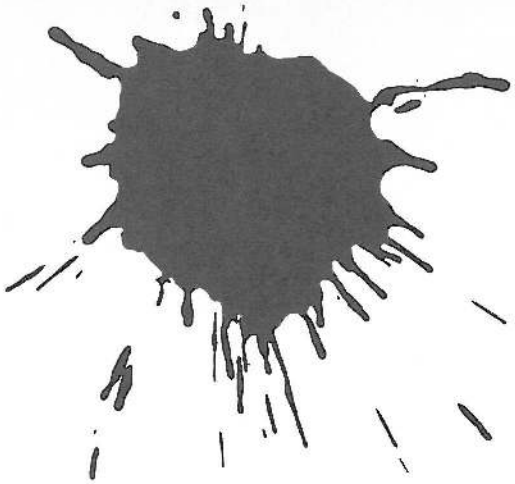
NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Ottobre 1971 / L. 400

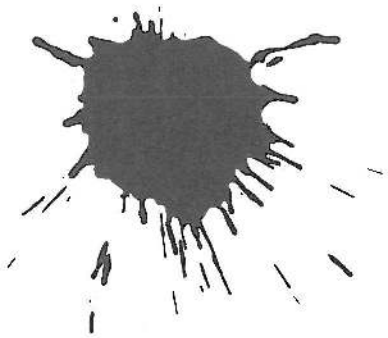
10

Sui centri di documentazione / Convegno di Verona / Università e comunicazione visuale / Ricordo di Gisèle Réal e Giuliano Martano / La legge 2 % / Problemi di estetica / Libri di Mulas / Arte a San Marco / Mostre ad Acquasanta, Alba Adriatica, Bologna, Bolzano, Cremona, Ferrara, Firenze, Francavilla, Jesolo, Lecco, Milano, Napoli, Pesaro, Prato, Roma, Sassoferrato, Solero, Suzzara, Tolentino, Torino, Trieste, Venezia, Verona, Lubiana, Losanna, Basilea, Lugano, Zagabria, Norimberga, Londra, Belgrado / Libri / Riviste / Notiziario.

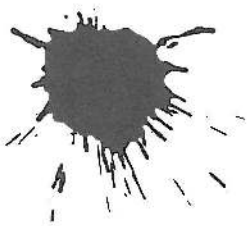
Scritti di: Apollonio / Apuleo / Bandini / Beltrame / Bossaglia / Caramel / Caroli Contessi / Curonici / Denegri / Fagone / Fezzi / Fossati / Francalanci / Girardello Giuffrè / Manzano / Marchi / Margonari / Melloni / Pandolfelli / Pietraforte / Quintavalle Raffa / Sabione / Schönenberger / Siena / Stepney / Tomic / Toniato / Tonoli Vescovo / Vincitorio.



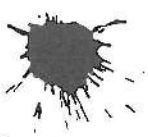
macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da bottiglione



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da bottiglia



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da flacone



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da riempitore

macchia nera perfettamente assente poichè impossibile da realizzare
con cartucce di china Koh.I.Noor Rotring

Un inchiostro che fa delle macchie così immaginatevi come scrive e disegna.
Si possono fare anche macchie, scritte e disegni colorati in: rosso, blu, verde, giallo, seppia.

KOH-I-NOOR rotring

creativo LBG

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Ottobre 1971 / L. 400

10

Nuova Serie

Editoriale	Una rivista ricca	1
Redazione	Sui centri di documentazione	3
U. Apollonio	Lettera aperta	3
F. Marchi	Lettera aperta	3
G. Tonoli	Lettera aperta	4
S. Girardello	Il Convegno di Verona	5
A. C. Quintavalle	Università, cultura di massa e comunicazione visuale	8
G. Schönenberger	Gisèle Réal	10
M. Bandini	Giuliano Martano	10
V. Apuleo	Le pietose parafrasi	11
P. Raffa	Quale estetica?	12
P. Fossati	Libri di Ugo Mulas	13
E. L. Francalanci	In Piazza San Marco	15
	Le mostre a cura di: M. Bandini, R. Beltrame, R. Bossaglia, F. Caroli, G. Contessi, V. Fagone, E. Fezzi, G. Giuffrè, A. Manzano, R. Margonari, C. Melloni, A. Pandolfelli, E. Pietrafortе, B. Sablone, G. Schönenberger, P. L. Siena, T. Toniato, M. Vescovo, F. Vincitorio.	16
L. Caramel	Grafica e tapisserie (Lubiana e Losanna)	34
G. Curonici	Arte argentina (Basilea e Lugano)	35
J. Denegri	Aleksandar Srnec (Zagabria)	36
V. Fagone	Biennale di Norimberga	37
S. Stepney	Bridget Riley (Londra)	38
B. Tomić	Arte italiana a Belgrado	39
F. Vincitorio	Omaggio a Dürer (Norimberga)	40
	Rubriche	41

Errata corrige

Per errori di stampa di cui ci scusiamo, a pag. 4 del precedente n. 8-9 mancano le seguenti parole, rispettivamente ai capoversi 19 e 41: « perché la prima ha più fucili della seconda, ma » e « collettiva è strettamente collegata al rifiuto della delega, la priorità della ricerca politica ». Inoltre, alla fine dell'intervento di Isgrò è saltata la scritta « Da Isgrò alle masse, dalle masse a Isgrò ».

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio *Redazione*: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 *Grafica e impaginazione*: Bruno Pippa-Creativo LBG, *Amministrazione*: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124 Abbonamento annuo lire 3000 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 *Pubblicità*: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: « PARRINI & C. » s.r.l. - Roma, P.za Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148 *Stampa*: Dedalo litostampa, Bari *Registrazione*: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Una rivista ricca

Chi ci ha seguito dall'inizio, sa che in questi tre anni abbiamo evitato di disturbare i lettori con i nostri problemi editoriali. Non abbiamo fatto « appelli » agli abbonati, né sollecitato i ritardatari, come di solito si usa. Siamo convinti che anche questo aspetto del rapporto rivista-lettore sia un problema di coscienza e se si manifesta qualche inconveniente, la responsabilità è soprattutto nostra che non siamo riusciti a portare il rapporto sul piano giusto.

Senonché, da qualche tempo, ci è capitato di ascoltare una battuta che, qualora diventasse luogo comune, diciamo — eufemisticamente — che potrebbe procurarci qualche guaio. Ci riferiamo alla frase: « eh, ma NAC è una rivista ricca! ».

Meglio invidiati che compatiti, dice il proverbio. Ma anche l'umorismo ha un limite. Non staremo a richiamarci alla crisi che, in tutto il mondo, minaccia la sopravvivenza dell'editoria giornalistica: di recente, persino una « solerte » legislazione come la nostra ha sentito il bisogno di correre ai ripari.

Noi, per fortuna, siamo fuori da questi problemi. Per noi la cosa è più semplice. Malgrado il sacrificio di tutti i collaboratori, basterebbe un venticello — come, d'altronde, per molte altre riviste italiane — e sarebbe una polmonite fulminante.

Nel nostro caso — in aggiunta — c'è la volontà di mantenere il prezzo di copertina all'osso. E, soprattutto, la nostra politica antipubblicitaria: palese o occulta che sia. Poiché siamo decisi a rimanervi fedeli, conti alla mano, l'unica risorsa sono i lettori.

Ci stiamo avviando alla fine dell'anno. È tempo di rinnovi e di sottoscrizioni di abbonamenti. Desideriamo perciò ricordare a tutti che è venuto il momento di verificare su quali appoggi può contare la nostra « ricca rivista ». In fondo, noi abbiamo fiducia che non ci mancherà questo piccolo atto di concreto sostegno al nostro lavoro.

Comunque, a ciascun lettore, in piena libertà e coscienza, la risposta.

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.

Sui centri di documentazione

Riprendiamo il discorso interrotto dalle ferie estive. Nel frattempo sono pervenute varie lettere che allargano la discussione e possono — attraverso una implicita dialettica — servire a focalizzare meglio il problema.
A riprova pubblichiamo queste tre lettere. Una di Umbro Apollonio che, quale Direttore dell'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale di Venezia, difende quella « istituzione » e non vede l'utilità di « frazionamenti ». Una di Ferruccio Marchi, creatore del *Centro Di* di Firenze, che ha voluto precisare gli scopi della sua organizzazione. Una, da Brescia, di Gianni Tonoli, che in sostanza — salvo qualche punto — dimostra di aver colto bene lo spirito della nostra proposta. Infatti, ad Apollonio va ripetuto che i « centri » che noi propugnamo, non escludono affatto organismi quali l'Archivio della Biennale (anche se si desidererebbe che fosse molto più efficente). Si può aggiungere che un simile Archivio potrebbe anzi diventare un importante punto di riferimento per il funzionamento di una serie di iniziative periferiche (scambio di informazioni e di copie di cataloghi, ecc.). Ma è chiaro che, per la sua stessa natura, esso risponde male a quell'esigenza di decentramento e di attiva partecipazione che è oggi — crediamo — basilare speranza di tutti coloro che vorrebbero una reale crescita della nostra società. A nostro avviso, una autentica cultura, anche nell'ambito delle arti visive, si misura, principalmente, sulla capacità di dar vita ad iniziative diramate e autonome che coinvolgano un numero molto maggiore di coloro che possono frequentare l'archivio della Biennale. E non è forse qui inutile richiamare alla memoria l'importanza della straordinaria fioritura di « eruditi locali », che si ebbe in Italia durante l'Illuminismo: dal veronese Maffei al piemontese-toscano Della Valle, dall'eugubino Ranghiaschi al modenese Tiraboschi, dal veneziano Zanetti al perugino Mariotti, nerbo di una storiografia artistica che molte nazioni ci invidiano. I tempi sono certamente mutati ma è una lezione che vale forse la pena rimeditare.
A Marchi rispondiamo che da tempo riconosciamo l'utilità del *Centro Di* e lo abbiamo dimostrato, in concreto, segnalandone — disinteressatamente — le pubblicazioni e le iniziative. Ma anche in questo caso valgono le osservazioni decentralizzanti fatte ad Apollonio. Con in più il plauso per la modernità dei mezzi impiegati e, contemporaneamente, con la riserva su quel « risvolto commerciale » a cui egli stesso fa cenno. Indispensabile — com'è ovvio — per una iniziativa privata ma, appunto per questo, lontano dallo spirito con cui dovrebbero agire i centri di documentazione che noi auspichiamo. Meno computer, meno ampiezza, un lavoro certo più modesto; ma animato da una concezione volontaristica di disinteressato servizio per la comunità. Cosa che, in fondo, non dovrebbe dispiacere al Marchi, ed anzi dovrebbe essere favorita dal *Centro Di*, perché significherebbe allargare il campo degli « addetti al lavoro » e forse far raggiungere a questa iniziativa quella « popolarità pubblica » che per sua ammissione oggi le manca.
Infine la lettera di Tonoli. Nella sua irruenza — e pur con qualche punto da chiarire — un'altra testimonianza di quante forze rimangano inutilizzate o si disperdano per mancanza di strutture adeguate. Essa ci ha convinti che forse sarebbe bene accelerare i tempi di questa discussione e tentare di riunirci e confrontare propositi e programmi. Discutere, insomma, a voce la possibilità » di dar vita — magari sperimentalmente — a qualcuno di questi « centri ». Per arrivarci, in pratica, bisognerebbe che coloro che sono interessati a queste iniziative ci facessero pervenire la loro adesione, dandoci al tempo stesso consigli per una eventuale riunione plenaria. Come abbiamo già promesso, NAC farà quanto è in suo potere per favorirla.

Da Umbro Apollonio

Caro Vincitorio, di ritorno da una breve assenza leggo con ritardo NAC 3.
È ovvio ch'io sia d'accordo con lei sulla necessità di allargare gli strumenti inerenti la didattica artistica: qualcosa in questo senso ho cercato di fare anch'io. È pure ovvio ch'io sia d'accordo con lei quando osserva che nel nostro paese siamo al paleolitico in fatto di aggiornamento culturale: vedi situazione soprintendenze, musei, biblioteche.
Non capisco però cosa intenda dire quando cita l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale. Se lei si riferisce alla mancanza di attrezzature e locali adeguati, di personale e fondi sufficienti, va bene. Ma per il resto va ricordato che l'Archivio storico è l'unico esistente in Europa che possa vantare un patrimonio informativo senza pari e l'unico che possa competere con la biblioteca del Museum of Modern Art di New York. Alle sue raccolte, che conservano oltre a libri e riviste, appunto anche cataloghi, foto, ritagli, ecc., fecero ricorso per loro studi e ricerche illustri storici: da Lionello Venturi ad Alfred Barr, da Carlo Ludovico Ragghianti a Haftmann, da Josua Taylor a G. C. Argan, da Lassaigne a Hammacher, da Leymarie a Langui, da Bazin a Berger, a Giedion, ecc. ecc. Ai suoi servizi attingono in misura sempre crescente e con piena soddisfazione studenti delle accademie e delle università d'ogni dove. Se nel 1948 l'istituto contava in inventario 7000 titoli di libri, adesso ne conta 17.000. Esso riceve regolarmente inoltre 3000 periodici di cultura, senza contare il numero incalcolabile di cataloghi d'ogni parte del mondo.
Non voglio dire con questo che la sua efficienza sia soddisfacente: nessuno meglio di me ne può conoscere le deficienze. Ma si tratta di un centro in cui si può trovare larghissima documentazione sull'arte contemporanea: e se non erro, lei ne sa qualcosa per esperienza diretta. Non credo che per passare ad una era meno arcaica giovi l'istituzione di una « serie di centri di documentazione »: i frazionamenti risultano costosi e pericolosi; sono utili solo nel caso che siano specializzati su tecniche o periodi o localizzazioni particolari. Importante ritengo, invece, potenziare gli istituti esistenti, fornire ad essi, e senza ulteriore ritardo, i mezzi indispensabili per un funzionamento conforme alle attuali esigenze socio-culturali.
Cordiali saluti.

Prof. Umbro Apollonio

Da Ferruccio Marchi

Caro Vincitorio, per pigrizia (o per il caldo), quasi speravo che non mi costringesse, pur così amabilmente, a riassumere per iscritto quell'operazione così ripetutamente condotta e in certo modo complessa che è per me la descrizione del *Centro Di*. Ma mi rendo conto che, nel contesto dell'indagine di NAC, sarebbe forse una lacuna non accennare a quella che ritengo essere la sola organizzazione, oggi in Italia, che, malgrado alcune disfunzioni ancora in atto, risponda già concretamente e con un ampio raggio di interessi al problema della documentazione sull'arte.
È un fatto che i contatti che il *Centro Di* ha perseguito per quattro anni con musei, gallerie, università, istituti di tutto il mondo lo mette oggi in grado di assorbire una quantità e una continuità di informazioni che è nostro sforzo di tradurre in una attività documentativa, in profondità e in ampiezza, sempre mag-

giore. Il *Centro Di* opera su pubblicazioni attinenti alle arti visive, all'architettura, al design, alla comunicazione visiva e all'attività culturale in genere: operare qui significa selezionarle nell'ambito della produzione internazionale specializzata, importarle e riproporle in Italia e all'estero con strumenti informativi diretti, a disposizione di chiunque li chieda. E se è chiaro che il risvolto commerciale è quello che consente la sopravvivenza di un organismo piuttosto articolato come è il nostro, è anche vero che la storia del *Centro Di* è indicativa di un atteggiamento di ricerca estremamente attento sul piano delle scelte; non a caso il *Centro Di* non gode di una popolarità pubblica, ma di un interesse e di una frequentazione incoraggiante da parte degli addetti ai lavori in Italia e fuori.

