha un nucleo, un apice di tensione, e dunque si srotola stancamente fidando sulle funamboliche capacità retoriche degli ospiti (Gassman) e regolarmente incappando nelle in genere limitate capacità mimiche dei cantanti che da noi, regolarmente, non sono mai attori; *Rischiatutto* invece si fonda su una sicura trama ad effetto con finale, sottolineato del resto a livello anche visivo, in maniera palese; come un giallo dalle caratteristiche prevedibili, un giallo di serie, per così dire, anche *Rischiatutto* apparentemente così bonario, potrebbe collegarsi a quella tradizione. In ogni serata si « eseguono », si eliminano, due persone (sono appena profili di persone, è da dire, ma tutti quelli che « muoiono » nei gialli per il solito non vanno oltre il semplice scorcio di convenienza, che basti ad individuarli); l'esecutore naturalmente è oscuro, è la sorte, è la fatalità, ma senza dubbio una singolare parte vi ha Mike, specie di giustiziere, che procede nell'analizzare le proprie eventuali future vittime (due su tre, regolarmente, come in qualche buon giallo della fumosa Londra) con un vago tono ironico-sadico, insistente e preciso. Dati anagrafici sul filo della fidanzata-sposata, scapolo o marito con figli; madri o figli alla TV, in attesa, che guardano (o non guardano); fidanzati accompagnatori e quindi gelosi o non gelosi ecc... come si vede il modello per questo copione resta il fotoromanzo, ma la fine del fotoromanzo è però drammatica. Dopo aver giocato, dopo essere stato spinto a giocare soldi che a volte potrebbero essere importanti per lui il signor X (o il dottor zeta, i titoli ci sono sempre a Rischiatutto) si ritrova ad aver giocato e ad essere « magari » eliminato. E in lui ed in tutti si costruisce l'immagine, del resto favorita dal rapido montaggio, di una esistenza da combattere, da decidere sul filo di poche rapide parole, dell'antagonismo nei confronti del vicino, di ogni vicino (è chiaro) con dinanzi come tribunale una legge muta e stabile ma, soprattutto, un modello familiare e di morale espressa, come dicevo, nelle domande anagrafiche in apertura di trasmissione, quelle fatte ai nuovi concorrenti. Col che, evidentemente, si costruisce una scala di valori assai precisa.

Comunque *Rischiatutto*, coi suoi limiti di impianto, che segnano anche le ragioni del suo successo, è una trasmissione a suo modo drammatica, è un giallo, appunto il giallo del giovedì, da contrapporre nettamente alle mediocri *folies* del sabato sera: peccato per le Ginger nostrane (troppo nostrane) irrimediabilmente orbe di un qualsiasi Fred Astaire.

FILM / Frenzy di Hitchcock

di Roberto Campari

Sia pure non ricco e complesso nella sua struttura come *Shadow of a Doubt* (L'ombra del dubbio, 1943) o *Strangers on a Train* (Delitto per delitto, 1951), né perfetto formalmente come *Notorious* (id. 1946) o *The Birds* (Gli uccelli, 1963), questo film si inserisce perfettamente nell'opera di Alfred Hitchcock riconfermandone i caratteri essenziali ed originari. *Frenzy* rappresenta un ritorno, dopo più di trent'anni, alla nativa Londra, inquadrata quasi affettuosamente dall'alto nelle immagini d'apertura: una visione aerea senza alcun nesso narrativo, dunque un vero e proprio intervento dell'autore che poi, tuttavia, si limita a rappresentare un ambiente suggestivo e circoscritto, quello dei mercati d'ortaggi attorno al Covent Garden. Ma anche tematicamente *Frenzy* si riallaccia alle origini di Hitchcock: come nota Gian Piero Brunetta nella sua intelligente monografia — l'unica in Italia edita a Padova nel 1971 — sul regista inglese, nel mondo hitchcockiano l'uomo non è come appare e il tema dell'accusa ingiusta e della vittima innocente è fondamentale e primario sin da *The Lodger*, del 1926. In questo film, che ha come sottotitolo « A Story of the London fog » ed è il suo primo « thriller », c'è un maniaco omicida i cui delitti sono contrassegnati da una specie di marchio, un triangolo, e rivolti esclusivamente contro delle giovani donne; in *Frenzy* il maniaco strangola le donne con delle cravatte, che poi lascia, quasi a firma, sui cadaveri. Degli omicidi in entrambi i film viene accusato un giovane innocente, perseguitato e imprigionato dalla polizia: ma mentre nel primo, Hitchcock lascia allo spettatore il dubbio sulla colpevolezza (come in *Suspicion*, l'opera che più ampiamente sviluppa il tema del dubbio), nell'ultimo film, più sottilmente, l'autore spoglia il motivo dell'apparenza di ogni ambiguità e anzi, perché l'attenzione non sia deviata dalla curiosità di conoscere l'identità dell'assassino, denuncia quest'ultimo già dall'inizio. Non basta insomma sapere che il protagonista (Ion Finch) è innocente nonostante per un gioco quasi assurdo del caso tutte le apparenze siano contro di lui: bisogna che lo spettatore conosca subito l'assassino, per poter valutare passo passo il significato di ciò che la società opera contro chi è tradito dall'apparenza. E tutta l'avventura, ancora una volta, è per chi la vive come un incubo notturno: il gioco delle coincidenze è così perfetto che l'assoluta irrazionalità dell'accusa agli occhi dello spettatore già avvertito, diventa assolutamente razionale a quelli del personaggio-poliziotto, salvo poi capovolgersi nuovamente nelle opinioni della moglie dell'ispettore, che non ragiona in base a dati effettuali ma soltanto seguendo un suo indefinito intuito. E anche l'oggetto, segno nel comune racconto « giallo » della distruzione dell'apparenza, si carica in Hitchcock di un significato particolare ma non basta quasi mai a dare la dimensione della realtà. In *Frenzy* abbiamo in dettaglio — come già in *Strangers on a Train* — una spilla da cravatta: l'assassino a un certo punto la perde e tutto fa pensare che sarà questo il particolare che lo tradirà; e invece Hitchcok costruisce tutta una sequenza, indubbiamente la più bella del film, sul recupero della spilla, stretta tra le mani di una vittima già nascosta in un sacco di patate e gettato su un camion in partenza. L'oggetto dunque, che pareva tanto importante (il regista lo aveva presentato in dettaglio anche durante la scena del primo delitto), diventa assolutamente nullo dopo che l'assassino è riuscito a recuperarlo: infatti non lo si vede più e la polizia non riesce a capire come mai le dita del cadavere, già rigide, siano state spezzate; l'intervento razionale dunque, unito all'assurda razionalità del caso, distrugge anche il valore dell'oggetto. La verità alla fine salta sempre fuori nei film di Hitchcock, forse per il cattolicesimo di fondo dell'autore; ma è interessante notare come, contrariamente ad esempio a *The Lodger* ove l'innocente alla fine è premiato con l'amore — e così in quasi tutti i film successivi — qui la scoperta della verità significa poco per il protagonista, privato da quanto è successo di ogni rapporto umano; e la mancanza di un epilogo, il modo quasi brusco con cui Hitchcock tronca il film, appare cosa piuttosto significativa.

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Italia

Arezzo

Quarta dimensione. Opere astratte di Oddino Guarnieri, attivo a Venezia, presentato al catalogo da Toni Toniato.

Bari

Centrosei. Michele Perfetti: poesia visiva con una scheda acritica di Pierre Restany. Si tratta di un'operazione demercificante del linguaggio « alienato », al fine di ricongiungere l'estetica e la vita. Il pericolo di questa guerriglia culturale, per molti aspetti assai utile, è quello di vagheggiare un'ideologia *estetica*, e quindi una *rivoluzione* omonima che non manca di patetico velleitarismo.
Marilena Bonomo. Dodici lavori su carta di Dorothea Rockburne, della serie *carta carbone*.

Bergamo

Centro arte e design. Opere astratte di Franco Giuli: « immagini che irrompono e rompono nella nitida superficie, molto simili a uno schermo illusorio, in cui si assiste alla metamorfosi della scultura in pittura » (G. Marchiori al catalogo).
Lorenzelli. Jorge Eielson. La declinazione concettuale di questo giovane peruviano si discosta da quella americana, che costituisce un'incarnazione della cultura razionalista fagocitata dal sistema. L'artista vagheggia una espansione che vada al di fuori di ogni limitazione repressiva, sia sociale che economica, politica, culturale, sessuale, ecc. Arte come vita autentica.

Bologna

Cancello. Stampe di Enrico Ricci (astrattista « costruttivista »), presentato al catalogo da Giuseppe Marchiori.
P.zza S. Stefano. 8/14 ottobre '72, una serie di interventi dal titolo *pollution, per una nuova estetica dell'inquinamento.* A questa sorta di happening hanno partecipato 24 artisti (tra cui Agnetti, Del Pezzo, La Pietra, Pardi, Pozzati, ecc.). Estraiamo dal catalogo due considerazioni: « si sono divertiti soprattutto i bambini » (D. Palazzoli); « non è certo con una stipulazione estetica o con un'alibistica e mistificatoria azione antiecologica che si sfugge alla corruzione » (Pozzati), e, aggiungiamo noi, alla polluzione.

Bolzano

Piazza Domenicani. Giuseppe Faccetti elabora forme significanti facendole emergere da grovigli pittorici (C. Galasso al catalogo).

Borgomanero

Incontro. Dipinti di Giuseppe Bianchieri.

Busto Arsizio

Bambaia. Carlo Bertè, piacentino, esibisce una simbologia del presente, « rappresentata dai segnali divulgatissimi dell'*imagerie* di massa » (Franco Solmi al catalogo).

Caserta

Studio arti visive. Segno-spazio, di Angelo Leonardi.

Como

Salotto. Ugo La Pietra.

Ferrara

Forziere. Opere surreali di Romano Vitali, ferrarese.

Firenze

Soffitta. Disegni e incisioni di Giuliano Pini, che raffigura una ritrattistica sottilmente consumata, con echi *liberty* e *nuova oggettività.*
Stellaria. Prima mostra personale della londinese Berenice Sidney. Il suo lavoro pittorico è passato dal figurativo a un astratto ove interazione di colori e movimento costituiscono gli elementi più rilevanti.

Genova

Bertesca. Nove opere di Mimmo Rotella.
P.zza delle vigne. Man Ray, revolving doors.
Incontro. Sculture modulari di Eduardo Ferrigno e Luigi Fogliamanzillo.
Polena. Proposte per una ricerca su « suono e colore » di Luigi Veronesi, che afferma al catalogo di esser « riuscito a individuare un rapporto matematico preciso » tra quelle due entità. Corroborano tali affermazioni Luigi Rognoni e Silvia Danesi, sempre sul catalogo.

Livorno

Casa della Cultura. Mostra itinerante « Gli artisti contro la strage di stato ». Hanno aderito, regalando proprie opere, circa 140 artisti e « aldilà del contenuto artistico vuole essere un contributo alla campagna di lotta e controinformazione contro la repressione in generale e la ' strage di stato ' in particolare ».
Peccolo. Acquerelli di Antonio Calderara. Presentandone i lavori sul catalogo, Luigi Lambertini sottolinea che nell'astrattismo sottile del pittore è presente una dialettica interna luce-colore-spazio.