In questo senso, il nostro Bollettino dei cataloghi che rappresenta il primo esempio di applicazione dell'analisi elettronica alla documentazione sull'arte, mi sembra esemplare: una pubblicazione periodica niente affatto affabile nell'aspetto, ma che è da considerarsi uno strumento di informazione e di studio assolutamente nuovo. È costituito, in sostanza, da un Bollettino Primario nel quale sono riportati tutti i dati bibliografici e di contenuto relativi ai cataloghi selezionati via via che pervengono al *Centro Di*, e da cinque indici analitici aggiornati semestre per semestre nei quali questi dati sono restituiti dal computer sotto le varie categorie di riferimento: ordine alfabetico di titolo, settori operativi, movimenti artistici, contenuti delle mostre, artisti citati, luoghi di mostra, epoca e così via. Entro l'anno tutto l'arco dei Bollettini dei cataloghi selezionati dal 1968 in avanti dovrebbe essere completato, mentre è già in atto la pubblicazione bimestrale del Bollettino dell'anno in corso.

Molti dei cataloghi analizzati sul Bollettino sono anche disponibili per la vendita; una copia di ciascuno, in ogni caso, va a costituire la biblioteca / archivio del *Centro Di* e sono a disposizione per la pubblica consultazione presso la nostra sede.

Fatto cenno all'attività documentativa e distributiva, fra l'altro collegate sotto vari aspetti, dovrei solo aggiungere di quella editoriale, svolta massimamente nel campo dei cataloghi di mostre e di musei, con la quale il *Centro Di* affianca il proprio lavoro nel settore della documentazione.

Programmi di sviluppo? Non altri, in sostanza, che il maggior coordinamento del vario materiale che passa dai nostri uffici e la sua utilizzazione culturale, per la quale le forme e le direzioni potranno essere molteplici; vorrei aggiungere che buona parte dell'efficienza del nostro servizio è affidata alla buona volontà dei musei, delle gallerie e degli enti organizzatori di manifestazioni d'arte e alla loro disponibilità a fornirci una informazione continua e immediata sui loro programmi e sulle loro pubblicazioni, che qui vorrei tornare a sollecitare da loro.

Sono lieto che la sua rivista mi abbia dato l'occasione di tratteggiare pubblicamente la fisionomia del *Centro Di*: un accenno forzatamente generico, ma che volentieri integreremo per chiunque voglia scriverci per maggiori informazioni. La ringrazio e la saluto cordialmente.

Ferruccio Marchi
Centro Di piazza de' Mozzi
50125 Firenze

Da Gianni Tonoli

Caro Direttore, l'iniziativa presa dalla vostra rivista per fare qualcosa nel campo artistico, mi trova consenziente, finalmente grazie al vostro appoggio e allo spazio che vorrete riservare potremo allargare le conoscenze, fin'ora molta gente di buona lena ha dovuto crearsi, inventarsi i mezzi di comunicazione, quando una forma d'arte si è ormai affermata è difficile seguire o soltanto pensare all'ostilità che la seguita passo passo, conservare i documenti è un modo per registrare un metodo di lavoro, naturalmente abbiamo provato a fare le mostre ed esposizioni silenziose, non seguite da nessun scritto esplicativo, l'efficacia e i risultati però hanno soddisfatto poco, l'esperienza di vari anni di lavoro mi hanno insegnato alcune cose che vorrei far presente a chi si appresta ad aprire centri di documentazione. La vita dell'arte figurativa coglie quasi sempre di sorpresa, le esposizioni ben fatte contribuiscono alla conoscenza, parlano agli altri ma non devono essere la vernice di un giorno, contro il dilagare del commerciale bisogna contrapporre la vera cultura, meglio se provocatoria, ottima se lascia senza fiato come un pugno nello stomaco, abbiamo tentato di volgarizzare la cultura, è stato uno sbaglio, un tentativo fallito. Per tutta la nostra vita ci segue una educazione imposta (manifesti murali, televisione, discorsi sentiti, famiglia, ecc.) la mente di un uomo è un recipiente di oggetti visivi che raccoglie e classifica nel tempo, il TEMPO è anche necessario a chi si appresta a formare i centri di documentazione, ideale è agire di continuo in uno spazio prestabilito, città, provincia, presentando in un susseguirsi logico le varie tappe della conoscenza, interessandosi più a tutto quello che si va costruendo e poco a quello che va scomparendo, sarà anche per noi una continua allettante sorpresa, un modo di lavorare con gioia. Presentare sempre dei creatori, chi consciamente evita la ripetizione, o ricerca inconsciamente la verità, il mezzo è il messaggio e più è recente e attuale più colpisce, evitare per quanto è possibile le mostre celebrative, presentare per quanto è possibile molti operatori in gruppo che fanno una ricerca comune, gente che fa preventivi, gli spettatori ne ricaveranno una utile esperienza, fare quindi per passione e non per lucro. Il desiderio di guadagnare con il prodotto della nostra mente, fatto dalle nostre mani, sentirsi necessari agli altri è vitale e questi centri possono avvicinare chi fa e chi riceve senza intermediari, lasciando libero lo scambio, attenzione però a non cadere negli errori già commessi, quando alla fine del 64/65 i poeti e operatori visivi non trovando chi li ospitasse si erano inventati dei centri di riunione, partiti bene e con buone intenzioni oggi sono gallerie dove si sente spesso parlare del superuomo, del genio, propongo che non si dia statuto rigido ai futuri centri possibilmente nemmeno una sede, bastando una comune sala di riunioni appositamente affittata volta per volta, un segretario che si impegna a raccogliere schedare presentare le segnalazioni e i documenti, il centro promotore che all'inizio sarà composto da un numero esiguo di persone aumenterà il numero dei suoi iscritti fino ad assorbire tutti o quasi gli elementi validi, opererà in modo autonomo e autosovvenzionato, non sarà un centro dove si deposita la « roba » ma fornirà indirizzi utili a chi vuol saperne di più e vorrà incontrare l'artista, l'operatore culturale, nella sua sede appropriata, credo in questa alternativa alle gallerie: molti artisti nel costruire un oggetto si autovalutano e vicino all'esemplare finito si nota un cartello / nota di lavorazione: tante ore a L. .... tanto materiale a L. .... il prezzo è sempre alla portata di tutte le tasche, ma quanti lo sanno? Per tornare sul metodo, il centro può delimitare vari campi di azione, preparare psicologicamente dimostrando che la soluzione attuale è insoddisfacente, mostrare la via per risolvere i problemi, insistere soprattutto verso il campo artistico provinciale, che, crediamo, per difetto d'informazione, segue gli standard tradizionali, seguire i brutti premi di pittura e contrapporre arte contemporanea, magari esponendo in piazza, i risultati di rottura sono stati soddisfacenti ne sono esempi validi la mostra « ANFO 68 », « PEJO 69 », « LONATO 71 », sempre fatte in modo comunitario per dar modo alle idee di uscire a getto continuo e di espandersi proprio dove ce n'è più bisogno, dove c'è più volontà di mutamento, incoraggiando una certa forma di critica ai fenomeni che su scala diversa interessano la comunità. Una cultura rinnovata potrà far capire il messaggio dove esiste il bisogno, è ovvio che sarò sempre disponibile con i documenti che ho già catalogato e con una base di oggetti belli per chiunque vorrà mettersi in contatto con me e compiere assieme un'esperienza, comitati di quartiere, scuole, comuni, fabbriche e sodalizi culturali.

La ringrazio per l'interessamento e la saluto con stima.

Gianni Tonoli
Via Caleppe 1 25100 Brescia

Educazione artistica

Il Convegno di Verona

di Silvano Girardello

In aprile si è tenuto a Verona un convegno su « L'Educazione artistica nella Scuola Media Superiore ». Data l'importanza che l'argomento riveste, abbiamo chiesto a Silvano Girardello di riassumere le varie relazioni, in modo da offrire la base per un dibattito su questo tema.

Ho sottomano il grosso fascicolo degli atti del Convegno di Verona sul tema « l'Educazione artistica nella Scuola Media Superiore » e in verità mi riesce a fatica di accogliere l'invito di riassumere in qualche modo la notevole somma di relazioni via via discusse e la quantità di argomenti dibattuti. La materia è così vasta, problematica, aperta che forse, se trattata a caldo, subito dopo la conclusione dei lavori fresco di sensazioni dirette, il compito mi sarebbe parso meno arduo. Ma adesso, rileggendo gli atti, m'accorgo che s'è detto tanto e bene, che la materia riveste tale importanza, che limitarsi ad una mera « introduzione » come avrei dovuto, non risolve proprio niente, e che pertanto unica soluzione possibile, rimane appunto quella di cercar di riassumere brevemente le varie relazioni.

Il Convegno ha affrontato naturalmente argomenti anche collaterali ognuno dei quali meriterebbe una considerazione a parte, ma lo spazio non lo consente. C'è spazio e tempo invece per cercare di discutere insieme questo problema e se anche una società come la nostra, sembra così attenta a dilazionare ogni soluzione, mi pare giusto accogliere l'idea di Vincitorio di invitare politici, insegnanti, sociologi, artisti ecc, a riprendere, a dilatare, ad approfondire una questione tanto urgente, quanto fondamentale. Perché (è chiaro) non si tratta soltanto di discutere di disegno o arte nelle scuole, ma piuttosto di rivedere tutto il piano di riforma, di ridare « contenuti » pedagogici nuovi, di svecchiare strumenti, di allinearsi a nuove concezioni psicologiche, di servire una società in trasformazione, di tentare al limite (se sarà mai possibile) di incidere profondamente nella nostra realtà attraverso la scuola. Il Convegno di Verona, ha trattato molte delle questioni che da tempo, su questa rivista e su altre, dibattiamo, e così si è discusso di Scuola di Arte e Società e l'equivalenza Scuola = Politica + Cultura, ha trovato in questa sede una eco evidente anche se in verità la parola « politica » la si è sentita quasi esclusivamente nei corridoi durante gli intervalli, piuttosto che nell'austera sala di Palazzo Forti. Dunque chi dubita più ormai che la scuola è vecchia e sclerotica e che la funzione della Educazione Artistica è quella di uno strumento formativo fondamentale? In un momento come questo poi, in cui la cosiddetta Civiltà delle Immagini celebra ogni giorno sè stessa, solo ed esclusivamente nella scuola ogni invenzione, ogni progetto figurale troverà la sua verifica culturale, la sua giusta collocazione ideologica.

In altre parole è nella scuola che si dovrà stabilire anche, quali siano le immagini civili e quali no. Ma la nostra scuola che si ostina a far la politica di non far politica (e dunque e soltanto fa una politica regressiva) sarà capace di questo?

L'On. Biasini ha subito detto che i problemi che una riforma della Scuola Media Superiore deve affrontare, quali che siano le soluzioni e le ipotesi di lavoro, sono essenzialmente quattro: i fini della educazione, il rapporto tra formazione e professionalità, i contenuti culturali, i metodi didattici e naturalmente il governo democratico della scuola e le strutture. E poi l'altro preciso interrogativo: quale possa e debba essere il destino degli attuali istituti di istruzione artistica nel quadro di una riforma che ha come sua ipotesi una soluzione largamente unitaria? (ipotesi di Frascati). Vale la pena anche di riportare un altro brano tratto dalla « introduzione » Biasini: (con un insegnamento artistico inteso esattamente) « viene ad essere superato ogni traguardo di tipo professionale o professionalistico, così da assegnare a tale insegnamento il massimo di funzione sul piano della promozione della cultura. La cultura artistica viene a connettersi profondamente con il resto della cultura e naturalmente con tutti i contributi culturali della tradizione e della società contemporanea ». Soltanto « dopo » chi ne avrà la vocazione si specializzerà in Arte. Per quanto riguarda la riforma delle strutture scolastiche vere e proprie Biasini (che fa parte della Commissione parlamentare di riforma) ipotizza, tra le altre, la possibilità di contrarre gli attuali canali esistenti nella media superiore in due soli canali: un canale umanistico (che dovrebbe assorbire l'attuale liceo classico, scientifico ed istituto magistrale) ed un canale tecnico professionale nel quale dovrebbero confluire gli attuali istituti di istruzione tecnica e professionale. Va da sè, che questi due canali dovrebbero avere un nucleo centrale di materie identiche e anche quella larga parte di materie opzionali e di libera scelta che consentono appunto il manifestarsi, in maniera non prematura, di quelle che sono le tendenze vocazionali degli alunni. E gli Istituti di Istruzione Artistica? in quale canale verranno messi? Nell'uno o nell'altro o resteranno autonomi? Ma Biasini si è preoccupato di eliminare il dubbio che queste due strutture separate approdino all'idea di culture separate, o addirittura diventino ghetti ancora di discriminazione sociale. « È necessario subito iniziare il decondizionamento sociale in profondità! »

Così ci si introduce in quello, che a mio parere, è stato uno dei momenti centrali del convegno e cioè alla relazione del pedagogista Antonio Santoni Rugiu sul tema: « La formazione artistica come componente comune e opzionale nella Scuola moderna ». Vale la pena di riportare qui un brano iniziale a proposito dell'ANID (l'associazione dei professori di disegno, coorganizzatrice del Convegno): « La figura dell'Artista anche quando questo artista è un insegnante, rappresenta la figura ideale dell'insegnante o dell'educatore di domani, in quanto lo artista rappresenta l'opposto in sè stesso appunto di quella forma grammaticale o di quella forma pedantesca che per quanto rimossa come quadro principale dalle nostre scuole non è stata definitivamente spolverata. L'artista è in sè stesso necessariamente un contestatore. L'artista non può mai adagiarsi nella trasmissione di modelli consacrati perché proprio in questo momento stesso finisce di essere un artista ». E ancora, posto che la scuola di domani debba tendere a sviluppare capacità generali della personalità individuale in rapporto ai bisogni sociali, appare evidente che alla capacità denominata « artistica » o « estetica » dovrà finalmente spettare un posto eminente. Dunque eliminazione delle gerarchie fra le materie e dato che alla lingua-letteratura si è sempre dato un posto assolutamente preminente, seguito dalla scientifica e solo ultima (come contorno esornativo) quella artistica, sarà necessario una radicale revisione della « esclusiva » del linguaggio verbale nelle forme scolastiche tradizionali. Tale gerarchia era stata imposta dalla classe dirigente pre-tecnologica, la quale concedeva alle classi inferiori soltanto strumenti culturali minimi, per poter svolgere limitate mansioni. Nel convegno di Frascati (maggio 70) si prospettò una scuola secondaria unitaria per rispondere a una formazione generale e comune (ai ragazzi sino a 16 anni e oltre) escludendo ogni diretta finalità « professionale » e sostituendo le vecchie materie con nuovi « campi » di esperienza formativa. Uno dei 5 campi previsti era quello artistico:

un approccio offerto agli alunni che elettivamente o integrativamente siano interessati a processi di ideazione, progettazione e attività di tipo estetico. Ecco appunto le scelte « opzionali », consentire cioè ad una popolazione studentesca grandemente allargata, la « sociale » possibilità di scegliere con pari dignità formativa, le proprie preferenze attitudinali.

Ovviamente l'Educazione Artistica potrà svolgere un ruolo importantissimo, ma beninteso, non nelle forme o nei fini tradizionali dell'odierna « istruzione artistica », ma calandola nella logica di un modello formativo unitario. L'approccio artistico dovrebbe consistere in due funzioni: a) un modo libero e originale di stabilire un rapporto percettivo con il proprio io e poi con tutte le relazioni ambientali e sociali, b) vivere un processo percettivo-ideativo-espressivo, cioè « creativo » in cui convergano componenti di analisi e di procedure logiche, ma anche altre, ad es. quella emotiva-inventiva. Necessità di cancellare quindi ogni ricerca di « bello », e di riportare il significato estetico al valore pre-romantico di educazione della sfera sensibile. L'arte non più come privilegio e estrosità. Abolizione anche nel campo estetico di gerarchie di valore, combinando aspetti delle belle arti con le cosiddette arti « minori ». Collegamento stretto con gli altri approcci culturali onde evitare i rischi che tali scelte opzionali equivalgano ai vecchi indirizzi separati. Ricerca della creatività in connessione soprattutto con la « tecnologia creativa ». La relazione di Santoni-Rugiu ha offerto naturalmente altri spunti, ma spero di aver colto i passi essenziali.