Lodi

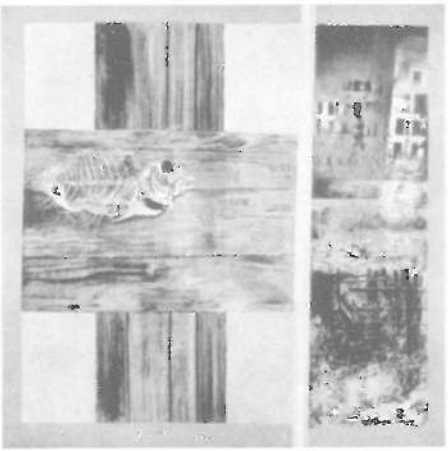
Gelso. Dipinti di Francesco Manas, madrileno, presentato da Corrado Maltese.

Mantova

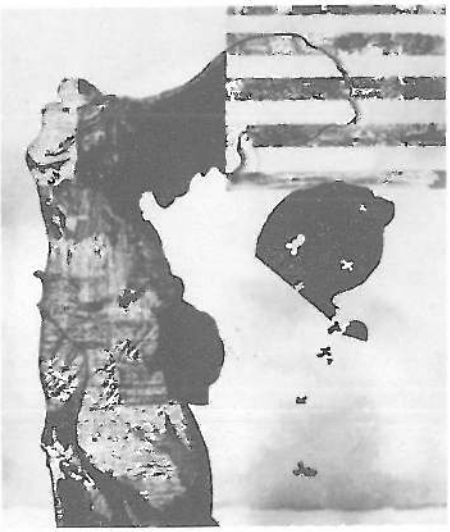
Casa del Mantegna. Estensione '72 è una mostra che non si limita, come auspicavano almeno i promotori (tra cui Gianfranco Belluti e Francesco Bartoli), a sferzare l'ambiente provinciale mantovano, insensibile a

Pollution (Bologna - Piazza S. Stefano).

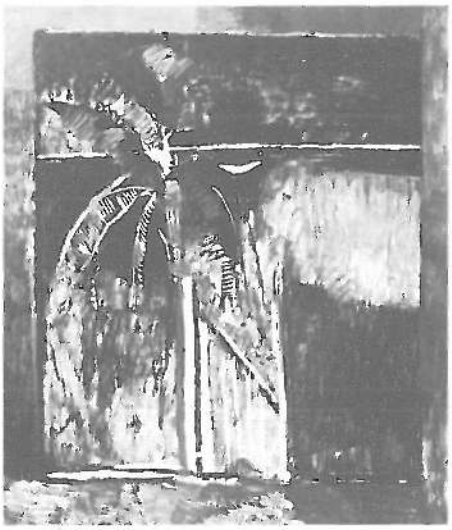
G. Banchieri: *Ricordo di periferia*, 1972 (Borgomanero - Incontro).



C. Berté: *Vittoria* (Busto Arsizio - Bambaia).



A. Gianquinto: *Notturno a Naxos*, 1972 (Mestre - Flaviostocco).



proposte per una cultura che parta dal basso e sia intesa come servizio sociale. Su questo fronte la lotta da condurre è immane, e sarà destinata ancora per molto a produrre risultati irrisori, e non solo in provincia. Se si considerano le difficoltà incontrate e i contributi ricevuti, che erano inconsistenti, gli organizzatori hanno fatto un lavoro veramente meritorio. I gruppi più organici presenti alla rassegna, che offre campionature delle ricerche recenti e attuali, sono stati quelli presentati dai critici Mussa, Natali e Toniato. Il primo ha raccolto alcuni giovani operatori interessati alla fenomenologia dell'oggetto: ipotesi varie in quest'ambito vengono offerte da Belluti, Mengolini, Binga, Piffero, ecc. Il Natali ha voluto porre all'attenzione dei visitatori alcuni giovani che utilizzano l'apparecchiatura fotografica e scientifica sia per scopi oggettivi di ricerca che come mezzi di rilevamento comportamentale. Tale gruppo è rappresentato da Bernardi, Greco, Campagnano, Pescador. Infine il Toniato, nel presentare le opere di Anselmi, Bompadre, Casari, Finzi e Zarpellon, ha voluto sottolineare il loro comune interesse percettivistico come condizione di un costruttivismo oggettuale inteso come progetto, sistematica dello spazio e dell'ambiente.

Milano

Agrifoglio. Opere « surreali » di Gualtiero Mocenni, di Pola. Al catalogo, uno scritto di Giuseppe Franzoso.

Bergamini. Variazioni sul tema dell'occhio, del volto umano, delle memorie interiori, di Virgilio Guidi. Ne parla al catalogo Roberto Tassi.

Blu. Ettore Colla, sculture e assemblages in ferri di recupero, e pitture su tela. Colla è artista d'ispirazione dada, ma le sue capacità combinatorie e stilistiche richiamano esperienze costruttive. Le opere presenti a questa mostra sono state prestate da noti collezionisti.

Cadario. Modulo-oggetto dello scultore Marcolino Gandini. Ne parla sul catalogo Germano Beringheli.

Sala della Balla. Grafica cecoslovacca, polacca e rumena, presentata al catalogo da Giuseppe Marchiori.

Ciovasso. Recenti lavori della giovane bresciana Silvia Cibaldi. Più interessanti che non le pitture, i suoi disegni (raffiguranti spuntoni e ganci metallici, maschere, caschi, elmi) realizzano « una efficace metafora della nostra condizione di esistenza » (Giorgio Seveso al catalogo).

Cocorocchia. 19 dipinti di Roberto Vaiano, operante a Roma. Afferma Michel Sager al catalogo che « i quadri di Vaiano vogliono trasmettere a chi li guarda la realtà di un paesaggio vissuto più che guardato, cioè aggiungere allo spettacolo il suo esatto e articolato spessore di presenza fisica ».

Ciranna. Opere grafiche originali di Joan Mirò, il celebre maestro surrealista spagnolo.

Diagramma. « Cristologia », di Michele Zaza, giovane « concettuale » operante a Milano.

Giorno. Milena Milani dissacra il mito del pane, usandolo come « materiale » per una sorta di *ludus* ironico non scevro da sentimentalismi.

Cairola. Panoramica di ampio respiro sulla grafica italiana del nostro secolo, rappresentata da tre generazioni: 1) Boldini, De Nittis, Mancini, Ranzoni, Andreotti, Kruscka; 2) Bernasconi, Carpi, Funi, Isopoff, Sironi, G. Tallone; 3) Broggini, Consadori, Fazzini, Frai, Kodra, Marino, Monachesi, Spreafico, Zancanaro, ecc.

Incisione. Opere grafiche surreali di Horst Janssen.

Lanzi. Dipinti figurativi di Mc Garrell, statunitense, presentato da Mario De Micheli.

L'uomo e l'arte. L'operazione più evidente di Warren Knight, in questa sua mostra all'*uomo e l'arte*, è la cancellatura. Essa non è un modo per distruggere la realtà, ma per liberarsi di impedimenti e tabù che ostacolano la percezione della realtà stessa. L'uomo è oppresso dal passato perché esso è il frutto di una fuga dal presente. La cancellatura è anche un esorcisma contro le tentazioni e il feticismo dell'immagine (nonché del linguaggio). Sono, le nostre, alcune possibili risposte alle sollecitazioni che vengono dalla lettura di questi curiosi e stimolanti lavori.

Marconi. Assemblages di Robin Bagier, californiano trentenne operante a Manziana (Roma). Le « combinazioni » di questo artista seguono lo spunto neodada, ma raggiungono risultati inconsueti e di indubbia efficacia demistificante nei confronti di un kitsch assai diffuso, quello degli oggetti-ornamento.

Milano. Grande mostra riservata all'arte non oggettiva, con opere comprese tra il 1933 e il 1955. Questo materiale proviene da Londra e Basel, e raccoglie lavori dei più famosi rappresentanti dell'astrattismo (da Mondrian a Kandinsky, ad Arp, a Klee, Itten, Gabo, Albers, Max Bill, Moholy-Nagy, Soto, Fontana, ecc.). Qualsiasi genere di arte astratta trova in questa esposizione un suo esemplare. Nel catalogo, assai documentato, afferma G. Rickey: « il mondo non obbiettivo non si popola solamente disponendo e attuando tutte le possibili permutazioni di componenti geometriche. Ma è piuttosto come la documentazione di esperienze umane, le assolute dichiarazioni della identità dell'uomo e tutta una gamma di invenzioni diverse che possono e, sorprendentemente, danno gioia ».

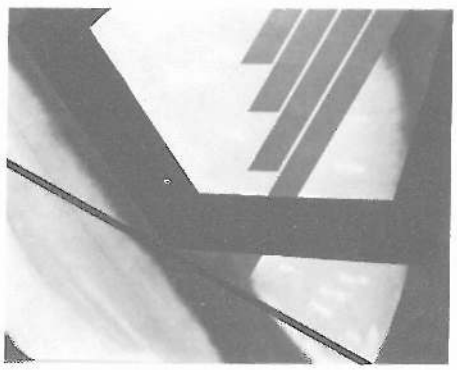
Milione e Multicenter. Grafica di Roy Lichtenstein.

Morone. La giovane cilena Carmengloria Morales (1942), operante a Roma, espone « dittici » con superfici astratte, il cui fascino è legato alle sottili sfumature del colore, talora venato di striature trasversali.

Ore. Costantino Guenzi, milanese, espone alcuni recenti e recentissimi olî, con tecnica informale e segnica, presentato al catalogo da Gianni Cavazzini.

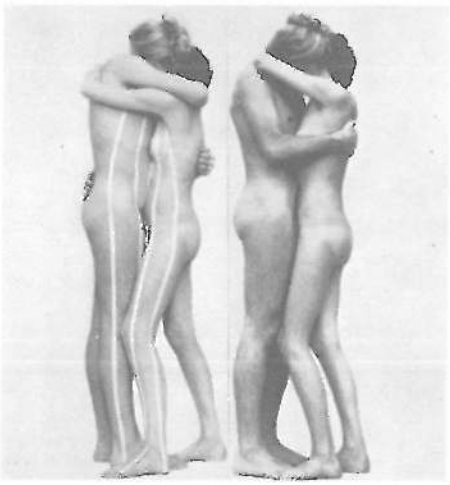
Pietra. Opere concettuali di Dario Damato. Tema della mostra: alla ricerca di un Dio perduto. L'autore è in polemica con la nostra società. Per risolvere i mali dell'uomo d'oggi occorre essere più vicini alle cose del creato. Proviamoci.

Pilota. Nilde Carabba visualizza il proprio pensiero, e così definisce la sua poetica: arte come gioco - arte come vita - arte come

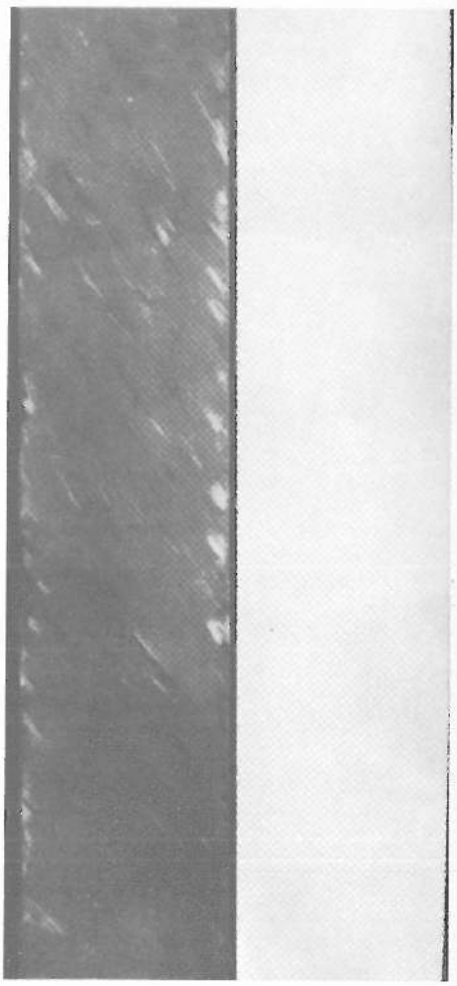


G. Belluti: *Annunciazione quattro*, 1972 (Mantova - Casa Mantegna).

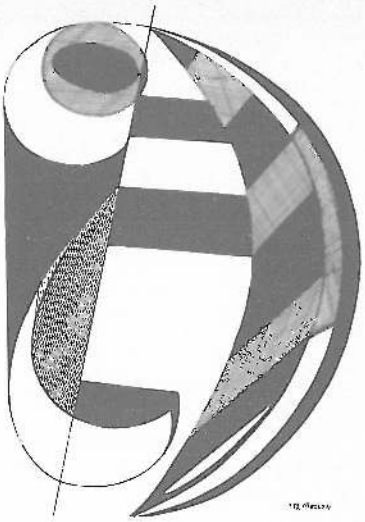
A. Altamira: *Space between two lovers*, 1972 (Milano - Visualità).



C. Morales: *Dittico R 72* (Milano - Morone).



S. Pacus: *Ci vediamo dopo... ciao*, 1972 (Padova - Chiocciola).



G. Mazzon: *Efficacia espressiva*, 1972 (Milano - Square).

soddisfazione - arte come continua e totale reinvenzione del proprio « essere nel mondo » Pittura segnico-simbolica, la sua, che esprime « un ampliarsi della coscienza e un desiderio di irraggiare il proprio io » (dichiarazione di poetica, al catalogo).

Porta Ticinese. Litografie in alluminio e pietra di Christo Javacheff, stampato a Londra nel 1971. Christo è meglio conosciuto come quello che impacchetta monumenti e scogliere, un originale interprete della *land art.*

Rizzardi. Ugo Nespolo.

Rotonda della Besana. Omaggio milanese ad Aldo Carpi.

Rotta. « Totem policromi » di Mario Molinari torinese « fantastico ». Molinari gioca con un'iconografia ancestrale che ha radici lontanissime e ricompare nel mitismo delle immagini-oggetto della civiltà moderna, attraverso il feticismo dei materiali plastici.

Annunciata. Giuseppe Spagnulo, scultore, espone « ferri spezzati ». Le forme di Spagnulo evidenziano una tensione irrisolta tra forma e materia, carica di interrogativi.

Santandrea. Recenti lavori di Umberto Mariani (matrici: surrealismo e pop art) che attualizza, rifacendovisi esplicitamente con una serie di citazioni contigue, il tema della critica sociale di Daumier, presentando personaggi e « monumenti » della civiltà d'oggi con raggelata e sottile ironia.

Santambrogio. Testi per un capitolo di pittura toscana dell'800, incentrato sul movimento dei macchiaioli. Il catalogo, pieno di ottime foto, contiene due scritti sull'argomento di Mario Borgiotti e Luigi Cavallo.

Sestante. La *ve-arte* ed il *sestante* presentano « variazioni sul tema », pezzi in vetro soffiato realizzati su disegni di De Ferrari, Ghisetti, Zuccheri e Teamdesign, che riprendono studi e esperienze che Toni Zuccheri sta sviluppando con i maestri soffiatori.

Pater. Opere di Margery Edwards (n. 1933), australiana, definita da E. Lynn « calligrafa dell'organico ».

Soldano. Renato Volpini.

Square gallery. Giuliano Mazzon espone recenti lavori d'un geometrismo che pur collegandosi al concretismo storico non è privo di personali e interiorizzate inflessioni.

Studio arte grafica. Esemplari tratti da 22 incisioni di G. Rouault eseguite all'origine per illustrare un libro dal titolo « reincarnation du Pére Ubu ».

Toninelli. Sassi e vegetali di Piero Ghilardi, sorta di trompe-l'oeil artificiale della natura.

Toselli. Films di Antonio Dias (the illustration of art).

Visualità. 5 livelli di cultura, di Adriano Altamira. Questa mostra s'impernia sulla grossa questione relativa alla traduzione culturale, sul cui tema, oggi in voga, vuole offrire qualche personale variazione. Dalla necessità di una traduzione a vari livelli dell'immagine si passa al polo dialettico di questa affermazione, la tautologia o *in sé* dell'immagine, che costituisce una delle affermazioni degli artisti concettuali.

Napoli

Centro. Operazione Vesuvio 1972/73, 2ª mostra « Progetto Giappone », programma a lunga scadenza per la conversione della cima del Vesuvio in parco culturale internazionale, aperto ad ogni intervento artistico.

Parete di Caiafa. Mostra « Per una situazione artistica napoletana », a cura di Ciro Ruju. Vuole testimoniare il processo evolutivo di un certo numero di artisti napoletani, già riuniti nel '67 da Luigi Castellano (Luca) sotto l'insegna di Gruppo Studio P. 66. Come sottolinea Ruju, il filo conduttore del discorso è la componente ironica che si ritrova in Davide, De Falco, Del Vecchio, M. Izzo, Maraniello, Scolavino, presenti appunto in questa rassegna.

Olbia

Opere grafiche di Max Bill e Hans Richter.

Osnago

Cappelletta. Lavori astratti, con materiali diversi, di Sandro De Alexandris.

Padova

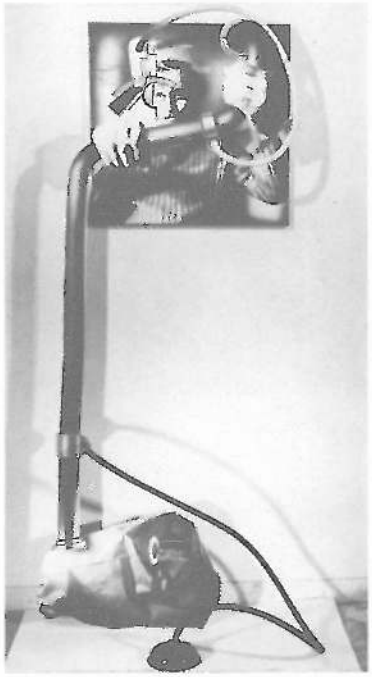
Sigillo. Personale del pittore Vittorio Busan.

Palermo

Arte al borgo. Pittura e grafica di Andrea Volo, presentato al catalogo da Antonio Del Guercio e Natale Tedesco.

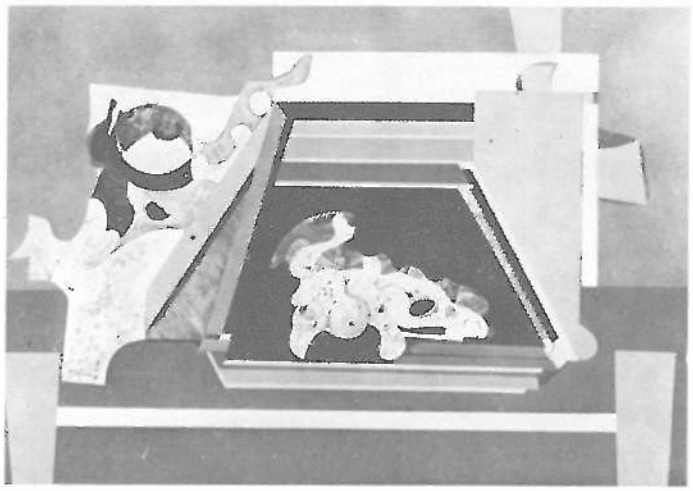
Pescara

Arte d'oggi. Dipinti di Anna Martel come « strutture » del paesaggio (Benito Sablone al catalogo).



Q. Scolavino: *Per la fissità di Pino* (Napoli - Parete di Caiafa).

A. Volo: *Autoritratto con famiglia*, 1972 (Palermo - Arte al Borgo).



C. Cattaneo: *Nel cuore bianco della sera*, 1972 (Roma - Torcoliere).

P. Tessari: *Battaglia* (Roma - Trinità).

Piacenza

Gotico. Interessanti lavori di Giuseppe Romagnoni (periodo fisico-materico, intorno al 1957). Ne cura il catalogo Marco Valsecchi.

Roma

Centro d'arte settimiano. Dipinti di James Coignard, operante a Vallauris.

Torcoliere. Dipinti di Carlo Cattaneo, che condensano l'esperienza informale in un'inquieta nuova figurazione (al catalogo uno scritto di Guido Giuffrè).

Marlborough. Eterogenea antologica di maestri del XIX e XX secolo (tra cui Bacon, Bonnard, Degas, Fontana, Hartung, Léger, Picasso, Sutherland, ecc.).

Trinità. « Battaglie » di Paolo Tessari.

Salò

Centro d'arte Santelmo. Sarenco presenta 50 nature morte uguali firmate da famosi artisti d'oggi.

Taranto

Villa Peripato. Poesia pubblica, a cura di Michele Perfetti.

Torino

Viotti. Sculture di Guido Cortellazzo, presentato da Guido Perocco.

Tradate

Leone. Ibrahim Kodra visualizza l'uomo tecnologico.

Trieste

La Cappella. Mostra « Basta il progetto » a cura di Gianni Contessi e con la partecipazione di Aricò, Bonalumi, Barisani, Carrino, Celli, De Alexandris, Morandini, Pardi, Spagnulo, Uncini, Gandini, Legnaghi, Lorenzetti. La rassegna ha presentato solo « progetti », di artisti impegnati in ricerche di carattere « strutturalista ».

Cartesius. Opere grafiche di Fritz Baumgartner, attivo a Monaco. Presentazione di Aldo Passoni.

Venezia

Ca' Rezzonico. Selezione delle opere che il pittore Lino Piccoli ha eseguito per conto del Comune di Montagnana e avente per argomento la storia della cittadina. Le opere troveranno definitiva sistemazione nella Galleria d'arte moderna che troverà sede nel Castello di San Zeno.

Cavallino. Opere di Bruno Munari.

Bevilacqua La Masa. Mostra « Gli artisti italiani per il popolo del Vietnam » a cura di un gruppo di artisti veneziani. Hanno aderito, donando proprie opere, 130 artisti di ogni parte d'Italia.

Verona

Ferrari. Opere visuali di Claudio D'Angelo, presentato da Toni Toniato.
Meridiana. Segnali di Eugenio Carmi.

Belgio

Stavelot

Musée de l'Ancienne Abbaye. « Opere d'Italia » con opere di artisti italiani (da Michelangelo a Magnelli) in collezioni belghe e opere dove artisti belgi si sono ispirati all'Italia.

Francia

Parigi

Galerie Bama. « Poesie visuelle », con la presenza di Henry Chopin, John Furnival, Jochen Gerz, Norman Mustill, Maurizio Nannucci, Emmet Williams ha presentato una parte dell'attuale panorama della poesia concreta e visuale. È stata una delle prime manifestazioni del genere a Parigi.

Grenoble

Musée de Peinture et de Sculpture. Esposizione Gemini G.E.L. Los Angeles (un atelier americano).

Germania

Monaco

Haus der Kunst. Eduard Munch.

Colonia

Kunsthalle. Arte sovietica 1917-1932.
Galerie Teufel. « Strukturierte monochromie », presenti 27 artisti fra cui gli italiani Sandro de Alexandris e Lucio Fontana.

Francoforte

Frankfurter Westend. Arnaldo Pomodoro.

Wuppertal

Von der Heydt Museum. Realtà - realismo - realtà.

Gran Bretagna

Londra

Whitechapell Art. Decade 1940-1950.

Birmingham

Museum and Art Gallery. Giocattoli progettati da artisti della Bonnier Internationl Design.

Olanda

Anversa

Triennale di giovani (6 artisti belgi e 6 olandesi).