Amleto Bassi, da psicologo, ha scosso i convenuti (esaminando attentamente lo sviluppo della personalità dello scolaro) con alcune affermazioni che forniscono una diversa dimensione, un diverso rapporto didattico circa l'insegnamento della materia nelle scuole elementari, medie e medie superiori. Per il Relatore il quale s'è rifatto ad esperienze personali e a quelle di altri studiosi (specie americani): « quando si vuol parlare di Educazione Artistica bisogna subito sbarazzare il terreno da alcuni grossi equivoci, primo equivoco è che il bambino sia suscettibile di educazione estetica, il secondo è che il sentimento estetico sia un attitudine privilegiata e un appannaggio di pochi, il terzo è costituito dalla diffusa convinzione che il sentimento estetico esaurisca la creatività artistica ».

Ci si chiederà subito a quanti anni lo scolaro sarà suscettibile di sentimento estetico? Con lucidissima e ragionevole esposizione Bassi ha affermato abbastanza perentoriamente: « verso e dopo i 16 anni, perché il sentimento estetico è un portato della maturazione sensoriale e dello sviluppo percettivo, che nel ragazzo comincia a configurarsi solo a livello evolutivo della adolescenza ». Il tutto con buona pace di coloro che nella scuola media pretendevano di fare tanti piccoli Artisti oppure di introdurli nei misteri dell'Estetica. Compito fondamentale dell'educatore sarà semmai quello di alimentare il « grado di vivezza percettiva » del ragazzo per meglio sintonizzarlo con il mondo esterno, con la realtà. E ancora: « dato che la capacità di fruire della bellezza estetica è una attitudine generale, un portato della evoluzione generale, un mancato o errato intervento educativo la può rendere frusta o atrofica ». Dunque, dimostrato che è sforzo vano o illusorio proporsi obiettivi di educazione artistica, ed è altrettanto vana la ricerca di attitudini artistiche fino ai 16 anni circa, è possibile da un punto di vista evolutivo e necessario in sede pedagogica l'educazione alla « creatività ». Su questa nozione di « creatività » Bassi si è ampiamente dilungato, perché appare dimostrato che intelligenza e creatività sono due aspetti, due momenti diversi della personalità. Vi può essere insomma un bambino « intelligente » e un bambino « creativo ». Di più: « il bambino creativo appare più libero e autonomo rispetto ai coetanei di alto livello mentale ». Nelle scuole italiane, come si sa, non solo s'è tenuto conto soltanto del bambino intelligente, ma si è organizzata la scuola per lui, ponendolo come modello unico. Insomma si tende a « scolarizzare » anche il bambino creativo e ciò è ovviamente sbagliato.

Anna Antoniazzo da operatrice diretta (insegna infatti « disegno » in un Liceo Scientifico) propone che l'Educazione Artistica venga estesa a tutti gli ordini e tipi di Scuola media superiore. È tempo di smetterla con la vecchia divisione di una scuola di tipo « umanistico » e una scuola di tipo « tecnico-scientifico ». Gli insegnanti italiani sono divisi in esperti d'arte, in esperti di disegno tecnico e in altri di tipo « misto ». È ovvio che la nuova figura di insegnante dovrà avere una fisionomia completa proprio perché nell'Educazione Artistica convergono oggi componenti dell'uno e dell'altro « campo ». Se poi si pensa che qualcuno per ovviare a tale inconveniente vorrebbe addirittura eliminare la materia in qualche scuola anziché potenziarla, ci si rende conto in quale ruolo è tenuta oggi, tale disciplina.

Anche Gian Luigi Verzellesi nella sua relazione sul tema « La Storia dell'arte nella Scuola Media Superiore », non ha dubbi circa la indispensabilità formativa di questa materia in ogni ordine e grado della scuola, e dopo una attenta disamina dell'attuale « modo » di insegnarla (ove è trascurata del tutto l'arte contemporanea, appena accennata l'architettura e totalmente assente l'urbanistica) affronta il punto centrale e cioè quello della necessità di contemperare la tradizionale « educazione al gusto, con la più moderna educazione « al fare ». In sostanza far crollare la barriera tra l'esperienza del fare e quella del valutare. Ma avverte: « nella realtà effettuale non troveremo quasi sempre degli insegnanti che, pur aspirando a svolgere i due ruoli differenziati, si mostreranno più inclini a promuovere prevalentemente la creatività o in senso produttivo o in senso valutativo? » Per questo egli consiglia che tale insegnamento debba essere svolto contemporaneamente da insegnanti dei due rami. « Due rami in reciproca funzione, due organismi didattici in simbiosi ».

Licisco Magagnato ha parlato del Museo e della Scuola con partecipata e chiarissima analisi, così che l'argomento anche se solo apparentemente secondario rispetto al tema centrale del Convegno ha assunto un significato primario perché: « da qualsiasi punto di vista si ponga il destino degli istituti di cultura che si chiamano Musei, dipende direttamente dal rapporto che essi sapranno istituire con la scuola, la città, il territorio ». Dopo aver analizzato le diverse polemiche tra chi difende e chi si oppone al museo, per Magagnato unico modo per restituire a tale istituzione un significato autentico è solo quello di: « creare e di ricostituire il rapporto tra il museo e la scuola ». Ma questo problema è soprattutto del museo, il quale se non sarà capace di realizzare tale unità questa osmosi continua con la scuola, rischia davvero di morire. Per questo egli si è posto dal punto di vista di colui che esamina in quali modi stabilire tale rapporto. « È logico che nel momento in cui si tende a rivalutare l'esperienza estetica come fondamentale nel processo formativo della personalità, in cui si riconnette saldamente il fare e il conoscere, l'esprimersi figurativamente e il capire il linguaggio espressivo altrui, istituzionalizzando la complementarietà delle due materie (Educazione artistica e storia dell'arte), in questo cambiamento di visuale anche il tipo di attività e le funzioni dei musei sono destinati a cambiare profondamente. Anche in questo caso il mutamento è condizionato da un diverso rapporto tra « conoscenza » ed « azione ». « Magagnato ha completato la sua relazione certamente molto più ampia e precisa di quanto mi riesca di riassumere in queste brevi note, dimostrando che la Scuola

per tutti assolverà per intero i propri compiti educativi « assumendo » il museo non solo come necessario centro di « raccolta » ma soprattutto come centro promozionale di « ricerca » e portando come esempio il Museo d'arte Moderna di New York il quale s'è mirabilmente integrato con il « corpo in sviluppo della città » Magagnato ha detto: « proprio chi conosce la vita di un museo come quello, sa che l'opera d'arte entra nella galleria quasi come un elemento sussidiario, un elemento parallelo a quella che è la vera vita di questo Museo inteso come vita e promozione continua di partecipazione alla vita e alla cultura della città ».

Ruggero Aldrovandi ha invece affrontato il problema del « Presente e futuro dei Licei Artistici e degli Istituti d'Arte ». Sin dai tempi della riforma Gonella si riconosceva come improrogabile la necessità di rimuovere vecchie strutture ritenute ampiamente superate. Senonché il problema, a distanza di vent'anni, rimane ancora irrisolto e soprattutto la possibile soluzione deve oggi inserirsi in un contesto profondamente mutato. Per Aldrovandi la riforma dovrà tener conto di questi elementi fondamentali: a) dovrà essere una riforma « aperta » nel senso di potersi continuamente rinnovare; b) i programmi scolastici devono offrire la possibilità di una « sperimentazione continuamente verificata » in stretta aderenza alle istanze sociali; c) le strutture scolastiche come « luogo centrale della società » con funzione di avanguardia culturale; d) formazione degli insegnanti esclusivamente a livello universitario e abolizione dei famigerati « corsi abilitanti »; e) abolizione dei ghetti di sottocultura che tengono immutata la attuale situazione; f) abolizione degli Istituti Magistrali come creatori di sotto-insegnanti e quindi di sottostipendiati, e anche (naturalmente) degli Istituti artistici come creatori di « spostati » e « illusi »; g) superamento di una nozione di scuola come l'attuale, che mantiene la divisione dell'élite dalle masse e che tende a sviluppare il pensiero « convergente », mortificando il pensiero « divergente », allo scopo di creare l'individuo-ingranaggio; h) la scuola vera deve contribuire a sviluppare integralmente ogni capacità; i) incanalare l'aggressività che l'educazione repressiva scatena nei giovani, nella « creatività ». Particolarmente adatte per questo le scuole artistiche; l) rifare una nuova scuola artistica, non come creatrice di falliti, ma come sede di sperimentazioni didattiche autonome e nuove. Come si vede una serie di affermazioni esplicite ma chiare e sacrosante.

Maurizio Calvesi ha affrontato il problema (annoso e pure indilazionabile) degli Istituti superiori di Istruzione Artistica con la consueta chiarezza e partecipazione. Egli, dopo aver analizzato « storicamente » la funzione dell'arte e quindi la figura dell'artista nel corso dei secoli, giunge rapidamente all'epoca moderna, o meglio pre-moderna quando alla bottega si viene sostituendo la Accademia: « luogo d'insegnamento « liberale » delle arti, ai fini di una precisa applicazione di mestiere, e dà risposte a precise richieste della società ». Ma tra la fine del 700 e l'inizio dell'800 avvengono due fatti capitali: la Rivoluzione francese (caduta dei grandi sistemi verticalistici) e la rivoluzione industriale (nascita dei mezzi di riproduzione meccanica). La nuova classe preferisce comunicare i propri messaggi ideologici anziché con metodi tradizionali, con canali più efficaci come la fotografia, il cinema e la televisione. Così l'arte figurativa per sopravvivere deve trovare la propria ragione in sè stessa. Nasce così l'arte per l'arte, l'arte come pura espressione del « Genio »! Intanto le accademie, per un lungo periodo rimangono inalterate nelle loro strutture, anche se la figura dell'artista si « emargina » sempre più dalla società. Pertanto queste scuole già destinate a forgiare dei « lavoratori del pennello », si trovano di fronte al compito inattendibile di forgiare dei geni. Ed ecco la crisi; l'artista autentico rifiuta tale insegnamento proprio perché l'accademia diventa giocoforza pedante, pedissequa, conformista, cioè il contrario di artistico. L'accademia non può dunque inserirsi in una dialettica culturale e diventa sinonimo di conservazione. Ad un certo momento (ultimi venti anni) la tradizione è sconfitta e la vittoria dell'avanaguardia costringe le accademie, per sopravvivere, ad adeguarsi ad una « visione » di avanguardia. L'arte non si insegna, è pura libertà! Dal fallimento di questa singolare pretesa nasce l'assurda fisionomia delle attuali accademie di Belle Arti: insegnanti che « non insegnano », allievi che non vogliono « imparare », ma piuttosto fruire gratis dei materiali del mestiere per sviluppare le personali « miracolose doti artistiche ». Dato che questo non può avvenire, l'allievo ripiega dall'arte come strumento di successo, all'arte come « mestiere ». Un mestiere privo di risorse, ed ecco un altro « disadattato sociale ».

Le accademie non possono più continuare a creare degli Artisti Falliti, ma formare semmai degli specialisti delle arti visive, destinati ad inserirsi positivamente nella società, in relazione anche al raggio enormemente ampliato della nuova cultura d'immagine che include larga parte dei mass-media, e il design. Calvesi si è ulteriormente dilungato affrontando il problema dei « modi » di come attuare la riforma proponendo senz'altro di inserire nelle università un corso di laurea nelle discipline artistiche. Quali materie dovrebbe prevedere questa nuova facoltà o istituto superiore? Oltre a pittura e scultura anche: estetica, storia dell'arte, caratteri stilistici delle civiltà, sociologia, comunicazione visiva, psicologia, disegno oggettuale, sociologia dell'arte, teoria dei sistemi, teoria dello spettacolo, ecc. Calvesi infine s'è posto il problema della preparazione degli insegnanti di Educazione artistica nelle scuole medie i quali dovrebbero veramente acquisire un titolo superiore per essere in grado di fornire quello « atteggiamento estetico » che, unitamente a quello « etico », a quello « politico-sociale » a quello « pratico » e a quello « speculativo », concorrerà alla formazione « globale » del ragazzo.

Ultimo relatore è stato Filiberto Menna, il cui intervento su le « Strutture pedagogiche e compito del design nella società odierna » ha fornito un preciso contributo su di un problema così sentito e discusso. Posto che la formazione degli intellettuali (in un momento di passaggio in una società post-industriale in cui le tecniche di produzione e la stessa organizzazione del lavoro apparirà totalmente trasformata dalle catene automatiche di produzione), pone un grosso problema, appare necessario porsi subito e con estrema responsabilità, di fronte ad un « avvenimento » che muterà totalmente il mondo moderno. Oggi l'intellettuale di estrazione umanistica continua a vivere nella propria solitudine, e quello di preparazione tecnologica finisce con l'assumere delle funzioni assolutamente subalterne. Estraneità dunque dell'intellettuale dalla realtà. Tale constatazione, ha costituito una delle ragioni della contestazione giovanile, la quale ha preso coscienza di tale destino e rifiuta la specializzazione professionale per una scelta politica globale. Inoltre uno degli aspetti più clamorosi della emarginazione dell'intellettuale compiuto dalla società moderna, è quello perpetrato ai danni del « momento estetico » inteso come momento tipicamente liberatorio e dunque eversivo e rivoluzionario (anche a livello psichico). Ne viene quindi che il ruolo delle scuole superiori e delle università è quello di opposizione critica al « sistema » e alla diffusa « manipolazione » politica e mercantile. Opposizione permanente ad ogni tentativo di subordinare, di coartare tale « momento », e alle forze che tentano di strumentalizzarlo. Dunque necessità di rivendicarne l'autonomia. Da questa premessa nasce

il problema del « design », il quale più di ogni altra esperienza contemporanea soffre di pressioni. Il design si trova in trincea, è costretto cioè a scontrarsi direttamente con i centri di potere politico e mercantile, contro quelle organizzazioni che tentano appunto di eliminare o perlomeno subordinare a sè il momento estetico. Per questo un generale malessere si è insinuato nelle scuole di design, proprio perché ci si è accorti che attraverso di esso si incrementa la società dei consumi, un sistema assolutamente inaccettabile. Da qui discende il « nichilismo progettuale » di Maldonado e cioè: siccome la progettazione è corresponsabile della società dei consumi, allora io rifiuto ogni progettazione. Tale posizione però, se ha un suo valore etico non la si può accettare, proprio perché il mondo moderno continua ad andare avanti ed esige una gestione tecnicamente molto affinata, e se l'intellettuale non si impadronisce di questi strumenti, la sua emarginazione non potrà che aumentare. Menna ha affrontato quindi il problema delle scuole, nell'ambito delle quali proprio nel momento in cui si tende ad approntare le tecniche di gestione del mondo, sarà anche necessario preparare individui che abbiano una capacità critica e dialettica nei confronti di una realtà che bisogna trasformare. Ed ecco un più giusto concetto di design il quale è: « una attività creativa il cui compito è di determinare le qualità formali degli oggetti prodotti dalla industria. Qualità che non sono soltanto l'apparenza esterna, ma sono principalmente quelle relazioni strutturali e funzionali che convertono un sistema in una unità coerente, sia dal punto di vista del produttore che dell'utente. L'industrial design si estende a comprendere tutti gli aspetti dello ambiente umano che sono condizionati dalla produzione industriale. Ne deriva quindi la necessaria distinzione tra apparenze formali e qualità formali: le prime rappresentano una realtà accidentale che non è nata, né si è sviluppata insieme all'oggetto, mentre le seconde costituiscono una realtà che corrisponde alla sua intima organizzazione, ma una realtà nata e cresciuta con l'oggetto ». Menna ha proseguito delineando la figura del futuro « designer » ai lumi di questa rinnovata ottica.

Fermiamoci qui. Come si vede la materia non manca. Mi scuso se non cito nessuno degli interessantissimi interventi che hanno dato sugo e animazione ai dibattiti seguiti alle varie relazioni. Non li cito di proposito proprio per dare l'opportunità, come già detto, di riprendere di ampliare il discorso. Certamente un piano serio che preveda la modifica delle Scuole Medie Superiori non potrà non tener conto di tutte le indicazioni che il Convegno di Verona ha offerto. C'è chi dice che la scuola è malata, personalmente dico soltanto che la scuola soffre soltanto di non aver pensato prima a sè stessa. Era ora che lo facesse.

Università, cultura di massa e comunicazione visuale

di Arturo Carlo Quintavalle

Una delle lamentele più consuete sulla bocca degli universitari è, a proposito della dequalificazione degli studi, dello scadere del livello degli studenti, sempre correlata ad un tacito o effettivo confronto con la situazione anteriore, con i propri tempi o con, più semplicemente, gli studi di qualche anno fa. Un giudizio del genere va senza dubbio spiegato e presenta, a prima vista, indubbie giustificazioni di fatto. Si deve vedere però da quali premesse esso muove. Nella nostra Università, come è noto, sta avvenendo un processo di adeguamento delle strutture create per un pubblico ristretto e di estrazione alto e medio borghese ad un pubblico più vasto; l'Università da « premio » che era, si avvia ad essere un diritto, così che, alla distanza, il diritto allo studio dovrà coincidere col diritto all'Università cioè al massimo dei livelli dello studio stesso. Resta il fatto che la non correlata crescita delle strutture e del pubblico e la carenza di strumenti di comunicazione adeguati (e includo in questi sia il numero dei docenti sia le strumentazioni tecniche che delle loro comunicazioni devono essere tramite) ha in pratica messo in crisi un modo di concepire la cultura. I giudizi sullo scadimento del livello partono da due presupposti bene individuabili, l'uno legato ad una concezione aristocratica ed elitaria della cultura che, senza dubbio, per aver mutato pubblico, cambierà anche carattere, l'altro legato ad una concezione prevalentemente arcaica della cultura. Intendo per arcaica non legata ad una classe ma legata ad una prevalenza di alcuni strumenti linguistici ben precisi, che sono appunto gli strumenti della comunicazione letteraria.

Il modo di affrontare l'insegnamento universitario nelle nostre facoltà umanistiche sembra arcaico agli stessi docenti; la frequenza che già cinque anni or sono era si e no di un quinto degli iscritti è ora calata ad un decimo degli iscritti, e, per certe facoltà come Economia e Commercio, anche ad un ventesimo o un trentesimo. Il corpo docente, sulla carta insufficiente a pilotare intellettualmente migliaia di giovani risulta più che bastevole per i gruppi di effettivi ascoltatori ed entra in crisi semplicemente al momento delle prove di esame che però, nel tempo, per l'aumento appunto dello uditorio, si vanno trasformando in rapide verifiche di una serie di letture. E non potrebbe essere altrimenti. Se è vero, come del resto segnalava Argan di recente, che il distacco tra la così detta cultura umanistica e la cultura scientifica discende soprattutto dalla diversa loro strumentazione tecnologica (la cultura umanistica appunto, nell'era dei computers, usa ancora metodi di comunicazione arcaici, metodi di studio analitici e non sintetici, di progettazione del lavoro individuale e non di gruppo) è altresì da considerare che il problema non può semplicemente essere di razionalizzare la cultura così detta umanistica rendendola uno strumento più duttile per la comunicazione; quale che sia il mezzo di comunicazione il punto chiave resta il produttore della informazione; la tecnologia resta, anche se raffinatissima, solo un mezzo. Videocassette e registratori, TV a circuito chiuso e computers non rivoluzioneranno mai l'università; semmai, se debitamente valutati come sistema di comunicazione, potranno essere strumenti di analisi critica, ma potrebbero essere utilizzati in senso opposto, come grandi fonti di livellamento, massificazione.

Quanto ai riceventi, al pubblico, questo è già ampiamente condizionato dal sistema della comunicazione visuale nella nostra società ad accettare una serie di postulati ben precisi: che appunto la comunicazione avviene a livello visuale-uditivo contemporaneamente, che l'immagine di questo contesto è prevalente, che la memorizzazione dell'immagine è più agevole rispetto al solo testo letterario; che la scoperta di nessi logici a livello analitico di immagini è assai più semplice che in un contesto solo e strettamente matematico. D'altro canto la connotazione della nostra società resta eminentemente visuale dunque non è possibile sfuggire a questo dilemma: o l'università si adegua alla cultura nella quale essa stessa è inserita oppure continua a produrre una cultura eminentemente letteraria in una società che comunica con altri parametri.

Può sembrare persino strano che una università umanistica non prepari il proprio pubblico ad analizzare il linguaggio televisivo, quello della pubblicità, quello dei fumetti e degli altri strumenti di comunicazione visiva o eminentemente visiva e si limiti, quando lo fa, a fornire informazioni sul film, inteso però come prodotto « d'arte » e non come sistema di segni. Il problema dovrebbe essere di fornire sintassi filmiche e non storie di un singolo regista. Storia della cultura cinematografica e non monografie. Il problema di raggiungere una comunicazione visuale efficace si connette al problema dei nuovi contenuti, del resto già sopra delibati, da offrire al pubblico studentesco, contenuti sui quali evidentemente i giovani stessi dovranno esprimersi e de-

cidere ma che è necessario vengano intesi e analizzati dai docenti. L'università umanistica deve intendere il senso della sua Humanitas deve cioè valutare la necessità civile di essere contemporanea al proprio tempo e magari di essere, rispetto a questo, ulteriore; l'università umanistica deve essere finalmente la progettatrice della nuova cultura e non semplicemente il riflesso sbiadito ed arcaico di una precedente esperienza. In questo ambito e complesso di esigenze la funzione degli Istituti di Storia dell'Arte significherà se essi saranno capaci di trasformarsi in Dipartimenti di Arti Visive, se essi appunto saranno capaci di diventare strumenti operativi e non semplicemente astratti meccanismi di classificazione storiografica. Una intera cultura, quella letteraria appunto, deve essere assimilata da un pubblico preparato, dalla civiltà che ci circonda, praticamente a respingerla se proletario, oppure, se borghese, preparato ad accettarla a valutarla come lo strumento linguistico e logico più perfezionato che le precedenti generazioni (sempre la classe borghese) hanno apprestato perché chi lo fruisse potesse autodefinirsi persona colta. Il momento ulteriore invece della nostra esperienza è che esiste sempre l'esigenza operativa; non si studia più per conoscere ma per operare, con una dialettica solo in apparenza legata ad una deprecabile azione e con nella sostanza l'occhio ad un pubblico più vasto che giustamente considera la cultura uno strumento per meglio sopravvivere, uno strumento di difesa. La cultura che è fatto antropologico essenziale, deve insegnarci a difendere la nostra città e il nostro habitat, deve insegnarci a riflettere sulle comunicazioni che riceviamo, a reagire al condizionamento, la cultura deve renderci più liberi. In questo senso la creazione di una vera e propria spina portante, nelle università umanistiche, di dipartimenti di Arti Visuali potrà permettere di riscattare, neppure troppo lentamente, una notevole parte del pubblico studentesco inserendolo altrimenti nella società. A tale scopo potranno essere utilizzati, oltre alle ricerche sulla TV a circuito chiuso e con la macchina cinematografica, soprattutto i lavori di gruppo, quelli però rivolti a sistemi di comunicazione nei quali la società impone con più evidenza le proprie esigenze di classe. Come il Design, come il sistema dei segnali nella città, come la progettazione degli spazi interni (il design di interni) come la stampa in genere e in particolare divisa per classi di fruitori etc. E non possiamo nemmeno dire che sia sufficiente lasciare a questi Dipartimenti delle Arti Visuali uno spazio esistenziale puro e semplice, si dovrebbe veramente porli al centro di un dibattito che colleghi una nuova visione della ricerca includente la linguistica strutturale, l'antropologia, la psicoanalisi individuale e di massa e l'infantile, appunto alle ricerche dell'immagine. A questo patto la ricerca di simili Dipartimenti sarà sincronica e non diacronica, per sua natura appunto strutturale; l'aspetto diacronico o storico dovrà e potrà essere articolato ma lo sarà soltanto a favore di un gruppo ben preciso di specialisti, invece questo aspetto di servizio pubblico dell'università non potrà essere ignorato ma diffuso al contrario tra il maggior numero possibile di giovani.

In tale prospettiva avrà anche senso un recupero degli « artisti » che, essendo dei produttori al di fuori, salvo gli stipendiati dalle gallerie e pochi altri, da una diretta richiesta del loro prodotto, risultano emarginati in una società capitalistica quale è la nostra, appunto in quanto creatori di prodotti non « necessari ». Il fatto che il pubblico affermi il prodotto figurativo non necessario va comunque discusso. Infatti esiste una impostazione del problema che permette di accettare una simile affermazione ed una impostazione del problema che costringe a respingerlo. Chiarendo, se il pubblico respinge l'artista creatore del buon prodotto, del bel dipinto, dell'oggetto decorativo che esce dalla cultura postromantica, del quadro appunto che decora l'ambiente, il pubblico appunto è nel giusto in quanto rifiuta la selezione di classe implicita in una simile funzionalizzazione degli artisti. Quelli che invece rifiutano gli artisti perché respingono questa funzione loro applicata dalla società e vogliono diventare operatori culturali, quelli evidentemente si qualificano a loro volta come esecutori delle esclusioni del sistema. È evidentemente al secondo tipo di artisti che mi rivolgo, a coloro che hanno una cultura visuale moderna ed una coscienza della loro posizione nella nostra civiltà e nella nostra società. Con loro sarà, ritengo, possibile e certamente del tutto necessario compiere una serie di scelte culturali ben precise, inserirli nel dipartimento e stimolarli a mostrare agli studenti concretamente, nella dialettica del fare, la possibilità di un'espressione per immagini razionalmente controllate. A questo patto essi renderanno un servizio pubblico e contribuiranno a trasformare un rapporto problematico con il pubblico, che è di compratori casuali, distaccati, borghesi e per il solito aspirante ad impegnare il proprio capitale nella più fruttifera delle maniere, in rapporto dialettico di base, formativo e costruttivo. Se inseriti entro l'università ed entro quei Dipartimenti delle arti visuali essi contribuiranno anche a stabilire una dialettica diversa persino negli strumenti di ricognizione ed analisi filmica, televisiva e per immagini, creando i presupposti per una ricostruzione organica dei giovani. Una operazione del genere non sarà peraltro mai possibile se non all'interno di una società aperta e in rapida evoluzione; nella vecchia università un inserto del genere nascerebbe morto prima ancora di nascere.

Anche per questa via il tipo di cultura che verrà fornito ed il tipo di operatori che verranno creati sarà strettamente legato alla loro capacità di azione e certamente decollerà del tutto dal consueto sistema di classe (la cultura è alta o bassa) che è nostro abituale metro di giudizio; avremo infine una nuova forma di sapere non coincidente con quella canonica e letteraria e una nuova forma di relazione studenti-docenti in quanto ambedue dovranno veramente produrre in comune ricerca alternativa. Probabilmente, se si giungerà ad una società senza classi, si verificherà che essa è società senza artisti; la posizione elitaria di questi, come degli intellettuali, è caratteristica della società borghese e con essa è destinata a scomparire. Ma non possono scomparire ne' scompariranno gli operatori culturali, gli ideologi, coloro cioè che dei sistemi di comunicazione della società sono i documentatori, gli analisti. Il tipo di esperienze che essi faranno dipenderà molto dalla cultura che sarà possibile costruire nella prossima generazione; oggi il mantenimento di un insegnamento eminentemente letterario fissa non solo una prudente distanza tra cultura ufficiale e cultura reale (come nel tardo medioevo il latino dei dotti ed il volgare) ma soprattutto ribadisce le distanze di classe fra borghesia e proletariato. La nuova università e i nuovi operatori culturali devono respingere questa frattura e fare sì che ne sia eliminata la causa. In fondo si deve arrivare al punto che la nostra civiltà detta del consumo cessi di essere solo consumo della civiltà.

Ricordo di due mercanti d'arte

Un'estate piena di lutti per le arti visive. Dopo Massimo Campigli, la dolorosa scomparsa di Joe Colombo, di Gianfilippo Usellini, degli anziani Guglielmo Pizzirani, Giannino Castiglioni, di Ottavio Steffenini e di altri artisti. Noi ci limiteremo a ricordare due mercanti d'arte: Gisèle Réal e Giuliano Martano. E ciò anche per sottolineare come il mercato — se realizzato in un certo modo — può non impedire fatti culturali.

Gisèle Réal.

Giuliano Martano.

Gisèle Réal

Il mondo artistico del Cantone Ticino, già di per sé povero e provinciale, s'è ulteriormente impoverito con la scomparsa, avvenuta l'11 agosto, all'età di 71 anni, in un ospedale del Canton Vaud, della gallerista Gisèle Réal. D'origine vodese, vedova dell'archeologo Réal (collaboratore del celebre ellenista svizzero André Bonnard).

Gisèle Réal aprì nel 1952 la sua galleria a Locarno, in Via Cittadella (da cui il suo nome), con una personale dell'astrattista svizzero Dalvit. Subito la sua attività suscitò polemiche, in un ambiente allora disinformato come quello ticinese, con la predilezione dimostrata per le tendenze dell'astrattismo lirico, poi dell'informale e della pittura gestuale. Ma la gallerista non si limitava a esporre anticipando di alcuni lustri un'impostazione che oggi è frequente: invitava i giovani, i ragazzi delle scuole, a discussioni, visite commentate, negli ambienti della sua galleria. Ciò le valse l'animosità di gruppi conservatori di Locarno, per cui decise di trasferire la sua attività ad Ascona, località in cui la presenza di artisti forestieri era da anni entrata nelle abitudini del borgo.