Stati Uniti

Buffalo

Albright-Knox Art Gallery. Mostra di Sam Francis con pitture dal 1947 al 1972. Circa 70 dipinti e 50 disegni che saranno poi esposti a Washington, New York e Dallas.

Chicago

Art Institute. Georges Braque.

Svizzera

Basilea

Gewerbe Museum. L'arte del manifesto.

Ungheria

Budapest

Per il 1973 è in programma al Museo Mucsarnok una grande mostra di Victor Vasarely. Essa farà seguito a quella tenutasi quest'anno, dedicata allo scultore Pierre Szekely, e si inquadra in un programma inteso a presentare i maggiori artisti di origine ungherese.

Recensioni libri

RENATO GUTTUSO, *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, Ediz. De Donato.

Rispetto alle due diverse tendenze che oggi si possono riconoscere nella critica dell'opera di Guttuso, una ben attenta a sottolinearne il valore di « testimonianza di parte » in una generale polemica ideologica, l'altra — più recente — impegnata a separarne le determinazioni linguistiche o formali (e tralasciando quella generica letteratura « d'appoggio » che negli anni si è stratificata nell'opera dell'artista) bisogna subito dire che questa raccolta di scritti di Guttuso fornisce materiali e documenti che obbligano a non separare le ragioni e i risultati del lavoro dell'artista. Le letture ideologiche del lavoro di Guttuso sono note: consegnate dai teorici del movimento realista oltre che confortate da alcune dichiarazioni e dalla esplicita milizia politica dell'artista. Le letture *separate* iniziano nel 1963 con il bel saggio di Testori per l'antologica di Parma. In quella mostra Testori analizza il lavoro di Guttuso tra la *Fuga dall'Etna* (1939) e i disegni del *Gott mit uns* (1945); la scelta non è casuale, contrappone al momento realista quello, precedente, di maturazione formale; Testori è ben attento a individuare nel rapporto con l'oggetto il momento decisivo, di costituzione dell'opera, a sottolineare l'empito vitalistico, la fede dichiarata nell'« unità di realtà e storia ».
Sulla stessa strada si muove Crispolti quando nel 1967 presentando la mostra « *sei pittori italiani dal quaranta a oggi* » considera alla radice del mondo di Guttuso un furore partecipativo, un « passionismo autentico » che unifica i diversi momenti evocativi e dimostrativi che è possibile leggere nel suo lavoro e, senza disconoscere l'impegno civile e politico di Guttuso, uomo civile e politico, arriva a contestare questi impegni « quali effettivi contenuti, quali più intimi motori della sua pittura più autentica, significativa e memorabile ». L'interpretazione di Testori così come quella di Crispolti fanno scandalo tra chi è abituato a chiudere il lavoro di Guttuso in un campo rigido di determinazioni politiche: però giustamente negli stessi anni un critico di formazione e di sensibilità ben distanti, Roberto Tassi, avverte « Quando si dice della sua pittura, come già fu detto anche per Courbet, che essa è importante nonostante le sue idee, non si fa che compiere un'assurda operazione di dissezione su un corpo delicato che ne soffrirà fino a morirne. La pittura di Guttuso è invece importante perché dentro ci sono le sue idee, vi è una ben precisa concezione della vita ». *Mestiere di pittore* è un inventario delle idee di Guttuso, aiuta a interpretare correttamente il suo lavoro. Non bisogna neppure dimenticare che Guttuso ha teorizzato « il coraggio dell'errore » in un testo pubblicato sul Contemporaneo (18 giugno 1955) qui non ripubblicato, la vitalità e la necessità di un chiaro rischio teorico, politico.
L'opera di Guttuso vive una sua tesa dialettica e in questo libro le tensioni diverse sono rese riconoscibili e congruenti fino a un punto di sovradeterminazione teorica. Nessuno potrà negare come il discorso di Guttuso cerchi in tutti i modi di farsi concreto (oggettivo) e esplicito, che anzi in questa esplicitazione trova la sua consistenza. C'è un processo « verso le cose » che è un punto di carico di una visione del mondo e di specificazione linguistica; è il momento in cui l'opera di Guttuso si progetta come comunicante al massimo grado di semplificazione e di efficacia rappresentativa.
Guttuso può scrivere nel 1958 « Un pittore dipinge le cose. Non ' i giudizi ' sulle cose, ma le cose come esse sono. E non la ' sostanziabilità della materia dell'oggetto ' ma l'oggetto nella sua interezza. Il giudizio emerge da una posizione ideologica perché questa è connessa ad una visione generale, ad una filosofia. Non si incollano sulla tela ideologie o giudizi, solo si dipingono cose » (pag. 259).
Ma come egli è arrivato a questa convinzione? Le esperienze di « Corrente » e di « Realismo » hanno nella maturazione del pittore un peso determinante, si può dire che esse costituiscono lo sfondo di una riflessione critica, e autocritica, costante. Il volume raccoglie una intervista già pubblicata nel 1962 su *Quaderni milanesi* a proposito di Corrente che contiene una « avvertenza » ovvia ma troppo facilmente ignorata: « Nessun giudizio su Corrente può esimersi dal tener conto dei suoi limiti culturali e storici. Debbo però aggiungere che un giudizio su Corrente il quale partisse condizionato dai limiti culturali e di gusto di oggi (e ciò suole accadere), sarebbe altrettanto ingiusto quanto un giudizio astratto e astorico ». Per Guttuso, in anni di degradazione politico-sociale, di autarchia culturale, di banalità e di retorica, di « ufficialità senza speranza », Corrente fu un punto di incontro e di protesta; egli nega al movimento il carattere di una corrente o di una tendenza, la connotazione di una ripresa della ricerca espressionistica e romantica come determinante. Guttuso contrabbatte da quest'angolo le influenze, anche teoriche di Birolli, che nello spazio di Corrente cercò di operare per linee interne, forse meno preoccupato a un certo punto di una polemica antinovecentista di quanto fosse attento a legare al divenire dell'opera ogni tensione morale (e c'erano, dietro le ragioni di Birolli, le riflessioni di Bini). Lo scontro tra Guttuso e Birolli non entra che di scorcio nelle pagine di questo libro; non vi entra quello, esplicito, di Morlotti all'inizio del Fronte nuovo delle arti (1948). Guttuso e Birolli furono le due diverse anime di Corrente: le « uscite » opposte non furono certo casuali. Con lucidità autocritica Guttuso può anche scrivere « I nostri quadri erano maldestri: pieni di contraddizioni (i miei più degli altri); erano ingenui nel poco che credevano di assimilare, e massimalisti in ciò che negavano. Ma c'era un intervento individuale un tentativo di estrarre da noi stessi il massimo di un'assoluta autonomia di giudizio e di scelta, insomma una propria (di ciascuno di noi) proposta » però anche egli è convinto, e a nostro giudizio con fondamento, « che i pochi buoni quadri fatti restano e reggono bene il confronto con altri buoni quadri della produzione giovanile europea del tempo », con orgoglio egli afferma « certamente meglio di quanto non accada ad altri quadri di questo dopoguerra con la parallela produzione europea » e questa è affermazione, a parte « l'interesse pubblicitario mondano », subito contravertibile solo che si pensi — per non parlare dei vivi — a Romagnoni, Tancredi, Pascali, Novelli.
La storia del movimento realista (Guttuso ribadisce come egli e gli altri si opponessero alla designazione di *neorealismo*) è qui vista più alle sue conclusioni che nello sviluppo di una teorizzazione politica. Egli può scrivere di questa « età », *pietrificata* in una sterile contrapposizione di ragioni esterne, « Negli anni dal '46 al '49 si assistette a una radicalizzazione delle differenti posizioni ideologiche. E cioè l'abbandono progressivo o improvviso, di un terreno fecondo di dibattito. Contemporaneamente, e non del tutto indipendentemente, l'organizzazione della cultura subiva una svolta e si avviava lo sviluppo, la moltiplicazione, degli strumenti di tale organizzazione. I rapporti tra artista e pubblico cambiavano e l'insorgere di un nuovo sistema di interessi mutava i rapporti degli artisti tra loro. Mutava altresì la funzione dei critici. La discussione, il dibattito ideale, si trasformava in lotta aperta, sebbene avvenisse sotto le imponenti maschere dei diritti dell'uomo e della difesa della libertà, per il prevalere totalitario dell'una o dell'altra fazione. Lo zdanovismo non fu perciò un fenomeno peculiare del sistema comunista, ma un metodo largamente usato dall'ideologia opposta ».
Altrove egli distingue a proposito del realismo *lo stato di necessità* in cui fu costretto a operare, un carattere nazionale del realismo italiano rispetto al realismo sovietico, che non aveva voluto, o potuto, tener conto dell'esperienze dell'arte moderna, e a quello francese classicheggiante. E ancora con sottigliezza può, a proposito del riesame critico che s'impose allo stesso movimento, scrivere « Quel riflettere, quel riesaminare il cammino fatto, quel valutarne gli errori, non fu però solo degli artisti e non si esplicò soltanto come noia di un certo manierismo nei confronti di un repertorio che rischiava rapidamente di divenire accademico. Quel riflettere riguardò anche i gruppi di direzione politica interessati ai problemi della cultura. Il ripensamento non fu solo negli artisti, fu in tutta la situazione e quindi anche nei gruppi di direzione politica ». Da qui, chi voglia, può ricostruire tutta una vicenda che riguarda le scelte culturali di fondo, la particolare strategia, del Partito Comunista Italiano. In più di un luogo di questo libro Guttuso ribadisce che al noto corsivo di *condanna* per le esperienze moderniste dei giovani artisti che esponevano a Bologna scritto da Roderigo di Castiglia (Togliatti), sul successivo numero di Rinascita, lui, Turcato, Mafai avevano replicato. Ma sappiamo tutti quale fosse il peso di Togliatti nella direzione del partito, quali dogmatici furori ne sclerotizzavano l'azione culturale (ricordare Vittorini).
Leggere questo libro di Guttuso significa entrare, non potersi sottrarre, a un gioco dialettico di polemiche; basti considerare con quanta puntigliosa e partigiana attenzione egli guarda alle vicende dell'arte contemporanea (dalla pop-art, all'informale di Pollock, a De Stael, a Giacometti, all'arte povera) come egli si ostini a riportare nei termini della figura-significato tutta la vicenda dell'arte moderna, con un ardore dialettico e con una forza di persuasione che ribalta in una prospettiva più accorta e sapiente di quanto si possa immaginare la presunzione di spontaneità del suo lavoro di pittore.
Si veda l'efficacia degli autoritratti poetici in varie età; come alla splendida e nota dichiarazione « *La pittura è il mio mestiere* », resa per « *La pittura italiana nel dopoguerra* » di Arturo Schwarz del 1957, ora possa seguire quest'altra (da *una risposta a una intervista mai pubblicata*): « Non sono espressionista (a guardar bene nessuno dei miei quadri lo è) eppure capisco che io sia potuto passare per tale. Praticamente dalla fine del 1963 ho fatto solo esperimenti. Certo nulla che somigli a ciò che viene chiamato ' sperimentalismo '. Prove, ricerche per chiarirmi a me stesso. Ho fatto una statua, non una vera scultura, ma una immagine pittorica realiz-

zata in tre dimensioni; e ho dipinto un ciclo di quadri partendo da Morandi, un pittore da me lontanissimo. Eppure ciò non è stato fatto con l'animo di chi voglia cercare uno stimolo nelle zone a lui più lontane, ma in tutta naturalezza; una indagine privata, tra tante possibili, che poteva restare nei limiti di un solo dipinto, e che mi ha poi appassionato e condotto a sviluppare idee mie. Penso che non sia difficile dipingere così come non è difficile scrivere; è difficile pensare. Bisogna guardare e pensare. Non guardare *per* cercare immagini o 'pensare alla pittura' ma guardare e basta, pensare e basta. Altro non saprei dire ».