E ad Ascona rimase fino alla morte: prima, nella galleria in faccia alla chiesa parrocchiale, poi, gli ultimi anni, nella sua villa in Via Serodine. Per circa quindici anni, le piccole sale della galleria Cittadella furono un punto d'incontro di quanti, nel Ticino, si interessavano all'arte contemporanea non avendo la possibilità di informarsi direttamente nei grandi centri. Il suo punto di riferimento era Parigi — e la cosa funzionò bene fino a quando la capitale francese rimase un centro attivo di ricerca artistica. E perciò, ritiratasi l'ondata informale — gestuale, Gisèle Réal — che credeva nell'opera come testimonianza di un'esperienza individuale e come prodotto di « qualità » — si trovò disorientata, incapace di assorbire nuove forme di ricerca, come la « pop-art » anglosassone e i vari esperimenti sconfinanti oltre il quadro dipinto e la scultura. Rari furono i suoi interessi per l'arte italiana — unico artista esposto periodicamente: il milanese Franco Meneguzzo. Ma oltre ai « suoi » artisti conosciuti durante i soggiorni parigini, Gisèle Réal aprì largamente le porte della sua galleria agli artisti viventi nel Cantone Ticino, e manifestò parecchio interesse anche per l'arte ingenua, l'arte infantile e popolare. Fra gli artisti da lei esposti citiamo alcuni fra i più noti: Reichel, Hartung, Ballmer, Fuhrmann, Helen Dahm, Goetz, Koenig, Guitet, Signovert, Nativi, Jacques, Cornelia Forster. Gisèle Réal rappresentò un tipo di gallerista che va scomparendo. Il suo gusto personale prevalse sugli interessi mercantili; a esso aggiungeva un concetto etico intransigente del suo lavoro, visto un po' come « missione ». Fu soprattutto amica degli artisti che proponeva; li preferiva non ancora affermati, o commercializzati, e li aiutava, con l'ospitalità o altri atti generosi, quando si trovavano in difficoltà economiche. Gisèle Réal fu una convinta assertrice del progressismo e del pacifismo, esponendosi pubblicamente — con generosa imprudenza — in un'epoca in cui le manifestazioni di protesta, nel cantone, erano rare (processo Rosenberg, insurrezione ungherese, guerra algerina, primavera di Praga, maggio parigino, colpo di stato in Grecia ecc.). Aiutò le vittime delle vicende politiche nella misura delle sue possibilità (e spesso mettendo a repentaglio la quadratura del suo bilancio). Con la scomparsa di questa donna eccezionale, viene a mancare nel Cantone Ticino (dove le gallerie « commerciali » si sono moltiplicate) una possibilità per i giovani artisti di un concreto appoggio amichevole e stimolante.

Gualtiero Schönenberger

Giuliano Martano

L'improvvisa e immatura morte del mercante, critico, editore d'arte Giuliano Martano, avvenuta a 35 anni di età a Tropea il 4 agosto, è un grave lutto per la cultura e l'attività artistica torinese e italiana.

In pochi anni — dal 1966, anno dell'apertura in via Cesare Battisti — aveva portato la sua galleria a livelli altissimi, tra le più importanti nazionali e internazionali. Con un lavoro tenace, attento e incalzante, e a tutto scapito della sua salute già malferma, perseguiva da anni una molteplice attività culturale diretta a superare il lavoro commerciale di galleria in un collegamento di iniziative e aperture con ambienti e situazioni intellettuali della sua città, nonché di altri centri italiani e stranieri. L'indirizzo della galleria fin dall'inizio era stato impostato sulla riproposta delle avanguardie storiche, indagate con metodicità filologico-critica rigorosissima. Le difficili documentazioni erano state espletate con una appassionata ricerca, testimoniata dai cataloghi (i « documenti Martano-due »), vere e proprie monografie contenenti, oltre le presentazioni critiche e un accurato regesto biografico e bibliografico, un' antologia di scritti tratti dai testi storici più importanti, corredati da dichiarazioni e interviste dell'artista stesso.

Essi costituiscono quindi una preziosa e completa informazione sull'artista e sulla situazione culturale in cui era inserito; utilissimi allo studioso e al collezionista, nonché alla formazione e aper-

tura culturale dei giovani, frequentatori della galleria. Dalla Goncjarowa e Larjonov a Veronesi, Radice, Magnelli, Galli (successivamente Reggiani e Melotti; e in collegamenti con l'estero Y. Klein, M. Bill, M. Seuphor, Sonia Delaunay, M. Rothko) questa indagine si è focalizzata particolarmente nella grande mostra di F. Depero tenuta nel '69 in collaborazione con il Museo Futurista Depero di Rovereto, con 150 opere corredate da un grande numero di documenti inediti. Come scriveva Giuliano Martano stesso nel catalogo « questa mostra vorrebbe essere il catalizzatore per un lavoro critico su Depero, un punto di partenza su cui operare studi, correzioni, apporti ». Essa anticipa infatti la mostra del Museo di Bassano nel '70; come quella di Schneider, Klein, Fontana del '69 anticiperanno le rispettive alla Civica Galleria di Torino nel '70. Le mostre erano integrate inoltre da incontri e dibattiti con l'artista presentato: da Giò Pomodoro a L. Veronesi (con proiezioni di suoi films con musiche di Malipiero); da Dorazio a M. Seuphor, F. Melotti e M. Reggiani; la mostra di Depero si era conclusa con una « serata futurista » a cura di G. Oriani e del Laboratorio del Teatro Stabile di Torino, con declamazione di Tullio Crali di parolibere su testi di Balla, Depero, Marinetti. Questo suo difficile e complesso lavoro si interava con il reperimento di tutto il materiale possibile, documenti e scritti, delle avanguardie storiche futurista e astrattista, sottraendolo così alla dispersione al fine di realizzare un archivio da mettere a disposizione degli studiosi e del pubblico. L'interesse per l'arte contemporanea (nella sua galleria le mostre storiche si alternavano anche a quelle di giovani come Claudio Verna, Gino Gorza, Giorgio Griffa, Carlo Giuliano, Pino Spagnulo, Antonio Carena, Marcolino Gandini) si allargava a quello per il cinema d'avanguardia con la sua partecipazione al consiglio direttivo dell'AIACE; nonché in attività promozionali di dibattiti con critici e artisti italiani nel centro culturale Nuovi Incontri. Inoltre fu tra i promotori dell'Associazione Gallerie Piemontesi (APGAM). Recente e importante infine la sua attività editoriale: con la collana Nadar a cura di M. Fagiolo e secondo le sue intenzioni « aperta ai più vari problemi, momenti, figure, movimenti dell'arte dell'ultimo secolo » si vengono puntualizzando situazioni chiave del primo 900 con Dada, Depero, Man Ray, Melotti, F. Marc con testi, fra gli altri, di C. G. Argan, M. Fagiolo, B. Passamani. Per essa stava curando una pubblicazione di testi inediti di Y. Klein. La cultura torinese risentirà profondamente del vuoto lasciato dalla sua personalità viva, ferma e capace; il non facile compito di continuare tali apporti e iniziative sarà ripreso dalla moglie Liliana, che già lo aveva affiancato in tutte le sue attività.

Mirella Bandini

Le pietose parafrasi

di Vito Apuleo

Il discorso sulla legge del 2%, relativa alle opere d'arte negli edifici pubblici, è talmente vecchio e frustro che nessuno ci fa più caso.
Qualcuno ogni tanto azzarda una sortita ma il suo intervento cozza subito contro un muro di interessi e di insensibilità, per cui la scandalosa inefficenza di questa legge non subisce la minima scalfitura.
Essa continua, imperterrita, ad ergersi come pesante ipoteca che grava sull'arte contemporanea e sui suoi rapporti con il pubblico.
Questo articolo di Vito Apuleo prende spunto da un episodio, diciamo, « ameno » per riproporre, ancora una volta, in tuta la sua gravità, questo problema. Sarebbe auspicabile che fosse la volta buona per affrontarlo a fondo e spregiudicatamente, in modo da spingere gli organi legislativi a predisporre i necessari adeguamenti di questa legge.
Naturalmente, sarà bene rammentare che qualsiasi legislazione viene modificata solo per effetto di una forte e costante pressione da parte dell'opinione pubblica.

Commissione giudicatrice riunita per un concorso pubblico bandito in base alla cosiddetta legge del 2% (norme per l'arte negli edifici pubblici): cinque metri quadri di mosaico, somma stanziata tre milioni di lire.
Stranamente un artista molto noto ha concorso.
Sembra scontata l'aggiudicazione del lavoro se si vuol superare una interpretazione della legge in termini di cassa assistenza; ma non è così.
Cominciano le impuntature dei rappresentanti sindacali che hanno altri interessi da tutelare, intervengono le riserve dei rappresentanti locali, si scopre improvvisamente, da fonte autorevole presente nella commissione, che l'ambiente naturale non sopporta un mosaico (e questo dopo un regolare concorso pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale, con tutti i sacri crismi), poi ci si accorge che l'artista molto noto non ha allegato al bozzetto un particolare al vero, scatta la molla burocratica delle misure al centimetro, a norma di regolamento.
Risultato: nessuno è in regola, il concorso viene annullato. L'occasione di un'opera non anonima, destinata ad un pubblico edificio con soli tre milioni in ballo, definitivamente perduta.
Questa la realtà dell'argomento 2%, più che le annotazioni marginali appena accennate dalla patria TV in una puntata di « boomerang ».

L'aspetto essenziale del problema non è, come si è voluto sottolineare nello spezzone televisivo, la scarsa comunicazione tra pubblico fruitore ed opera: ciò investe la sfera generale dell'educazione artistica che nel nostro paese è ancora di là da venire.
L'aspetto essenziale è il sottile gioco dei compromessi, l'ingiustificata presenza dei sindacati nelle commissioni giudicatrici con mansioni che ai sindacati non competono (l'interesse corporativo non si addice alla funzione giudicante), lo strapotere dei burocrati con il loro falso concetto di « contenuti ».
A questo si aggiunga l'equivoco di base all'origine stessa del dettato legislativo: questa specie di tutela dell'arte fatta per « regio decreto », così come si vorrebbe da qualche parte, tutelare le « poetiche » per regio decreto.
Quello scadimento generale che ha visto tramutato l'istituto in una sorta di opera di mutuo soccorso, deturpando, e ben raramente abbellendo, migliaia di edifici pubblici con manufatti che nulla hanno a che fare con l'arte.
Se si tiene poi conto dell'entità del rapporto percentuale (cento milioni di lavoro significano solo due milioni destinati ad opere d'arte) ci si rende conto dell'improbabilità di partecipazioni di livello a simili competizioni.
Allora abbiamo i professionisti del 2%.
Questa la realtà cruda. Le conseguenze sono sotto gli occhi di tutti.
Da qui la necessità di un ribaltamento totale del dispositivo di legge.
Quel ribaltamento che impone una condizione primaria, assoluta: la presentazione del progetto architettonico già completo dell'opera d'arte.
Non vi sono vie di mezzo.
L'integrazione arte-architettura invocata da Le Corbusier ha qui l'occasione del grande banco di prova e di verifica.
Né si può concepire questa specie di aggiustamento posticcio, questa condizione ambientale irreversibile che pone l'artista dinanzi al fatto compiuto e quindi alla necessità di adattamento dell'opera a qualcosa che non è cresciuta con lui.
Il lavoro di équipe, d'altronde, è alla base della moderna progettazione.
Quindi non vediamo altre difficoltà, salvo quelle corporative: la falsa interpretazione della legge cui accennavamo.
Acquisendo una siffatta impostazione contemporaneamente, forse, si darà un diretto grosso contributo anche all'educazione artistica, senza dover ricorrere poi alla pietosa parafrasi che il Leonardo di Peikov, sul piazzale dell'aeroporto di Fiumicino a Roma, è solo uno spartitraffico.

Problemi di estetica

Quale estetica ?

di Piero Raffa

A prima vista può sembrare un proposito ingenuo oppure pretenzioso quello di tenere una rubrica di estetica, dato lo stato di ' morte presunta ' in cui si trova da tempo questa disciplina. La prima reazione che viene in mente è di domandarsi a che cosa possa giovare, a che cosa possa approdare un discorso intorno ad un argomento palesemente saturo e anemico. Questa impressione è giustificata da uno stato di cose, che per essere diventato ultracronico e senza alternative operanti, ha l'apparenza di una fatalità ineluttabile, alla quale è giocoforza rassegnarsi, magari con l'atteggiamento compiaciuto o indifferente (secondo i punti di vista) con cui si assiste al tramonto di una gloriosa tradizione.

Ho parlato di morte presunta in un senso metaforico, riferendomi all'improduttività dell'estetica esistente, poiché è un fatto che essa continua ad esistere. Se negassi questo dato, sarei smentito da alcune evidenze facilmente controllabili: le cattedre universitarie (poche, a dire il vero) dove la si insegna, ed i libri che si pubblicano correntemente. In parole povere la situazione è questa: l'estetica esiste, ma non va avanti, non è più un settore vitale e produttivo della cultura. Considerata nel contesto dell'evoluzione culturale, cioè confrontata con le altre discipline affini (designate con nomi diversi: scienze culturali, scienze sociali, scienze umane ecc.), questa situazione appare atipica e perfino assurda. Tanto più che l'esigenza di una disciplina che studi i fenomeni estetici ed artistici dal punto di vista teorico permane oggettivamente e direi che sia anche largamente avvertita. Ma è il modo che non convince più, e tuttavia si continua per la stessa strada, come sotto la spinta d'una legge d'inerzia.

Cercherò di spiegarmi con alcuni esempi presi dalla cronaca e dalla produzione editoriale recente. Alcuni mesi fa è morto G. Lukacs, il filosofo ungherese che nel dopoguerra godette in Italia d'una fortuna enorme, che il tempo galantuomo ha ricondotto alle giuste proporzioni. In quegli anni di generoso fervore e di fatali equivoci, era facile scambiare l'impegno politico con i valori culturali. Oggi appare evidente, salvo per pochi caparbi affezionati, che il Lukacs è stato un pensatore di stampo ottocentesco, paludato e ' grandioso ' (alla maniera di Hegel per intenderci), che ha compreso poco dell'arte contemporanea, ha scambiato l'avanguardia per decadenza ed ha chiuso la porta in faccia ad uno dei filoni più vitali (lo stiamo scoprendo ogni giorno di più) della cultura moderna: il cosidetto irrazionalismo. Pochi mesi prima della sua morte era uscita in traduzione italiana, con tempismo profetico, l'opera nella quale il vecchio Lukacs ha dato una sistemazione ponderosa (una sorta di professorale trattato) alla sua concezione filosofica dell'estetica (Einaudi 1970). È un libro che pochi leggeranno, non solo per la mole insolita (2.000 pagine) e il prezzo alto-borghese (18.000 lire), ma perché ognuno avverte ormai che per quella strada non c'è nulla da scoprire, né che valga la pena di scoprire. Allora un mausoleo ad uso privato degli incalliti seguaci?

Se questo episodio rivela in trasparenza l'aspetto paleo-filosofico della situazione, un altro volume ce ne mostra per così dire il versante aggiornato e trasformistico (V. C. Aldrich: *Filosofia dell'arte*, Il Mulino 1970). Si tratta di un onesto manuale ad uso scolastico, cioè concepito in funzione dell'estetica filosofica che si insegna nelle Università. Sfogliandolo, due considerazioni vengono alla mente di chi guardi le cose con un certo distacco dall'automatismo della routine. Da un lato si tratta dei frusti ed arcinoti temi di riflessione (che cos'è l'esperienza estetica, che cos'è l'arte ecc.), che l'estetica filosofica va rivoltando da decenni e che ogni volta sembrano nuovi soltanto perché è diverso il punto di vista filosofico dal quale vengono considerati. Questa volta è il turno di correnti di pensiero già arrivate in Italia per altri canali: le filosofie dell'« esperienza » (empirismo e fenomenologia) e dell'analisi linguistica (filosofia analitica). L'esempio è indicativo della situazione di cui ho detto prima. L'« andare avanti » è solo apparente: si avvicendano le filosofie (anzi, le mode filosofiche), ma i problemi restano più o meno al punto di prima. Come diceva Bacone della filosofia naturale del suo tempo: « ogni asserzione rimane asserzione e ogni questione questione, senza potersi risolvere, ma anzi fissandosi e alimentandosi nelle dispute ».

L'altra considerazione riguarda il cammino percorso dopo il tramonto dell'egemonia crociana. Sarebbe ozioso negare gli apporti ed i progressi, che hanno svecchiato l'asfittica impostazione dell'idealismo. Solo in apparenza questa constatazione contrasta con quello che ho detto prima. È altrettanto evidente, infatti, che l'avvicendamento è stato compiuto con una preoccupazione costante ed univoca, che coinvolge tutte le correnti e gli autori senza distinzioni, compresi i ' rovesciamenti ' politico-ideologici proposti all'insegna del marxismo. Non è mai stato minimamente messo in dubbio il ruolo tradizionale dell'estetica come ' ramo ' della filosofia, si è badato tacitamente a non farla uscire da questo solco. In termini di potere, si può dire che i filosofi (baroni e baronetti delle cattedre) si sono preoccupati tacitamente di non cedere il loro riservato dominio su questa disciplina. Ed hanno avuto il compito facile, non hanno dovuto opporre nessuna impegnativa resistenza per fare in modo che le cose andassero per questo verso. Nessuna proposta alternativa è venuta dagli studiosi delle scienze culturali, che pure hanno preso consistenza nel nostro paese, ma ai quali l'estetica interessa poco. Né gli editori, per lo più consigliati dagli esperti-filosofi, hanno preso iniziative più che timide per aprire un varco nella situazione.

Così si spiega perché il panorama attuale, benché indubbiamente diverso da quello lasciatoci in eredità da Croce e adepti, sia talmente anemico e improduttivo che, per necessità di cose, i compiti teorici dell'estetica finiscono per essere surrogati o confusi con quelli ben diversi della critica, e le cose più stimolanti che di tanto in tanto ci càpita di leggere provengono da settori istituzionalmente estranei all'estetica. Soffriamo di tutti gli svantaggi della situazione. Innanzitutto risentiamo della sterilità intrinseca dell'estetica filosofica, denunciata a chiare lettere all'estero e in Italia e dovuta in definitiva alla crisi della filosofia in quanto strumento di conoscenza. In più abbiamo sotto gli occhi un orizzonte paurosamente casalingo e unilaterale dell'estetica contemporanea, che ci impedisce anche soltanto di immaginare un'alternativa.

A questo punto il lettore vorrà sapere se un'alternativa esiste, e pertanto è bene che io dichiari onestamente i miei intendimenti e li giustifichi, per quanto è possibile in uno scritto introduttivo. Non ho nessuna ricetta taumaturgica da offrire, nessuna ' nuova ' estetica bell'e fatta da propinare. Mi propongo innanzitutto un compito più modesto, ma estremamente necessario e pregiudiziale per poter aprire un discorso alternativo. Informare, colmare i vuoti di informazione, aprire una finestra che permetta di vedere che cosa c'è al di là del muro di cinta che racchiude la provincia filosofica dell'estetica. Tra l'altro, si vedrà che i vuoti riguardano anche alcuni filosofi ragguardevoli, colpiti da un assurdo ostracismo. Ma si vedrà soprattutto che esistono non poche iniziative, dentro e fuori la comunità filosofica, intese a indirizzare questa disciplina nella di-

rezione più logica indicata dall'evoluzione moderna delle conoscenze, cioè — come ho già detto — lungo la direttrice delle scienze culturali. Dico ' logica ', perché l'estetica è la sola disciplina, insieme all'etica, che si trovi ancora sotto la tutela della vecchia madre, mentre le altre discipline che studiano i fenomeni affini e che furono a suo tempo ' rami ' della filosofia, si sono date da tempo un assetto autonomo e vanno facendo con successo la loro strada. Perché questa anacronistica atipicità?

Ancora due parole sono opportune affinché sia ben chiara fin dal principio la natura di questo obiettivo, che rappresenterà per così dire il mio partito preso e che si giustifica con l'opportunità (spero che il lettore anche più prevenuto vorrà convenirne in linea di principio) di introdurre un elemento dialettico nel partito preso della situazione di fatto esistente. È nota la tattica che l'estetica filosofica ha sempre adottato, fin dai tempi di Croce, nei confronti delle proposte ' non ortodosse ' alle quali ho accennato: ignorarle oppure assimilarle ad una particolare tendenza filosofica, il positivismo. Questa artificiosa e comoda contrapposizione ' dentro le mura ' non ha più ragione di essere oggi che le scienze si sono affrancate dalla fittizia sudditanza in cui l'idealismo ha creduto e potuto confinarle per mezzo secolo; oggi che il conflitto di fondo tra scienze e filosofia è venuto alla luce clamorosamente, come attesta fra l'altro la polemica intorno alle due culture. Oggi il discorso dev'essere un altro. Il termine di riferimento non sarà più il positivismo, vecchio o nuovo che sia (tra l'altro, il contributo del neopositivismo all'estetica in quanto disciplina specifica è stato pressoché insignificante), bensì le scienze culturali, alle quali l'estetica almeno di diritto appartiene. Si tratta di vedere come questo diritto possa diventare, e in parte sia già, un fatto. Vedremo che in questo ambito vi è sufficiente spazio per informare, per ragionare e per discutere. In breve, uno spazio cui valga la pena di dedicare una rubrica.

Libri di Ugo Mulas

di Paolo Fossati

Testimoni le vicende delle arti contemporanee ne hanno a plotoni tra critici giornalisti appassionati collezionisti e via elencando. Un piccolo esercito ora anonimo e discreto, ora vociante e petulante, ora perduto fra fogli scritti e pubblicati, fra riviste e libri. E riproduzioni, fotografie, documenti visivi scorrono tra costoro come un fiume ad alterna corrente e di umori diversissimi: preziosi o pretenziosi, banali o pubblicitari, documentari o ingenuamente apodittici. In questo ultimo drappello, tra i ' fotografi ' cioè, coloro che sanno trasformare il ruolo dell'occhio o della professione (scelta o imposta, ora non c'interessa) in un modo di capire, di fissare assieme opere e luoghi, oggettività delle cose e sentimento degli uomini, così da leggere in un qualche discorso continuato le une come gli altri, coloro, dunque, che san fare o voglion proporre tutto ciò, son pochissimi, e forse non sono neppure amati o beneaccetti se è vero che la vanità dell'arte e il suo spettacolo, che poi non è affatto innocente, trova in loro dei giudici, alacri e silenziosi, ma giudicanti. E si sa che è proprio questa attesa, il vuoto che si crea tra noi e i nostri gesti ed è offerto agli altri in veste di oggetto o di prodotto, questa restituzione al giudizio, che le corti dei testimoni rigettano o rifiutano. Amato o meno, in quella piccolissima schiera sta Ugo Mulas. Non so quali motivi lo abbian portato a scegliere questo invece di altri spettacoli: e forse un segreto penchant per l'arte e i suoi esiti lo si scoprirebbe a grattare per bene. Non so neppure se abbia mai dipinto o scolpito: certo un artista mancato, con tutti i ruminii moralistici o gli abbandoni lirici di un simile sottoprodotto, non lo è. Mi pare che la sua attrazione sia piuttosto un'altra: il clan degli artisti e loro contubernali, il tentativo di costoro di riempire un mondo, di esser microcosmo globale e completo. Se così stanno le cose, è certo che in questa attrazione Mulas si muove bene, e invece di farne un repertorio nostalgico lo ha trasformato in una sorta di punto d'inizio da cui partire a dipanare la sua tela.

Perché è in perenne movimento: non solo fisico, motorio per essere sull'occasione al punto giusto, ma, come dire?, ideologico, come modo di muoversi entro e verso i temi scelti o da cui si lascia catturare. Per cui, alla lunga, il suo è un ritratto, in cui tutto viene coinvolto attratto e distribuito, senza lasciare fuori nulla o quasi.Al che Mulas aggiunge un tocco in più suggerendo analogie, saggiando virtualità e possibilità a venire: sicché é gettato via il rischio di imbalsamare un poco il proprio soggetto, di farne una natura morta in posa. Scoprendo anzi in un momento di esibizione, di leggera eccitazione sopra il rigo abituale, cose, persone e fatti così da spostarli da un assurdo a plomb di genere, per farli entrare in un movimento più ampio e più incalzante. Pare a volte che Mulas si diverta a ribattere una sorta di tautologia: se artisti, critici, testimoni e via discorrendo sono ' personaggi ' anche le opere e i luoghi sono personaggi e come tali si collocano, si comportano e sono intesi dagli altri. Che esista un sottile filo che lega il rito e l'abito dei personaggi e le regole e i modi delle opere, Mulas lo sottolinea bene, senza forzare i termini, senza fare dell'uno l'altro con un capriccio sociologizzante che sarebbe banale, senza tentare un'identificazione alla fine inutile e falsa. Ma un'omologia, di fatto, c'è ed è vera in quel quid di

1° Ugo La Pietra: *Strada disequilibrante* - 2° Alpini, Boriani, Colombo, De Vecchi: *Temporale.*
Ugo Mulas: *Como, Campo Urbano.*

teatrale o di animato o anche solo di esibito con cui cose e uomini si presentano. Mulas in ultima analisi è il profeta di una piccola società delle arti e degli artisti, forse semplicemente un clan, con i suoi costumi, i suoi tic, le suggestioni da tribù e i suoi fantasmi, lemuri, buffoni e comparse. Un microcosmo che gioca seriamente, che apre il suo discorso e il senso della sua presenza effettiva anche con quanto di strambo o di curioso mostra di sé pubblicamente, dal momento che è tramite lo strambo o il curioso che comincia un diverso modo di intessere una vita collettiva in cui anche le opere o i gesti abbiano un minimo di spessore e di senso. Se di tutto ciò è il profeta, Mulas è anche testimone di quanto di minimale esiste in questa società, del fatto cioè che essa è un frammento entro un contesto maggiore, alieno se non opposto alle sue ragioni sino a comprimerla e a fagocitarla. Problema questo che sottende almeno due libri di Mulas, dove la chiave della contraddizione è indagata in direzioni del tutto diverse: e sono i casi del nucleo di artisti americani di *New York: arte e persone* (1967) e del rapporto ambiente-lavoro in *Calder* (1971). Che, dunque, Mulas sia fotografo in movimento significa poi che riesce a cogliere, e sistematicamente, un complesso gioco di tensioni, anche di temperatura diversa, ricco di sfumature e di potenzialità, ma anche di contraddizioni: e in ogni caso tale da aprire un varco nelle opere collocate non in una astratta ragion formale o estetica, ma come un modo d'essere di vivere o di pensare raggiunto, tenuto o proposto. (Ovvero il caso opposto, l'inesistenza nel gioco artistico di un punto qualunque: e basti sfogliare il recente *Campo urbano* cronaca di una manifestazione tenuta in piazza a Como nel 1969, dove il rapporto attori, pubblico e avvenimenti gira attorno a un vuoto, a un consumarsi di intenzioni e di credibilità. Che è poi un ottimo commento tangibile a una varia casistica di occasioni perdute, cui Como fece allora a suo modo da test: e la bontà del commento di Mulas sta, non in un'ironia qualunquista quale è oggi tanto spesso chiesta a questo tipo di reportage, ma nel legare tutti i partecipanti, di qua o di là dello spartiacque artistico, ai proprii vizi, inettitudini e velleità. Fino a certe foto di ragazzi giocosamente eccitati dopo la festa, e proprio con i resti, con ciò che la ' festa d'arte ' non è stata e cui tutti han volto le spalle).

Di Mulas, se non sbaglio i conti, sono cinque i libri dedicati alle arti: i già ricordati *New York: arte e persone; Calder*, e *Campo urbano*, cui si aggiunge un *Melotti: lo spazio inquieto* (1971) e il più vecchio *Alik Cavaliere*, del '67. Temi diversi tra loro, come si vede, a prima vista disparati se non valesse quanto s'è già avuto modo di dire, e cioè che Mulas non solo documenta il territorio dell'arte, geografia e attualità, ma vi inserisce anche delle sue domande o vi cerca delle chiavi. Quella della città ad esempio nel libro su New York, in cui eran di scena da J. Johns a Rauschemberg, da Stella alla Bontecou i protagonisti di quella stagione degli anni sessanta che resta decisiva non solo per la cultura americana. Questa città sempre presente, ma quasi in falsetto, termine di raffronto non ovvio e talora tesissimo, fa da controcanto al racconto di chi ci sta ' dentro ', o di chi vive fuori da essa ma come ai margini di un ciclone o di un polo magnetico simile ad un limite. Nel proporre il rapporto-scontro-frattura con la città (una città che va perfino oltre la nozione urbana, visto che di campi urbani ne appronta parecchi e a diversa intensità tra loro) Mulas sembra seguire alla lettera un'osservazione di Lichtenstein, per cui il contatto in presa diretta con quella realtà è comune ai pop come agli astratto-espressionisti: « alludo a un certo paesaggio di N. Y. — diceva Lichtenstein ai grandi studi-abitazione disadorni, che non si rivelano certo nei loro dipinti come immagine esplicita bensì materica e in una sorta di gusto del loro lavoro ». L'accostamento ai pop in senso stretto di un Noland, di un Pons o di Stella risponde allora a un discorso preciso con quel loro filtraggio della dimensione operativa, con quel bilico fra estensione e concentrazione mentale e quella tensione al limite quasi aggressiva. Ma, ed è ciò che interessa, suggeriva un'immagine forse più drammatica, certo meno evasiva del senso di quel lavoro e del suo innesco vitale: per esempio il non vitalismo, lo scarso aggancio intellettualistico, il senso di un parlato basso e continuo, senza esplosioni lirico-esistenziali di dubbia tenuta. Oppure l'altra chiave, del fantastico favolistico tenuto magari sul registro di una natura frescamente rivisitata. È il caso di *Calder*: quel gioco di analogie tra forme fitologiche o di animali, quel percorso di gioco che scopre in modo ogni volta inedito il paesaggio che lo attornia (e non è solo naturale), si innesta su questo filone. Il rapporto, però, in questo caso più che al paesaggio va all'attore, istrione quanto basta per dare corpo a una serie di operazioni altrimenti evanescenti o fatue: con una precisa correlazione con i materiali usati, di un peso e di una mole altrimenti inconcepibili, se non fosse per la volontà di sconvolgere i piani prestabiliti anche dal gioco come astratta nozione, e muovere poi quanto di poderoso c'è in una sorta di scommessa fra l'utilizzazione manuale del ferro o dei metalli e la forza naturale, paesaggio o incanto che sia.

Il volume di *Calder* tocca qualche punto di contatto con quello su *Melotti*: quel centrifugare la scultura dal senso della massa e del volume per concentrare il peso di ogni ' pezzo ' nella capacità di resistenza allo spazio, nel gioco di risposte che questo accentua alla presenza di quello. Ma la differenza è poi spiccata, e miglior commento forse Melotti non poteva chiedere, né più accesa comprensione. Il punto che Mulas coglie è un difficile equilibrio fra fantasma mentale, oggetto spogliatamente fisico e invenzione sull'orlo di riassorbirsi ermeticamente in sé stessa. Una concentrazione d'attenzione che sospende un poco il tempo trattenendo l'immagine tra due movimenti, uno che l'impianta e l'altro successivo che la porta via: una concentrazione innestata come una bandiera, una palina piantata per riconoscimento e umile vittoria.

Seppure narrati così alla brava i libri di Mulas occupano un posto preciso nel quadro della cultura contemporanea, forse proprio perché si collocano con estrema naturalezza *between categories*, tra testimonianza in prima persona e cronaca, tra interpretazione e convivenza: e che manchi al loro autore un riconoscimento più franco in questo senso è solo per una abitudine alla parola più che all'immagine, al discorso solo indiretto sul discorso diretto. Anche su ciò, a ben considerare, Mulas ha finito per proporre una sua riflessione di uomo dell'arte non banale: e cioè la sottile e planetaria sfiducia che è della parola o dell'immagine criticamente tradotta rispetto alla vita dell'arte. Quanto, cioè, c'è di separato, se non talora di opposto fra due sfere, o più semplicemente due clans. Quale che sia il grado di comprensione e di fiduciosa attesa che la parola viene a riconoscere agli oggetti, la ricomposizione dei risultati di quella fiducia con gli esiti poetici resta affidata a una zona che non è terra di alcuno, né dei primi né degli altri: magari illudendosi che in questo distacco stia una miglior comunicazione con gli ' altri ', con tutti gli altri... Mulas, e a ragione a mio avviso, ha scelto l'altra via, restituendo continuità al processo e alla comunione dei beni. Che poi la sua analisi sia partita dai modi della tribù e dai suoi incontri-scontri col di fuori, e dalla relazione uomini-produzione, dimostra un uso della macchina fotografica che è faticosa acquisizione della penna.