Vittorio Fagone

RAFFAELLO GIOLLI, *L'architettura razionale*, a cura di C. De Seta. Ediz. Laterza.

Se si esclude il capitolo dedicatogli dalla Veronesi (che di Giolli amava proclamarsi allieva) nel libretto del 1953 *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia (1920-1940)* e un veloce cenno di C. Maltese nella sua *Storia*, di Raffaello Giolli poco o nulla fin qui s'era scritto e detto, per restituirgli quel ruolo che pure ebbe lungo gli anni venti e trenta. De Seta ha ora fatto un ottimo lavoro per tutti: ha tratto da riviste e giornali articoli e saggi, aggiunto qualche inedito e allestito la ricca antologia che va sotto il titolo *L'architettura razionale*, cioè del gruppo tematicamente più cospicuo di scritti. Lo stesso De Seta ha preparato una precisa introduzione che, senza debordare dal dovere specifico di essere una nota ai testi, mette a fuoco assai bene alcuni dei problemi che la lettura suscita.

Giolli era nato nel 1889 e si era dedicato giovanissimo a cronache d'arte erudita e filologicamente esplorata, secondo quei germogli di fusione di storia d'arte e di critica d'arte che cominciavano, agli inizi di secolo, a promettere sviluppi meno eterogenei e meschini di quanto non fosse capitato fin là. Giolli è profondamente legato a una cultura romantica e civile che ha un lontano richiamo in Manzoni, come polo di spiritualismo « impegnato », e uno più prossimo in Croce, come attualità sistematica di lezione morale nel novecento: l'arte è valore assoluto, infatti, per lui, ma un valore in cui bello, vero e bene coincidono, con tutte le conseguenze etiche e di fervore che sono di là deducibili. Con questa « fede » affiorano anche le contraddizioni e i limiti che caratterizzano questo critico: ad esempio un nazionalismo che vuol trarre la propria lezione dal valore cui si accennava e che talora, nel bailamme del primo dopoguerra e dei lustri successivi, poté divenire chiusura, sotto lo stimolo, dice bene De Seta, dell'orgoglio ferito del non veder riconosciuta la nostra storia culturale adeguatamente. Quando si comincerà a discutere di arte e di ottocento e novecento, Giolli non sarà per la gretta « tradizione » meccanicamente intesa, ma non capirà il significato che Venturi dà alla sua valutazione dell'impressionismo come moto complessivo di idee e di cultura, come processo di gusto. Questa chiusura ha il suo risvolto, perché osservando che « l'uomo non sfugge alla sua storia », e quindi va cercato nella sua storia, Giolli portò una partecipazione, un'adesione e un impegno che non danno forse grandi frutti su grandi orizzonti, ma ne fanno un testimone incalzante della vicenda artistica fra le due guerre. Giolli cercò di afferrare la qualità più che le ragioni delle cose, e in ciò il suo crocianesimo resta fermo, anche se talora irritato come quando nota come Croce « di fronte all'opera d'arte, invece di discuterla come opera d'arte, la discute come concetto estetico », centrando con felice pragmatismo i limiti dell'idealismo.

Con questo pragmatismo guarda alla pittura, alla ricerca di una solidità che fosse contro il provvisorio e il relativo, anche se le esperienze cui badava mescolavano elementi del *Novecento* e soluzioni ad esso opposte, in un sincretismo che meriterebbe un'analisi approfondita. E guarda anche all'architettura specie al formarsi e al consolidarsi delle ricerche del razionalismo dei giovani architetti italiani. Il libro che De Seta ha messo assieme assume il suo valore nel precisare anche attraverso questo angolo visuale la cultura del nostro razionalismo: è nota l'accusa di antistoricismo che si è mossa da più parti a queste ricerche, e studiare nel dibattito quasi quotidiano interessi e motivazioni recate e sostegni culturali cercati diventa l'unico modo per stringere un poco più sul vivo il discorso. Il nazionalismo storico e l'attrazione lombarda di Giolli, col relativo pragmatismo apre uno spiraglio, talora anche ingenuo, sull'insieme culturale su cui lavorarono gli architetti e dimostra il loro stesso senso di pragmatismo. La faciloneria con cui si trae in utopia quel lavoro diventa, a legger questi testi, malafede di una certa critica: cui sfugge qualunque spunto di quella stagione.

Giolli però non coglie, mi pare, l'aspetto di fondo della nostra architettura funzionale e razionale: lo sforzo di superare l'oggetto singolo per progettare organismi, socialmente motivati, a larga maglia di intervento. Donde i due aspetti di questa lezione: la ricerca di un organismo e non di una « macchina » moltiplicabile; lo scivolamento dall'architettura alla progettazione a più larga scala. Giolli coglie il design con molto anticipo, preferisce un arredo a un blocco di case, un progetto a un complesso, diffida, felicemente, di ciò che rischia di diventare monumentale, simbolico, di svuotarsi nel suo sforzo di apparire e di indicare. Tale esatta preoccupazione, però, gli fa sfuggire lo sforzo cui si faceva cenno, la lucidità nel connettere le questioni di qualità alle questioni extra estetiche presenti nei fogli dei razionalisti. Si concentra su un'espressione individuale, cogliendone talora assai bene l'esigenza e la portata, ma non vedendo come, a volte, quella fosse un punto di partenza più ricco di quanto fosse dato credere.

Se non che, a ben rileggere, il punto che anche Giolli, come altri testimoni e attori di quel tempo, fissa è una sorta di contrazione fra progetto generale, e situazione individuale; buttando l'accento sulla seconda, intanto mostra l'assenza, nella sua stessa cultura, di motivazioni generalizzanti tali da trasformare i rischi dell'utopia in piena coscienza delle contraddizioni del tempo e degli strumenti di lavoro, e poi motiva lo stesso organismo, cui i razionalisti badarono, a un livello di storia concreta, anche minuta, ma « vissuta », da cui sarà bene che gli storici futuri non perdano i contatti.

Come si vede, anche ellitticamente come qui s'è fatto, il lavoro di ricostruzione della figura di Giolli fatto da De Seta ha una estrema importanza per aprire in profondità il discorso su un periodo e una cultura ancora tutta da ridiscutere e in pratica conoscere. Lo stesso De Seta annuncia una ricerca sulla cultura architettonica fra le due guerre: una occasione ottima per sviluppare quanto ha utilmente ora offerto alla riflessione.

Paolo Fossati

Schede

a cura di Piera Panzeri

UMBERTO BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti, II. Inediti, apparati critici e indici*, a cura di Zeno Birolli, Ediz. Feltrinelli, Milano, L. 3500.

Zeno Birolli raccoglie in questo volume una serie di documenti inediti, compresi cronologicamente tra il 1910 e il 1916, fra i quali i più interessanti risultano degli Appunti per un diario, un articolo preparato per la rivista « Gli Avvenimenti » e dedicato all'amico e maestro Balla e soprattutto un Manifesto dell'architettura che precede di alcuni mesi quello celebre di Sant'Elia. Nel complesso gli inediti di Boccioni, commentati dalle note di Birolli, rappresentano un importante contributo per lo studio non solo dell'autore, ma dell'intero movimento futurista, cui offrono elementi nuovi per chiarirne le premesse teoriche. Il volume è introdotto da una premessa sul carattere degli inediti e sullo stile di Boccioni e contiene, oltre agli apparati bibliografici, un indice ragionato dell'opera completa, compresa la prima parte degli scritti pubblicati in precedenza.

HANS M. WINGLER, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino (1919-1933)*, Ediz. Feltrinelli, Milano, L. 20000.

Hans M. Wingler, che su suggerimento di Gropius collaborò, portando un contributo fondamentale, alla fondazione dell'Archivio del Bauhaus a Darmstaat, di cui oggi è direttore, raccoglie in questo grosso volume — il cui sottotitolo è Arte e teoria dell'arte — una documentazione organica sull'attività e il pensiero dei maestri del Bauhaus e sulla vita e la storia della grande scuola tedesca. I documenti, molti dei quali inediti, sono frutto dello spoglio di un materiale molto ampio e offrono una testimonianza diretta delle dispute ideologiche ed estetiche, dei problemi di programmazione e di amministrazione che si posero agli artisti collaboratori del Bauhaus, su cui danno anche nuove notizie di carattere biografico. Il volume di 600 pagine è corredato da circa settecento illustrazioni in bianco e nero e da nove tavole a colori.

ENRICO CRISPOLTI, *Ugo Nespolo*, Ediz. Giampaolo Prearo, Milano, L. 9500.

Il volume riepiloga l'itinerario artistico di Ugo Nespolo, dalle prime personali a Torino e a Roma del '66 fino alle più recenti mostre del '72, esemplificandolo con una documentazione ricca e completa ai fini dell'intelligenza del lavoro svolto dal giovane artista piemontese. Enrico Crispolti arriva a chiarire la poetica di Ugo Nespolo, analizzando le sue successive realizzazioni: fra le più significative i dipinti con dimensione spaziale, le girandole e l'areoplano del '66, prima forma di demitizzazione della cultura pittorica; i « puzzles », giochi d'incastro in legno colorato, quasi una declinazione volutamente infantile dei motivi pop; oggetti di diversa composizione risalenti al '68 che si richiamano alla « sorpresa » cercata da Duchamp; i vimini, un ritorno artigiano; il grandissimo Sole dipinto nel '69 sulle strade di S. Benedetto del Tronto, l'uccello-giocattolo, le « macchine elementari pensanti » tutti in chiave di garbata ironia dell'arte povera e concettuale; il ritorno re-

cente ai puzzles. Crispolti ritrova il significato delle varie esperienze di Nespolo nella ricerca di una dimensione di naturalezza e di umanità autentica. « Perciò Nespolo porta la sua ironia su ogni forma di artificiosità » per « demitizzare e sdrammatizzare l'arte, farne un modo di naturale estensione e completamento del fare umano quotidiano. Non si tratta di impoverirla, di abbassarla, di negarla: anzi, al contrario, di riscattarla nella sua vera natura, nella sua più autentica dimensione, e come gioco spontaneo e veramente — naturalmente — divertente ».

GUERRESCHI, a cura di Giorgio Mascherpa, Ediz. Galleria delle Ore, Milano.

Il volumetto presenta 10 tavole a colori di Guerreschi del periodo 1956-1962, ciascuna commentata a due voci — quella dell'artista e quella del critico —: il risultato è una persuasiva lettura di ogni opera, ricostruita nel suo significato umano e nella sua genesi espressiva. Nell'introduzione Giorgio Mascherpa, facendo riferimento alla mostra « Sei pittori a Milano (1970, Galleria Eunomia) ripropone il problema della resistenza di Guerreschi all'informale, di cui tuttavia assimila alcune tecniche, per richiamarsi a due direzioni compresenti e compenetrantesi: la esperienza astratta-geometrica da una parte, e l'accentuazione dall'altra di elementi espressionistici nell'immagine. Ciò a cui il pittore non rinuncia è comunque il porre al centro della creazione artistica l'uomo nella sua lotta contro la violenza, al di fuori di ogni presa di posizione particolaristica. E in questa chiave Mascherpa ricostruisce la storia delle 10 tavole, come evoluzione dell'atteggiamento esistenziale dell'artista nei confronti della realtà.

ARABELLA GIORGI, con testo di Guido Ballo, Ediz. Bon à tirer, Milano.