New York: arte e persone, *foto di U. Mulas, testi di A. Salomon, Milano, Longanesi, 1967 (edizione americana e canadese, Reinehart and Wiston; spagnola Lumen).*

Alik Cavaliere, *foto di U. Mulas, testo di G. Ballo, Milano-Torino, Schwarz-Pozzo, 1967.*

Alexander Calder, *foto di U. Mulas, testo di H. H. Anarson, Milano, Silvana editoriale d'arte, 1971 (edizione inglese Thames and Hudson).*

Fausto Melotti: lo spazio inquieto, *foto di U. Mulas, testo di I. Calvino, nota di P. Fossati, Torino, Einaudi, 1971.*

Campo urbano, *foto di U. Mulas, testo di L. Caramel, Como, Nani, 1971.*

A Venezia

In piazza S. Marco

*Ad Hannover, con il sostegno degli organismi pubblici e la partecipazione di gran parte della popolazione, si è ripetuto, anche quest'anno, il successo dell'*Experiment Strassenkunst. *In molte altre parti si stanno tentando esperienze similari per portare « l'arte nella strada ». In Italia, invece, quest'estate non si è avuta alcuna manifestazione consimile, eccezion fatta per una iniziativa a Venezia, organizzata da 4 giovani, col titolo « L'azione: possibilità sperimentale ». Ecco perché desideriamo pubblicare, con la maggiore evidenza possibile, il seguente testo di Ernesto L. Francalanci, che relaziona con asciuttezza l'azione di questo centinaio di giovani veneziani (per lo più studenti dell'Accademia e della Facoltà di Architettura) che, senza il minimo aiuto, anzi fra molte diffidenze, hanno dato vita ad un « evento » conclusosi a piazza San Marco con il festoso coinvolgimento del pubblico, che aveva assistito alle varie fasi della manifestazione. Il gesto di questi giovani — forse proprio per contrasto con i* de profundis *che si levano da ogni parte per la moribonda città lagunare — acquista, secondo noi, un significato di lucida, insopprimibile speranza. Un'azione tesa a recuperare, per tutti e nelle condizioni più difficili, una dimensione umana del vivere. Una volontà di azione che ripropone la possibilità dell'avverarsi delle parole di Le Corbusier « Venezia, città del futuro ».*

Venezia, piazza san Marco, 21.06.1971, « L'azione: possibilità sperimentale », Maurizio Baruffi, Roberto de Santi, Gianni Rudatis, Piero Zan.

Scheda di lavoro - 1ª fase: Inizio della programmazione, 1 aprile 1971. Frequenza degli incontri, tre per settimana. Ore complessive di programmazione, 52.

2ª fase: 1° maggio - 20 maggio. Organizzazione particolare. Divisione dei compiti. Reperimento dei fondi. Pubbliche relazioni. Reperimento materiale. Stesura dell'elenco dei potenziali partecipanti.

3ª fase: 20 maggio - 20 giugno. Convocazione dei potenziali partecipanti. Discussione. Numero convocati, 158. Intervenuti, 137. Partecipanti, 103. Hanno motivato le ragioni del rifiuto, 3. Fotografi, 6. Operatori alla registrazione, 2.

Analisi dell'evento - 1. Costituzione dei gruppi operatori. Gruppo A: 37 persone; sede: piazza san Marco. Gruppo B: 19 persone; percorso: Santi Apostoli - campo san Bartolomeo - mercerie - piazza san Marco. Gruppo C: 20 persone; percorso: campo Bandiera e Moro - riva degli Schiavoni - piazza san Marco. Gruppo D: 11 persone; percorso: campo san Silvestro - ponte di Rialto - riva del Carbon - campo san Luca - bacino Orseolo - piazza san Marco. Gruppo E: 16 persone; percorso: Accademia - campo santo Stefano - via XII marzo - piazza san Marco.

2. Modalità dell'operazione. Il compito del gruppo A, composto di 36 persone e da un suonatore di timpano, consiste nel creare nella piazza una situazione di turbamento dell'equilibrio, agendo come segue: viene montato un telaio cubico (200 x 200 x 200), viene piazzato il timpano (che dovrà scandire il tempo dell'azione), il cubo viene rivestito, con una successione di movimenti rituali, di nove strisce colorate (giallo, rosso, blu) per ogni faccia. Appena terminata questa fase della operazione giungono con perfetto sincronismo, da quattro sbocchi diversi, i quattro gruppi, partiti a tempi diversi da quattro zone diverse della città. Il compito di questi gruppi è di tentare di trascinare la gente con sé e di coinvolgerla nel gioco e nell'azione. Ogni gruppo è in possesso di tanti moduli componibili di stoffa colorata (25 cm. x 200 cm.) quanti sono gli attori; questi moduli vengono ad uno ad uno uniti a formare una lunga striscia serpeggiante multicolore (moltiplicare la lunghezza di un modulo per il numero dei componenti un gruppo).

Arrivati nella piazza di san Marco, i quattro gruppi girano attorno al cubo, prendendo in mezzo la gente, che nel frattempo aveva circondato il cubo per assistere alla sua vestizione. Da questo momento ha inizio la fase spontanea dell'azione, perché vengono distribuiti ai presenti altri 180 moduli colorati, con i quali si può fare ciò che si vuole. L'ultima fase consiste nella formazione di un unico smisurato nastro, che un gran numero di presenti, accanto agli attori, fa serpeggiare per la piazza. In questo frattempo quattro persone svestono il telaio cubico. Il grande nastro viene sciolto. Tutti gli operatori lasciano improvvisamente ed individualmente la piazza. Per tutta la durata dell'azione sono state scattate 305 fotografie in bianco e nero e 210 diapositive in colore; sono stati registrati i rumori e le voci per la durata di 55 minuti; sono stati registrati 10 minuti di dichiarazioni colte tra la gente. Le fotografie sono state scattate mantenendo per tutto il tempo tre macchine fisse (campanile di san Marco, loggia della basilica, balcone del museo Correr) e tre macchine in movimento tra la folla. Lo studio di questo materiale rappresenta la parte più significativa dell'operazione. L'operazione, oltre ad avere lo scopo di coinvolgere in una situazione ludica i frequentatori, si è ripromessa di intervenire, con una precisa intenzionalità politica, in uno spazio abitudinario di fruizione, scelto tra tutti come il più sintomatico a rappresentare l'intera dimensione dell'ambiente urbano.

Ernesto L. Francalanci

Venezia: *L'azione, possibilità sperimentale.*

Le mostre

Acquasanta Terme

Nuove presenze

Ogni mostra d'arte ha un antefatto e una storia. Non tutte hanno, però, il pudore di confessare l'antefatto (la storia, come si sa, è quella che appare davanti agli occhi di tutti) e questo si capisce, dato che finanziamenti d'origine più o meno occulta non prendono soltanto la strada di certi partiti politici o, quanto meno, attraverso questi si diramano in grandi e piccoli rivoli verso manifestazioni di vario genere, non escluse le rassegne d'arte, a testimoniare il peso del cosiddetto potere culturale. Alcune recenti mostre d'arte, che non esitiamo a definire reazionarie e provocatorie — delle quali questa rivista giustamente ha dato giudizi negativi — ne sono la prova più tangibile. Con tutta tranquillità, si può affermare che questa rassegna allestita ad Acquasanta Terme non fa parte del novero delle iniziative di cui sopra: se non bastasse la nostra diretta conoscenza del suo antefatto, basterebbe tener conto della sua mancanza di efficienza sul piano pubblicitario-promozionale oppure del carattere artigianale (il termine non è dispregiativo) della sua organizzazione oppure, ancora, delle molte « liberalità » compiute da chi ha avuto il compito di segnalare gli artisti. Chiariremo, più oltre, il significato non del tutto deteriore di quest'ultima osservazione. L'intitolazione stessa della mostra, *Nuove presenze*, appare piuttosto ovvia e scontata se consideriamo l'uso invalso di proporre nomenclature di tono fatidico: fino ad un paio d'anni addietro, era di rigore usare, nella denominazione di mostre d'arte, le locuzioni « oltre » e « aldilà »; adesso i titoli delle mostre sembrano confezionati dai cineasti di casa nostra (recentemente ho letto un orribile, parodistico: « Indagine su un'immagine al di sopra di ogni sospetto »!). In realtà, ad Acquasanta Terme, alcune « presenze » non erano affatto « nuove »: al limite, diremmo, che non erano nemmeno « presenze », eppure la rassegna ha conseguito un risultato, tutto sommato, positivo. A questo punto, riallacciandoci a quanto detto all'inizio della presente nota, va precisato che la mostra è stata organizzata da due associazioni culturali di Ascoli Piceno composte, nella quasi totalità, da giovani estranei a qualsiasi condizionamento; anzi, all'origine della scelta di Acquasanta Terme quale sede della mostra vi è proprio il rifiuto di soggiacere al facile ricatto della mozione degli affetti turistici e del do ut des. Questi giovani hanno contato esclusivamente sulle proprie forze e fanno affidamento, per non chiudere in deficit disastroso il bilancio organizzativo, sui piccoli contributi che gli enti locali sogliono dare, come S. Tommaso, a manifestazione conclusa. Questa precisazione ci sembra doverosa al pari di quella che tiene conto del contesto culturale in cui la mostra ha preso corpo: un ambiente quasi totalmente chiuso agli strumenti della informazione non solo dell'arte contemporanea, ma anche di quella tradizionale e accademica. Si pensi che Ascoli Piceno, città cara ad Andrè Gide e uno dei più interessanti tra i centri minori italiani per la sua conformazione urbanistica e per le testimonianze di epoche passate, annovera tra le sue mura un museo archeologico, ricco di reperti della civiltà picena e dell'epoca barbarica, chiuso da oltre due anni a causa del restauro dell'edificio che lo ospita, ma nessuno protesta; ha una civica pinacoteca, nella quale sono allineate opere di notevole valore, che la Sovrintendenza alle Gallerie delle Marche sta quasi massacrando con restauri cervellotici, ma chi se ne lamenta è come voce nel deserto. Dinanzi ad un quadro culturale così depresso, non si può, come da qualche parte è stato fatto, muovere rimprovero a coloro i quali, ponendo in cantiere la mostra a carattere nazionale di Acquasanta Terme, hanno badato soprattutto a presentare un panorama il più possibile completo delle tendenze che oggi, spesso in modo incomposto e confuso, si agitano nell'arte figurativa. Una mostra, dunque, eclettica, dove il plurilinguismo può anche provocare perplessità giustificate nell'osservatore sprovveduto, ma le sue finalità informative, come è stato precisato inizialmente dagli organizzatori, dovrebbero riscattare con un certo margine di positività le talvolta fragili formulazioni esemplificative. È indubbio, infatti, che non sempre le opere qui esposte assumono la funzione di valido test nell'ambito delle tendenze cui, più o meno esplicitamente, si richiamano, così come è incontestabile che non pochi degli operatori estetici qui presenti, specie i più giovani, accusano talvolta il peso di un superiore magistero, del quale peraltro, con altrettanta evidenza, si sforzano di liberarsi. Il fatto è che quel tipo di operazione estetica, che ebbe la sua consacrazione a S. Marino e a Foligno, non ha conosciuto in prosieguo di tempo una effettiva rinnovazione, ma ha vivacchiato, nella moltitudine dei neofiti sedotti dalla semplicità delle soluzioni, nelle variazioni sul tema, mentre i più scaltri hanno fatto ricorso a nuovi sussidi tecnici, soprattutto incoraggiati da chi ha intravisto nelle loro « creazioni », prodotti da smerciare. I multipli sono il risultato più massivo di questo processo di mercificazione. Dovremmo ancora aggiungere che i circa novanta artisti presenti con un massimo di due opere sono stati segnalati da un gruppo di critici (Rosario Assunto, Giorgio Di Genova,

Valeriano Trubbiani: *Aucupio.*

Carlo Melloni, Aldo Passoni, Franco Sossi) e dagli stessi sodalizi organizzatori, che sono il Gruppo « Nuove Proposte » e il Gruppo « 8 G », con criteri del tutto personali. Dopo questa premessa e considerato il notevole numero di artisti espositori, ci sembra superfluo tentare una disamina dettagliata delle singole opere. Ci limitiamo ad indicare quei nomi che, a nostro parere e senza voler

Ernesto Ercolani: *Personaggio.*

stilare alcuna graduatoria di merito, si distaccano dagli altri, chi per una più scoperta personalità, chi per una maggiore convinzione delle proprie possibilità espressive « in progress ». Tra i primi: Del Piano, Trubbiani, Notari, Radicioni, Bompadre, Margonari, Grignani, Gandini, Gallizioli, Campus, Pirozzi, Delle Foglie, Baldessari; tra gli altri, Galbiati, Carnevale, Fomez, Goberti, Zampirollo, Giuli, Pericoli, Piattella, Gambino, Marino, Tolu, Revai, Turi, Cortassa, Russo, Giuman, Gentile, Colangelo, Sivilli. E qui ci fermiamo.

Resta a dire della piccola personale del pittore ascolano Ernesto Ercolani allestita nell'ambito della mostra. Nato nel 1909, Ercolani ha studiato a Bologna avendo per maestro Giorgio Morandi e, successivamente, ha frequentato con Mario Mafai e Scipione, i corsi della scuola libera del nudo dell'Accademia di Belle Arti di Roma. Temperamento schivo di ogni contatto e dotato di una cultura non comune, Ercolani è vissuto in uno splendito isolamento: le sue personali si contano sulle dita di una mano e le sue partecipazioni a collettive sono altrettanto rare. Tra queste ultime, va ricordata la sua presenza, con un gruppo di *fumages*, alla Biennale di Venezia del 1956. Pittore di provincia, ma non provinciale, Ercolani è noto in una ristretta cerchia di amatori, eppure egli meriterebbe di essere conosciuto in un più vasto ambito di interessi artistici, se non altro per valutare in quale misura la sua produzione pittorica, che tende a riproporre, attualizzato, quel mondo fatto di un intrico sottile di inganni, di ipocrisie e di autodafé umilianti, che già fu occasione di bersaglio per un Hogart, un Daumier, un Ensor, riesca a commisurare l'impegno civile alla qualità del medium artistico. Su questo artista, che merita certamente un discorso più ampio, converrà tornare in seguito.