Aragella Giorgi, una giovane artista veneta che da alcuni anni ha dato prova di notevoli qualità nella ricerca di variazioni di moduli elementari da comporre secondo un sistema rigoroso, presenta in occasione della mostra alla Galleria Bon à tirer nove interessanti riproduzioni in festosi colori. Nel testo introduttivo Guido Ballo ricollega il lavoro metodico della Giorgi a una sperimentazione nell'ambito delle più riuscite tendenze dell'astrattismo, esemplificate da artisti quali Malevic, Mondrian, i costruttivisti russi o, rivolgendo l'attenzione a un ambiente diverso, in un periodo più vicino ai giorni nostri, Newman. L'artista riesce infatti ad animare la sua lucida severità geometrica con un calore fantastico ottenuto mediante la solarità e la gioia del colore. Per concludere con le parole di Ballo « un linguaggio che dà in modo singolare alla fantasia quella ' rispondenza interiore ' a cui accennava Kandinsky ».

RASSEGNA SAN FEDELE 2, Ediz. Centro Culturale San Fedele, Milano.

Il catalogo presenta una cinquantina di artisti che hanno partecipato alla Rassegna San Fedele 1971/1972 in 12 manifestazioni successive, coordinate da una giuria composta da Davide Boriani, Rino Crivelli, Sergio Dangelo, Claudio Olivieri, Carlo Nangeroni, p. Alessio Saccardo S.J. Il criterio secondo il quale gli artisti sono stati raggruppati tendeva a individuare delle categorie, tenendo conto soprattutto « degli elementi temperamentali e ambientali emergenti nelle singole personalità », con il proposito di mettere in luce alcune costanti significative della situazione artistica contemporanea, senza volere dare delle precise indicazioni di valore estetico. La novità nell'impostazione della Rassegna, che ha rifiutato le personali, accettando tutte le proposte pervenute, ha sollecitato alcune verifiche sulla validità delle scelte operate, sul ruolo della Galleria San Fedele, sulla funzione di una giuria selezionatrice, dalle quali è emerso un dibattito aperto e talvolta anche molto critico tra gli artisti membri della giuria, riportato nel catalogo. Ad ogni partecipante alla Rassegna sono dedicate due pagine, utilizzate secondo la scelta personale dell'artista.

GIOVANNI PELLIS, con contributi di Carlo L. Ragghianti, Guido Perocco, Arturo Manzano, Aldo Rizzi, Andreina Ciceri, a cura del Centro Iniziative Culturali Pordenone.

Il volume, uscito in occasione della retrospettiva alla Galleria d'arte Sagittaria di Pordenone del pittore veneto Giovanni Pellis, a 10 anni dalla morte, offre l'occasione per riprendere il discorso culturale già proposto dal Ragghianti con la mostra « Arte in Italia 1915-1935 » tenuta a Firenze nel '67, in cui Pellis venne rappresentato. La critica italiana tentò in quell'occasione di presentare « un panorama selezionato e problematico dell'arte in Italia dopo la crisi del futurismo nel 1915 e durante il periodo di ascesa, sino al 1935, del regime fascista ». A colmare le lacune ancora esistenti è utile riscoprire personalità senza dubbio minori, come quella di Giovanni Pellis. I contributi di Ragghianti, di Perocco e di Manzani concordano sostanzialmente nel presentare l'artista come inserito col gruppo veneto nelle ricerche estetiche più stimolanti negli anni precedenti la prima guerra mondiale. Dopo la guerra Pellis si chiuse in montagna, in una solitudine assoluta che bloccò la sua ricerca; e la montagna, sentita come ambiente consentaneo alla sua personalità in continua tensione e contraddizione, rappresentò una costante fonte di ispirazione, da cui emersero talvolta risultati di un lirismo autentico. Il volume raccoglie brani di lettere e diari presentati da Andreina Ciceri, notizie biografiche, una nota bibliografica accurata e offre infine la riproduzione, in bianco e nero e a colori, di una settantina di dipinti e di alcuni disegni, introdotti da Aldo Rizzi.

UGO GUIDI, con testi di Umberto Baldini e Piero Santi, Ediz. L'Indiano, Firenze, L. 2000.

Si tratta del catalogo edito in occasione della mostra di Ugo Guidi a Forte dei Marmi nell'estate 1972, che presenta la riproduzione in bianco e nero di 34 opere dell'artista toscano del periodo compreso tra il 1964 e il 1972. I testi introduttivi di Umberto Baldini e Piero Santi hanno in comune la preoccupazione prevalente di ricostruire l'intero percorso seguito dall'artista: ed è un limite, perché la lettura non dà la possibilità di essere verificata con l'opera. Per quanto riguarda il periodo recente Umberto Baldini scopre nelle sculture di Ugo Guidi la chiusura di un circuito di utilizzazione della materia che ha contrassegnato la ricerca dell'artista: la novità si esprime attraverso superfici rotte e blocchi apparentemente informi, dai quali tuttavia emerge « tutta una gigantesca nuova realtà che aggiunge mistero e stupore alla nostra coscienza di uomini ». Piero Santi sottolinea la scoperta del valore dello spazio come uno degli elementi nuovi della scultura di Guidi « la quale diventa, anche per questo, sempre meno naturalistica, sempre più *immagine* ». Le illustrazioni sono precedute da una nota bio-bibliografica.

MIRELLA BENTIVOGLIO, DINO BUZZATI, MARIO GORINI, FILIBERTO MENNA, MARCO VALSECCHI, *Ilario Rossi*, Ediz. Bugatti, Ancona.

Nella collana « La vita e l'opera dei Maestri contemporanei » curata dall'editore Carlo Emanuele Bugatti, è apparsa questa nuova monografia dedicata a Ilario Rossi, l'allievo bolognese di Morandi, attualmente docente all'Accademia di Brera a Milano. Nel volume sono raccolti stralci delle principali testimonianze critiche sull'artista pubblicate tra il '69 e il '71 in quotidiani e riviste, mentre le illustrazioni documentano l'intero suo svolgimento dal 1936 al 1971. I ritratti di Ungaretti, Montale, Morandi, del '56-57, inediti, straordinariamente sintetici e acuti, rivelano l'insospettata sua vena ritrattistica.

ANDRÈ CHASTEL, FIORELLA MINERVINO, *Seurat*, Ediz. Classici dell'arte Rizzoli, L. 1.000.

Una chiara e acuta presentazione di Chastel, che inserisce la figura di Seurat nell'ambiente storico, pieno di fermenti, quale è stata la seconda metà dell'800 francese, sottolineando e analizzando le ragioni per le quali, nella sua pur breve vita (1859-1891), il pittore è riuscito a lasciare una testimonianza così ricca di seduzione, malgrado il rigore scientifico che era alla base della sua ricerca. Ogni sua opera è come la realizzazione di un progetto di architettura, in cui tutto è minuziosamente analizzato e previsto, come i numerosi disegni preparatori stanno a provarlo. Segue un itinerario critico e apparati di Fiorella Minervino, con il catalogo completo delle opere.

ELDA FEZZI, *Renoir*, Ediz. Classici dell'arte Rizzoli, L. 1.500.

La pubblicazione, che costituisce il 59° volume della collana, presenta l'opera completa di Renoir nel periodo impressionista, dal 1868 al 1883. Sono riportati passi di articoli e lettere di Renoir; seguono una ricostruzione della fortuna critica dell'artista, con citazione di testi, e 64 tavole a colori. Nella seconda parte, dedicata all'analisi dell'opera pittorica di Renoir, Elda Fezzi indica la bibliografia essenziale, presenta una documentazione attenta sull'uomo e l'artista e un accurato catalogo di 770 opere, di cui è data la riproduzione in piccolo formato. Concludono il volume repertori con indice dei titoli, dei temi e dei personaggi e un indice topografico.

MARIO CEROLI, Ediz. Il Segnapassi, Pesaro, L. 5.000.

Il volume, presentato in occasione della mostra allestita nell'estate a Pesaro da Mario Ceroli, non si propone come il tradizionale catalogo delle opere, ma è la registrazione fotografica, a cura di Ugo Mulas e Giorgio Colombo, delle fasi di montaggio della mostra, giorno per giorno. Se può considerarsi interessante il proposito di rendere partecipe il pubblico di ciò che precede l'opera, normalmente offerta agli occhi dei visitatori come dato compiuto — ma in questo caso sarebbe stato molto più significativo documentare la fase creativa che non quella di allestimento — risulta fastidioso l'accumularsi di centinaia di immagini da cui l'avvenimento-mostra viene alla fine deformato rispetto alle sue reali proporzioni.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

CAPITOLIUM n. 7/8 (L. 2500), *I. Mussa: Giulio Turcato - V. Apuleo: Luigi Fagioli - F. Bellonzi: Riccardo Tommasi Ferroni.*

LE ARTI n. 9/10 (L. 1500), *F. Silvano: 12 anni d'arte in Francia - H. Rosenberg: Adolph Gottlieb - R.A. Salbitani: Guy Feinstein - G. Marussig: Piero Marussig - F. Crispolti, G. Dorfles: Renato Barisani - G. Seborga: Biennale di Mentone - M. Venturoli: Premi Michetti e Vasto - R. Pattina: Mostra di scultura a Carrara - S. Branzi: Ferruccio Bortoluzzi - G.M.: Luigi Gheno - P. Bianchi: Renato Birolli - C. Spencer: Lettera da Londra - A. Benini: Lettera dalla Svizzera - L. Paolini: Lettera dal Friuli - C. Ruju: Lettera da Napoli - Cinque domande sulla poesia.*

FUTURISMO-OGGI n. 32/33 (L. 250), *Ancora per la macchina - G. Caldini: Estetica e progresso - A. Sartoris: Gunter Fruhtrunk - A. Lora-Totino: Verbotettura sistematica in poesia - G. Lista: Teatro futurista visto da Nicolas Bataille - R. Di Ambra: Victor Brauner - C. Benussi: Critica pubblico e teatro futurista - L. Tallarico: Marinetti nella città olimpica - H. Walden: Aforismi teatrali - E. Alquati: Rapporto sul Futurismo.*

IL CIGNO n. 10 (L. 600), *G. Josimi: Walter Pozzi - B. Gatto: Il mercato clandestino - R. De Grada: Carlo Zanoletti - Mario Lepore - M. De Micheli: Piero Maggioni - M. Monteverdi: Rosetta Zingale - A. Possenti: Alessandro Caloi.*

ECO D'ARTE n. 1 (L. 500), *P. Castellucci: Attualità e contemporaneità del linguaggio pittorico - Intervista con Antonio Bueno - G. Caldini: Henry Moore - Giovanni Malesci - I. Lapi: Riccardo Saldarelli - G. Caldini: Ernesto Tavernari - I.A. Gentilini: Mario Codagnone - I. Lapi: Fausto Ciompi Delle Notti - G. De Santi: Nino Caffé.*

ARTE MILANO n. 1 (L. 500), *T. Riva: Perché Arte Milano - G. Dorfles: Aricò o dell'ambiguità - Carrino, Pardi, Spagnuolo, Uncini - Von Graevenitz - I funerali dell'anarchico Pinelli di Baj - M. Bauermeister: Le ragioni per cui dipingo - R. Johson: Lavoro con grande lentezza - J. Kolar: Pura meditazione nel collage - E. Castellani: La realtà ha un dritto e un rovescio - F. Melotti: Le consolazioni della poesia - M. Amaya: Strati su strati di colore - U.M. Schneede: Gottfried Brockmann - A. Jones: L'irresistibile impulso a sedersi sopra - G. Alviani: Allargare il campo percettibile.*

HUMANDESIGN n. 10 (L. 400), *G. Fonio: In/cornic/art/poetic - Centenario Cavellini - Federico Chiecchi - F. Verdi: Lerose - F. Verdi: Anna Vancheri - D. Cara: Gabriele Ortoleva - Franco Daleffe - Nelia Massarotti - Azuma - Franco Sabatelli - A. Pobribny: Pietro Coletta - F. Gabetti: Damiano Macario - Norma Davoli.*

IL CRISTALLO n. 1 (L. 1.000), *P.L. Siena: La 36 Biennale di Venezia - Janus: La semantica fotografica di Man Ray.*

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 332 (L. 300), *C. Seveso: Incontro con Aurelio che dipinge sui muri.*

FORMA LUCE n. 27 (L. 800), *M.S. Prizzon: Gae Aulenti designer.*

RASSEGNA D'ARTE n. 3-4 (s.i.p.), *N. Micieli: Enrico Fornaini - L. Bernardi Appunti di design automobilistico — Annigoni Nuovi frammenti di diario - G.L.L.: Il mondo fiabesco di Francesco Casorati.*

NUOVA ANTOLOGIA ago. 72, *M. Venturoli: I comportamentisti alla ribalta.*

L'OSSERVATORE POLITICO LETTERARIO ago. 72, *W. Rossani: Posizione di André Breton - P. Rizzi: La Biennale del compromesso.*

GAZETTE DES BEAUX-ARTS nov. 72, *J.A. Stuart: Emile Bernard et l'avènement de la peinture tcheque - A. Mousseigne: Francis Picabia et le Sphinx.*

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE n. 237, *J. Bazaine: Exercice de la peinture - D. Valier: La gigantesque avant-garde.*

CRITIQUE n. 303/304, *S. Fauchereau: Tristan Tzara, Dada et l'Expressionisme.*

REVUE D'ESTHETIQUE n. 3/72, *I. Pascadi: Le caractère social de l'intéret artistique - Z. Dumitrescu-Busulenga: L'humanisme et les arts - G. Lascault: Rothko, peintre de l'apaisement.*

REVUE PHILOSOPHIQUE lug./set. 72, *C. Singevin: Ecriture et peinture - P. Somville: Deux analyses picturales.*

LA REVUE DES LETTRES MODERNES n. 285/289, *numero dedicato a Barbey D'Aurevilly e l'arte.*

REVUE DE METAPHYSIQUE E DE MORALE lug./set. 72, *J.P. Cotten: Les lectures de Merleau-Ponty, A propos de la « Phénoménologie » de la perception ».*

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS n. 114, *S.M. Fiz: Umberto Eco, la definicion del arte.*

ART INTERNATIONAL est. 72, *Biennale di Venezia - T. Fenton: Jack Bush - L. Caramel: Francesco Somaini - P. Restany: Germano Olivotto - H.J. Seldis: Henry Moore's elephant skull etchings - R.C. Kenedy: Frohner and Gillian Wise Ciobotaru - Gerrit Henry: The real thing - J. Elderfield: Abstract painting in the seventies - B. Kerber: Szene Rhein-Ruhr - J. Love: The group in contemporary japanese art.*

HORIZON est. 72, *R. Bongarts: Oldenburg draws.*

PRINT mar./apr. 72, *A. Paul: The high art of low art - S.J. Keig, E.R. Pearson: Shaker Graphics - Ned Harris' photographs capture the nightmare quality of city-life.*

ART JOURNAL prim. 72, *M. Shapiro: The education of women as artists - S. Sollins: Games children play in Museum - D. Sloane: Color slides for teaching art history - A.L. Eiseman: Charles Demuth.*

ARTFORUM febb. 72, *R. Pincus-Witten: Bruce Nauman - P. Tuchman: John Chamberlain - B. Rose: On Chamberlain's interview - M. Kozloff: The futurist campaign - H. Frampton: Meditations around Paul Strand - R. Pincus-Witten: Burgoyne Diller - J. Lanes: Richard Diebenkorn - A. Elsen: Drawing and the true Rodin - W.C. Seitz: Mondrian - P. Plagens: Terry Fox.*

ARTFORUM mar. 72, *M. Bochner, R. Pincus-Witten, J. Licht: Dorothea Rockburne - L. Steinberg: Reflections on the state of criticism - M. Fried: Larry Poons - L. Alloway: An examination of Roy Lichtenstein's development - A. Michelson: The man with the movie camera - M. Carymyk: From the note books of Dziga Vertov - P. Plagens: Ed Moses.*

ARTFORUM apr. 72, *C. Ratcliff: The Whitney annual, I - K. Frampton: Notes from underground - R. Pincus-Witten: Vito Acconci and the Conceptual Performance - R. Krauss: Léger, Le Corbusier and Purism - J. Elderfield: Epic Cubism - J. Masheck: A note on Caro influence - P. Plagens: Michael Asher - K. Baker: Ronald Bladen.*

ARTFORUM mag. 72, *L. Golub: Utopia/Anti-Utopia - R. Krauss: Richard Serra - K. Baker: Roclof Louw - C. Ratcliff: Jo Baer - C. Ratcliff: The Whitney annual, II - A. Kingsley: Douglas Huebler - P. Plagens: The decline and rise of younger Los Angeles Art.*

ARTS MAGAZINE mar. 72, *J. Burnham: Duchamp's bride stripped bare, I - M. Hafif: A fusion of real and pictorial spase - D. Oppenheim: Form, Energy, Subject - B. Kurtz: Interview with Giuseppe Panza di Biumo - C. Nemser: Art criticism and the gender prejudice, I - F. Bowling: Color and recent painting - G. Parrino: Knox Martin.*

ARTS MAGAZINE apr. 72, *G. Muller: Reflections on a broken mirror - J. Burnham: Duchamp's bride stripped bar, II - N. Calas: Magritte - A conversation between D. Huebler and B. Hopkins - P. Pinchbeck: Structures of reality in image and word - B. Richardson: Nancy Graves.*

ARTS MAGAZINE mag. 72, *J.J. Akston: To sell or not to sell - H.D. Pindell: California prints - F. Bowling: Problems of criticism - W. De Maria: Conceptual art - C. Nemser: The close up vision - G. Battcock: James Rosenquist - R. Cantor: To be read additively over an extended period of time - M. Welish: Anatomy of the image - J. Burnham: Duchamp's bride stripped bare, III.*

ARTS MAGAZINE est. 72, *Dedicato a « Documenta 5 ».*

ARTS MAGAZINE set./ott. 72, *J.J. Akston: If artists would stop thinking of themselves as artists - M. Wolf: The paradox of Mondrian - N. Calas: The raw and the rotten - F. Bowling: Futurism and beyond - G. Müller: Materiality and painterliness - C. Nemser: Subject-object, body-art - D. Davis: Media/Art/Media.*

DU set. '72, *M. Staber: Fritz Glarner - M.G. Snowdon « Im auftrag ».*

DU ott. 72, *C. Manos: Aus Griechenland - P. Rothen: Telankopolis - W. Jehle: Bilderschrift und Schriftbild.*

DIE KUNST lug. '72, *I. Rein: Documenta 5.*

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.

Monografie in lingua italiana

Antologia grafica del surrealismo, M. Henry, Milano 1972, pp. 456, ill. 687, lire 9000.

Arte dopo il 1945. Collana diretta da G.C. Argan. N. 1 Marisa Volpi, *USA*; N. 2 I. Tomassoni, *Italia*; N. 3 T. Spiteris, *Grecia*; N. 4 R. Brest Jorge, *Argentina*; N. 5 V. Aguilera Cerni, *Spagna*: i volumi sono tutti al prezzo di 1200 lire, circa 200 pp., illustrati e con bibliografie.

Dalle Arti minori all'industrial design, F. Bogna, Bari 1972, lire 5500.

Conceptual Art, E. Migliorini, Firenze 1972, pp. 174, ill. 24, lire 2500.

Dal Cubismo al Classicismo e altri saggi sulla divina proporzione, G. Severini, a cura di P. Pacini, Raccolta Pisana di saggi e studi N. 30, Firenze 1972, pp. 260, 132 ill., 4 tavole a colori, lire 7.500.

Design e comunicazione visiva, B. Munari, IV ediz. 1972, lire 5000.

Fra Parola e Immagine, L. Pignotti, Collana Interventi N. 16, pp. 84, lire 1000.

L'Immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia 1934-1940, P. Fossati, Torino 1971, pp. 294, ill. 100, lire 6000.

Nadar. Ricerche sull'arte contemporanea. Si segnalano i volumi 8 e 9 usciti nel 1972. Disponibili anche gli altri volumi. N. 8 *Le Ragioni astratte*, L. Veronesi, Torino 1972, pp. 88, ill. 88, lire 2500; N. 9 *L'Ephemère est eternel. Teatro antiteatro*, M. Seuphor, 1926, pp. 96, ill. 26, lire 2500.

La Nuova avanguardia. Introduzione all'arte degli anni settanta. G. Muller, Venezia 1972, pp. 178, ill. 158, lire 5000.

Dall'Oggetto al comportamento. La ricerca artistica 1960-1970. R. Barilli, Collana a Margine N. 2, Roma nov. 1971, lire 2000. Disponibile anche il volume N. 1 di G. Dorfles.

Il mito della macchina e altri temi del futurismo, E. Crispolti, Trapani 1972, pp. 956, ill. 176, lire 9000.

Il Paesaggio nella pittura contemporanea. P.C. Santini, Milano 1972, pp. 360, ill. 228, tavole a colori 49, lire 22000.

Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna. L. Savioli e D. Santi, numerosi scritti e interventi di altri specialisti. Collana Problematiche dell'Architettura N. 2, pp. 310, interamente ill., lire 10000.

Urbanistica: storia e prassi, P. Pierotti, Raccolta Pisana di saggi e studi N. 32, pp. 324, ill. 170, lire 8000.

Monografie straniere

Basic Colour Photography, A. Feininger, Londra 1972, pp. 128, oltre 150 fotografie a colori e in bianco e nero, lire 5000.

The Elements of color. A treatise on the color system of Johannes Itten based on his book the Art of color. New York 1971, pp. 96, ill. a colori 71, lire 4500.

Marcel Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption, R. Lebel, nuova ediz. Köln 1972, pp. 234, ill. 128, lire 4800.

André Kertész. Sixty years of Photography 1912-1972, Londra 1972, pp. 224, 250 fotografie, lire 11.500.

Mail Art. Communication à distance. Concept, Poinsot J.M., Parigi nov. 1971, pp. 240, interamente illustrato, lire 8700.

The World of Art Library. Si segnalano i più recenti volumi della serie. Tutti i volumi in brossura a lire 3000 e rilegati a lire 5000. Le pagine variano dalle 200 alle 300 e le illustrazioni dalle 150 alle 300. Catalogo su richiesta. *Art without Boundaries*, a cura di G. Woods; *Eroticism in Western Art*, E. Lucie-Smith; *Science and technology in art today*, J. Benthall; *Symbolist Art*, E. Lucie-Smith; *A Concise history of opera*, L. Orrey.

Grandi monografie

Christo, D. Bourdon, New York 1972, pp. 322, ill. 320 delle quali 84 a colori, note bio-bibliografiche, lire 21600.

Gauguin and the Pont-Aven School, W. Jaworska, London 1972, pp. 264, ill. 250 delle quali 39 a colori. Ampie note bio-bibliografiche, elenco delle illustrazioni, indice dei nomi citati, lire 24000.

Dessins de Giacometti, J. Lord, Paris 1971, pp. 266, ill. 107, tavole a colori 11, note bio-bibliografiche, lire 24000, su richiesta disponibile anche edizione inglese.

Paul Klee et le Bauhaus, C. Geelhaar, Neuchâtel 1972, pp. 178, ill. 108, 24 tavole a colori fuori testo, biografia, bibliografia e tavola cronologica delle opere riprodotte, lire 16000.

Fernand Léger, sa vie, son oeuvre, son rêve, a cura di G. Le Noci, Milano 1972, pp. 344, 95 fotografie, 68 tavole in nero e a colori, 27 documenti inediti in facsimile, 46 testi a stampa, lire 80000.

Henry Moore, G.C. Argan, Collana le Grandi Monografie, Milano 1971, pp. 116, ill. 155, tavole a colori 78, lire 12500.

Ardengo Soffici, l'opera incisa, S. Bartolini, introduzione di G. Prezzolini, Reggio Emilia 1972, pp. 486, ill. 525 in nero e a colori, appendice e iconografia, lire 25000.

Poesia visiva e poesia concreta

Si segnala il recente volume *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln 1972, pp. 190, interamente illustrato, lire 4800. Ancora disponibili alcuni importanti cataloghi: *Publications and works by edition Hansjorg Mayer*, Haags Gemeentemuseum 1968; *Mostra di poesia concreta*, La Biennale di Venezia 1969, lire 2000; *Mindplay. An Anthology of concrete poetry*, London 1971, lire 1800. Disponibile l'*Annuaire de l'Avant Garde d'Agentzia* 1971, pp. 250, lire 6000. In arrivo il nuovo annuario 1972.

Cataloghi di mostre

Con il prossimo numero il Centro Di indicherà i cataloghi disponibili secondo le mostre recensite su NAC, segnalando inoltre quei cataloghi di particolare interesse documentario e bibliografico. I cataloghi delle grandi mostre recenti sono tutti già disponibili. *Neoclassicismo* e *New Art* a Londra, *École di Fontainebleau* et *Actualité d'un Bilan* a Parigi, *Italy: the new domestic landscape* a New York, *Ensor* a Tokio, *Klee fino al Bauhaus* a Parma.

AL CENTRO Di, FIRENZE

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

TITOLO:

Nome, indirizzo, firma:

Data del timbro postale

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Edizioni Il Trifoglio di Cernusco sul Naviglio: libro di dieci fogli disegnati e scritti da Galliano Mazzon dal titolo « L'essenza dell'essere ».

Edizioni L'Incontro (Corso Matteotti 1a - 20121 Milano): cartella di 2 litografie di Ernesto Treccani dal titolo « Nel mare di Versilia » e una cartella di 2 acqueforti di Giacomo Porzano.

Edizioni del Cappello (Via Pigna 10 - 37100 Verona): cartella di 5 linoleumgrafie di Eugenio Chicano con testo di Rafael Alberti e una cartella di 3 acqueforti di Leonardo Castellani con testo dello stesso. Inoltre, sotto l'egida dell'Unesco, stamperà una cartella di opere grafiche di 123 artisti italiani il cui ricavato andrà interamente a beneficio del restauro di Venezia.

Edizioni Il Torchio (Via Palermo 1 - 20121 Milano): 2 cartelle di litografie di Salvatore Fiume intitolate, rispettivamente, « Esercizi di litografia » e « I galli ».

Edizioni Galleria delle Ore (Via Fiori Chiari 18 - 20121 Milano): cartella di 6 incisioni di Alfredo Chighine e una cartella di 6 acqueforti di Gino Meloni dal titolo « Paesaggi ».

Edizioni d'arte Ghelfi di Verona: volume « La figura nell'opera di Orfeo Tamburi » con testo di Fortunato Bellonzi e un volume su « Orfeo Tamburi incisore » presentato da Arnoldo Ciarrocchi. Inoltre un volume su « Le acqueforti di Renzo Biason » con presentazione di Luciano Budigna.

Edizioni Salamon (Corso Matteotti 40 - 10121 Torino), in collaborazione con le Edizioni Arte Antica: catalogo illustrato comprendente 32 incisioni di 16 artisti contemporanei.

Edizioni Multicenter grafica (Via Verri 1 - 20121 Milano): portafoglio con un collage/litografia a 6 colori e 5 litografie di Christo dal titolo « Spoleto 1968 ».

Edizioni Sandro M. Rosso di Biella: 2 cartelle di litografie e xilografie di Angela Occhipinti.

Premi

Milano. Il Premio Giolli per un saggio di critica d'arte moderna inedito è stato assegnato a Cesare Chirici. La giuria era composta da Anceschi, Apollonio, Argan, Barilli, Dorfles, Maltese, Portoghesi e Scheiwiller.

Mantova. Al 1° Premio Lubiam per allievi di Accademie di Belle Arti, le 6 borse di studio di L. 500 mila ciascuna sono state assegnate a: Antonino Bolignano, Antonio Bruno, Giovanni Canu, Bruno Cavallini, Pietro Ingravalle, Shaltout Kamal. Sono stati inoltre assegnati 2 premi di L. 100 mila fuori concorso, a M. Grazia Ghirardi e Gianluca Tirelli. Per la votazione popolare, le 2 borse di studio, sempre di 500 mila lire ciascuna a: Paolo Lunanova e Demetrio Casile.
Milano. Al 2° Concorso internazionale « Lanzone da Corte », per la scultura primo premio a Sergio Brizzolesi; secondo, terzo e quarto premio a Rolando Vivarelli, Marco Mantovani e Raffaella Pantaleo. Per la pittura: primo premo a Vittorio Ghislandi; secondo, terzo e quarto premio a Rafael Rila, Ivan Ingen e Eliana Moltrasio.

Oleggio (Novara). Il 1° premio biennale San Michele è stato vinto da Francesco Scaini per la pittura e da Angelo Bozzola per la scultura.

Milano. Alla 4ª Rassegna nazionale di pittura « Sant'Ambroeus », primo premio a Roberto Gasperini, secondo a Franco Russolillo, terzo ex aequo a Lauro Bolondi e Ivan Ingen.

Viareggio. L'8ª edizione del Premio nazionale « Città di Viareggio » è stata vinta ex aequo da Giovanni Ferri e Flavio Del Pistoia.

Varie

Milano. Il Convegno internazionale di Industrial Design, promosso dal Centro Studi & Ricerche Busnelli e tenutosi al Museo della Scienza e della Tecnica, è stato articolato in 3 sezioni: « Teoria e pratica dell'Industrial Design », « Informazione e strumenti culturali dell'Industrial Design » e « La didattica dell'Industrial Design ». Fra i partecipanti: Dorfles, Schnaidt, Gregotti, Branzi, Calza, Bonetto, Mosso, Matessi, Ricci, Caramella, Guenzi, Frateili, Dal Lago, de Bure, Gianotti, Sotsass, Pareschi, Van Ouck, Marcolli, Bettini, Anceschi, Landi, Rosselli, Albini.

Parigi. L'8ª Biennale di Parigi si terrà dal 15 maggio al 15 luglio 1973 al Parc Floral al Bois de Vincennes.

Londra. Le Edizioni Thames and Hudson hanno iniziato la pubblicazione di una serie di volumi dedicati a scritti, interviste e dichiarazioni di artisti contemporanei. Sono annunciati i seguenti volumi: *My Galleries and Painters* di Daniel Kahnweiler, *Dialogues with Marcel Duchamp* di Pierre Cabanne, *Apollinaire on Art, Essays and Review 1902-18, My Life in Sculpture* di Jacques Lipchitz.

Essen. Sotto il patronato dell'Unesco si è tenuto un simposio internazionale sul tema « Iniziazione del fanciullo all'arte ».

New York. Il Museo Guggenheim, in collaborazione col Municipio di New York ha dato inizio ad una esperienza inedita che consiste in un programma di educazione artistica per ragazzi da 10 a 12 anni che presentano difficoltà nella scolarità. Sotto la direzione di artisti con specifica competenza pedagogica, i ragazzi studiano una disciplina artistica a loro scelta, anche se non abbiano attitudini particolari. Oltre alla pittura, scultura e architettura, essi possono lavorare alla fotografia, cinema, animazione, marionette e danza.

Parigi. Nella nuova biblioteca delle Halles sarà creato uno speciale servizio iconografico. M. Seguin, conservatore in capo ha già fatto eseguire un'apposita inchiesta alla SEMA per conoscere i bisogni dei potenziali utenti dell'iconografia.

Danimarca. Vicino ad Aalborg è stato inaugurato il Museo d'arte moderna dello Jutland del Nord, opera di Alvar Aalto e dei suoi due collaboratori, la moglie Elissa e il danese Jean Jacques Barnel. La collezione del nuovo museo è in gran parte costituita dalla Donazione Kresten Krestensen nella quale hanno un importante posto gli artisti del movimento Cobra. Il conservatore Lars Rostrup Boyensen intende farne il punto d'incontro degli artisti danesi, norvegesi del sud, svedesi e della Germania del nord.

Gallarate. Dopo due anni di chiusura per ampliamento e ristrutturazione, è stata riaperta la Civica Galleria d'arte moderna, creata nel 1950 in occasione del Premio di pittura « Città di Gallarate ». Per la circostanza è stato pubblicato il catalogo illustrato, comprendente 104 dipinti, 5 sculture, 29 disegni e 13 incisioni.

Francoforte. È stata aperta una sottoscrizione chiamata « Action Synagogue » per acquistare, per il museo locale, un quadro eseguito nel 1919 da Max Beckmann, rappresentante il tempio israelita di Börsenplatz, bruciato dai nazisti nel 1938.

Cedola di commissione libraria

CENTRO DI
PIAZZA DE' MOZZI 1r
50125 FIRENZE

Abbonamenti 1973

Offerta speciale per
Abbonamenti cumulativi

Per ogni rivista in più 500 lire in meno

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

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI
Certificato di allibramento

Versamento di L. .....

eseguito da .....

.....

residente in .....

via .....

cod. postale .....

sul c/c N. **13/6366**

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... *197* .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

N. ..... del bollettario ch 9

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L. .....

Lire .....

eseguito da .....

residente in ..... *via* .....

sul c/c N. **13/6366** *intestato a:* **EDIZIONI DEDALO BARI**

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

Addì (1) ..... *197* .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. .....

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI
Ricevuta di un versamento

di L. .....

Lire .....

eseguito da .....

.....

sul c/c N. **13/6366**

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... *197* .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. .....

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

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

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

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

Totale degli abbonamenti scelti

meno L. per abb. in più

Importo del versamento

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

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

Il Verificatore

Bollo a data .....

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.

NAC

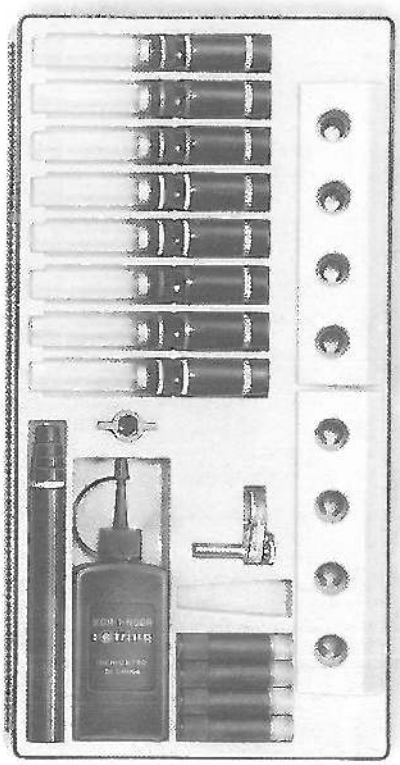
è una rivista indipendente
non legata ad alcun interesse
nel campo del mercato dell'arte.

Questa indipendenza
è dovuta anche alla partecipazione
Koh.I.Noor Hardtmuth SpA - Milano
che ha concretamente contribuito
alla realizzazione della rivista
nella sua nuova veste.

da **Feltrinelli**

novità e successi in tutte le librerie

Quando il pensiero diventa segno

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

rotring
KOH-I-NOOR