Carlo Melloni

Alba Adriatica

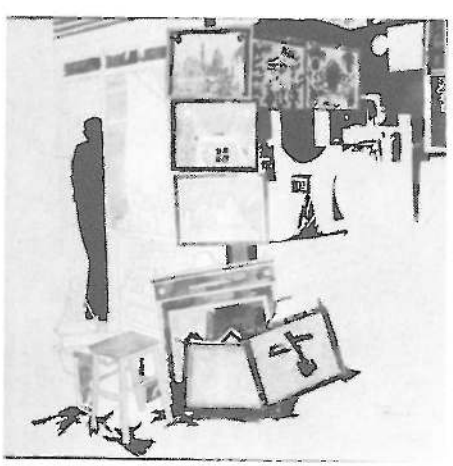
Premio Mazzacurati

Nato all'insegna del recupero di un figurativismo esemplato sulle opere di quel realismo variamente aggettivato, che ebbe il suo momento di spicco tra la fine degli anni quaranta e i primi anni del decennio successivo, questa 2ª edizione del premio « Marino Mazzacurati » — promosso dalla Casa della Cultura di Teramo e allestito in una scuola elementare di Alba Adriatica — segna; rispetto alle premesse e alle promesse della sua prima edizione, un momento di pausa. La stessa Giurìa di premiazione, che era composta da Raffaele De Grada, Carlo Levi, Guglielmo Lusignoli, Giuseppe Persichetti, Amilcare Rambelli e Valerio Zurlini, dopo aver sottolineato la partecipazione alla mostra « di artisti della *provincia italiana* », conclude il suo deliberato invitando il Comitato organizzatore « di promuovere per il prossimo anno il 3° premio 'Mazzacurati' con il programma di approfondire l'attuale linea di scoperta di valori nuovi approfondendo l'analisi di una situazione esistente ». A parte la tautologia, l'invito rivolto dai giurati agli organizzatori si giustifica, a mio parere, con la duplice constatazione che i giovani, cui questo premio è prevalentemente aperto, non sanno liberarsi da un epigonismo di maniera (alla rassegna ho visto un « Omaggio a Guttuso » che sembra una bruttissima copia di un'opera del maestro siciliano), e che le opere artisticamente più valide appartengono ad autori non eccessivamente impegnati a dialettizzare il filone culturale, sociologico e politico, cui il premio « Mazzacurati », certo non esplicitamente, intende richiamarsi. A questo riguardo, vorrei aggiungere che, se non deve dispiacere l'aggancio dei giovani artisti figurativi all'attualità sociale e politica, non deve nemmeno essere sottaciuta la delusione prodotta dalla constatazione che temi così « provocanti » spesso vengono trattati con superficialità e con una enfasi retorica la quale, tutto sommato, finisce per risultare controproducente. Certo, nella mostra non mancano esempi in contrario di una sincera e convinta adesione ad una tematica in cui la dimensione civile dell'uomo sembra prevalere su ogni altra, ma essi non bastano a suffragare l'esistenza di una partecipazione corale ad una ricerca, che non deve essere solo metodo e strumento, ma anche e soprattutto espressione di vita. La Giurìa ha tenuto probabilmente presenti queste considerazioni assegnando il 1° premio di 1.000.000 di lire, ex aequo, a Carlo Cattaneo e Attilio Steffanoni: il primo per la densa e lievitante materia pittorica, dove l'accorpamento degli elementi compositivi tende a svelare, sottraendola al pericolo di un inquinamento esterno, una realtà sinceramente e intimamente fruita; il secondo, per quella specie di « opera aperta », in cui si alternano, pantografati, spazi disegnati e dipinti e spazi semplicemente disegnati, che sembrano invitare il fruitore ad un intervento esaustivo. Il 1° premio per la grafica di lire 100.000 è stato attribuito a Carlo Masi, del quale si ammira la rarefazione del segno in una capacità di sintesi davvero inconsueta. Buone, nel complesso, le opere esposte nella sezione di grafica: tra esse ricorderò quelle del sardo Gaetano Pinna e del molisano Antonio Pettinicchi. Deludente, invece, la rassegna di scultura, nella quale riesce facile al napoletano Carmine Servino porsi in evidenza, in virtù di una maggiore resistenza alle seduzioni di certo figuralismo didascalico. Altri premi sono stati assegnati a Cremonesi, Di Fabrizio, Falconi, Marzot, Pescatori, Robotti, Stefanini, Stelluti, Vallarelli, Zuppelli.

Quasi a voler creare un punto di riferimento, non certo un confronto, per le giovani leve di oggi, la rassegna presentava *a latere* una piccola, ma nutrita antologica di opere di artisti figurativi degli anni cinquanta. Riesce difficile condividere l'entusiasmo degli organizzatori, i quali, in questa galleria di « maestri » includono artisti che si chiamano Buglioni, Bonfantini, Carmassi, De Rocchi, Enotrio, Fantuzzi, Mirabella, Plattner, Sciltian, tanto per fare qualche nome, mentre nel caso di Fieschi difetta... l'anzianità di servizio, se non altro, e in quello di Lilloni c'è, evidentemente, un ritardo cronologico. La selezione, peraltro, non manca di opere notevoli, alcune storicamente importanti, anche se il criterio che l'ha guidata è stato quello di assicurare la presenza degli artisti e non già delle opere, per cui vi sono pittori rappresentati da opere di questi ultimi anni. Come ultima notazione, si deve riferire che i promotori della rassegna, in coincidenza con l'inaugurazione della stessa, avevano programmato una tavola rotonda sul tema: *Fino a che punto l'esperienza figurativa degli anni cinquanta può dirsi conclusa? Si può parlare di una sua continuità e di un suo sviluppo in una attività artistica di « provincia » priva di sbocchi nei grandi circuiti del mercato nazionale? E che valore culturale è possibile attribuire a questa attività, apparentemente minore, ma tuttora viva e diffusamente sentita? Quale apporto questa tradizione « minore » offre alle altre posizioni neo-figurative che hanno trovato sviluppo nei grandi centri?* Per ragioni organizzative, la tavola rotonda non ha avuto più luogo, ma i temi stimolanti che essa proponeva ad un libero dibattito non debbono essere lasciati cadere. È augurabile che essi vengano ripresi, a breve scadenza, senza però cadere nell'errore di lasciarli dibattere soltanto a chi è notoriamente legato a quelle tendenze delle quali essi implicitamente propongono un'analisi e se necessario un giudizio non semplicemente notarile.

C. M.

Attilio Steffanoni: *Lo studio.*



Bologna

Art in Revolution

Da Londra, ov'è stata allestita dall'Arts Council nelle sale della Hayward Gallery con la collaborazione di uno staff di studiosi sovietici, « Art in Revolution » è venuta a Bologna (e da noi il titolo, sia detto en passant, avrebbe forse potuto essere tradotto). Del coordinamento tecnico scientifico si sono occupati, come si legge in catalogo, Franco Solmi e Paola Paolini; la consulenza critica è stata di Giovanni M. Accame e Renato Barilli. Attualmente la mostra è già in fase di riallestimento a New York. Fra Londra e New York, non c'è che dire, Bologna stavolta non ha peccato di intempestività: ne va reso omaggio all'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, rinnovato di fresco sotto la presidenza di Luciano Anceschi, e a chi ha « scoperto » la mostra londinese. Che cos'è « Art in Revolution »? Grosso modo è la ricostruzione, per quanto possibile esauriente, del clima di cultura nella Russia immediatamente postrivoluzionaria, diciamo negli anni dal '17 al '30. Nelle sale del Museo Civico, rinnovate per l'occasione, le pareti erano per gran parte tappezzate di imponenti pannelli fotografici, fotomontaggi di diapositive del tempo: una cornice tutto sommato suggestiva, se pure, qua e là, un pò, diciamo così, trionfalistica. Poi molte fotografie, spesso straordinarie, di spettacoli di avanguardia a Mosca e Leningrado: le famose rappresentazioni di Meyerhold e di Maiakowki, i costumi della Popova e della Stepanova. Si respirava, con piacevole stupore, in tempi di molte avanguardie teatrali noiose e cupe, un'aria non solo di entusiasmo, ma proprio di allegria: come se gli attori si divertissero, perché qualcuno, in platea, si divertiva. E poi si capiva che in questo dopoguerra il valore rivoluzionario di alcuni lavori teatrali è stato sopravvalutato: senza irriverenza, lo stesso Brecht, che pure merita il rispetto che merita, aveva dei precedenti ben consistenti. Di alcune scenografie si è ricostruito il plastico: di quella dell'« Uomo che fu giovedì » di Vesnin, ad esempio, che è come una riduzione arguta, se non geniale, dei principi « Costruttivisti » di tutta quella cultura. C'erano oggetti d'uso quotidiano, tazze, bottiglie, bicchieri; c'erano capi di vestiario, e stoffe, della Popova e della Stepanova. C'erano, infine, ma in posizione di onore, progetti e plastici architettonici di Leonidov, di Ginsburg, di Melnikov, e dello stesso El Lissitzki: come cornice, naturalmente, al famoso monumento della Terza Internazionale di Tatlin del '20.

Niente quadri, se non in diapositiva: ciò che, in assoluto, è un gran peccato, posta la levatura straordinaria delle opere di quegli anni di Malevic, di Lissitzki, dei fratelli Pevsner e Gabo e di altri: i grandi movimenti d'idee quasi sempre nascono dalle intuizioni individuali; in questo caso lo si sarebbe potuto provare quasi matematicamente, con un preciso riscontro di date (sia pure considerando i suggerimenti del nostro Futurismo, dopo il viaggio di Marinetti in Russia, di Ruskin, dell'Art Nouveau, delle Secessioni etc.: ma il discorso porterebbe troppo lontano). Fra l'altro, molte di quelle opere erano negli stessi giorni esposte a Norimberga, come si dice in altra parte della rivista, alla Biennale « düreriana »; non si può avere tutto, e questa si propone appunto come una mostra di agevole trasporto e, appunto, di « clima culturale ».

Che fu un clima, per gli artisti, forse unico nella storia. La rivoluzione era vinta, il futuro tutto da costruire con l'impegno e l'intelligenza d'ognuno: v'è un poemetto di Maiakowski, « Bene! », che dice l'entusiasmo di quegli uomini nella nuova libertà, il senso esaltante di possedere la propria vita e di poter costruire la propria società. Ogni artista si sentì impegnato a lavorare per tutti, per aiutare a capire, per edificare il monumento imponente del nuovo modo di vivere, come evoluzione ideale di un universo morale-materiale appunto rivoluzionario; fino agli oggetti, alle suppellettili della vita di tutti i giorni. Molti di loro erano uomini di intelligenza eccezionale; nessuno pensò di dover umiliare la propria forza creativa per diventare « come tutti », secondo il luogo comune ipocrita: ognuno pensò anzi di dover lavorare al proprio più alto livello; un artista in fabbrica sarebbe stato un pessimo operaio, un artista-artista avrebbe potuto giocare un ruolo formidabile. Poi, al progressivo emarginamento da ogni decisione politica la loro delusione, è noto, fu gravissima: il suicidio di alcuni fu certo, in qualche modo, conseguente. Mi limito a constatare, un giudizio politico, che pure è necessario, non potrebbe che essere qui superficiale e approssimativo. Altri decisero di lavorare nel nuovo ordine politico, quello stalinista, che si veniva costituendo; e anche nei loro confronti un giudizio di condanna sbrigativo sarebbe tanto superficiale da essere ingiusto. Di certo, qualche edificio progettato intorno al '30 è già sintomo inequivocabile, come si dice, di « allineamento »: dello scacco, infine, delle illusioni sia pure geniali di dieci anni prima.

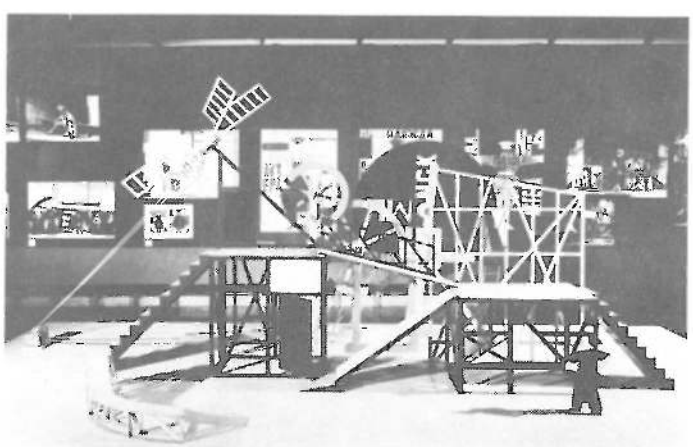
Flavio Caroli

Bolzano

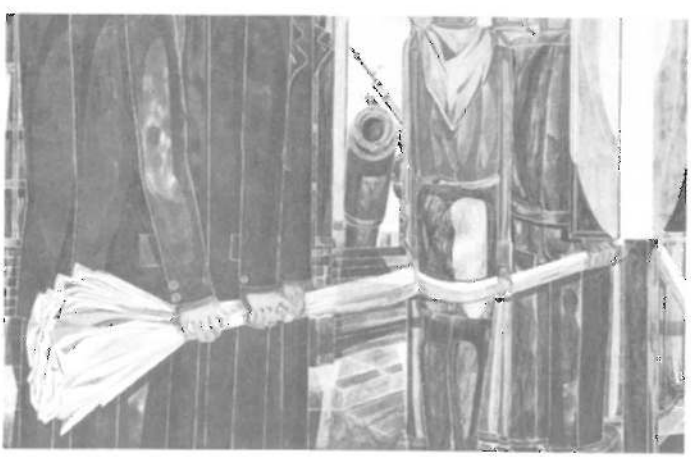
Biennale

Dopo varie vicende, la Biennale di Bolzano ha forse preso la strada giusta. Questa 4ª edizione ha infatti abbandonato la generica formula precedente e si è, innanzi tutto, preoccupata di *informare* il pubblico. Naturalmente, non tutto è filato liscio ma, finalmente, è prevalso un criterio che tiene conto, soprattutto, del visitatore. Vale a dire che si è pensato di aiutarlo, oltre che con un eccellente catalogo, tramite una vera e propria divisione didattica del Palazzo della Fiera, dove la manifestazione è stata ospitata. Per la precisione, quattro settori, comprendenti altrettante o quasi tenden-

Popova: *Allestimento per « Le cocu magnifique »*, 1922.



Pippo Spinoccia: *Sackgasse* (*part.*), 1969.



ze di ricerca, affidati ciascuno ad uno o più critici. « Figurazione » a De Grada; « Arte e tecnica » a Marchiori e Menna; « Immagini » a Solmi; « Arte concettuale » dapprima a Comi, poi considerata sezione libera. In totale 50 artisti, a cui sono stati affiancati 21 artisti svizzeri, scelti da Schoenenberger (e anch'essi suddivisi, grosso modo, in analoghe tendenze) per dare a questa Biennale anche il carattere di incontro internazionale. Va detto subito che la ripartizione non sempre è risultata chiara, e forse era inevitabile. E che, fra l'altro, sono emerse frizioni fra i settori « Figurazione » e « Immagini »; oltre tutto con qualche squilibrio anche sul piano qualitativo. Per esempio, nell'ambito della « Figurazione », nessuna obiezione per le presenze di Spinoccia, Bruno Caruso, Farulli e Guerricchio ma assai opinabile, m'è sembrata, quella di una tardo kokoschiano come Zuppelli. Più equilibrato il settore dell'Immagine, composto da Boschi, Cremonini, Ferroni, Fieschi, Frasnedi, Guerreschi, Guiotto, Mattia, Mulas, Saliola, Tornabuoni e Vespignani. Ma anche qui, non è che l'attuale neo-ottocentismo di Tornabuoni fosse del tutto convincente. « Arte e tecnica » ha richiesto ulteriori suddivisioni denominate: neo-astrattismo, luce-movimento-programmazione, strutture primarie, mec-art. In queste sezioni molte opere significative, particolarmente quelle di Gandini, Di Bello, Perusini, Di Ruggero, Ciussi, Elio Mariani, della Giorgi e di Biasi, il quale ha presentato un eccellente ambiente spettrografico. Infine, fra i concettuali, tre gli artisti: Agnetti, Jaschi e la Pane. Come ho già detto, accanto, anzi innestata sulla Biennale, si è avuta una antologia di artisti svizzeri, quasi tutti di notevole livello e tali da offrire una testimonianza abbastanza puntuale dell'attuale situazione artistica nella Confederazione Svizzera. Difficile fare dei nomi. Mi limiterò a quello del luganese Cotti, i concettuali Urban e Camesi, le analisi di Buri, l'ambiente di Eva Aeppli, i pupazzi di Metzler. Se, come è auspicabile, questa Biennale continuerà sulla strada intrapresa, magari perfezionandone i criteri in modo da offrire al pubblico una indicazione ancora più precisa della problematica artistica contemporanea, c'è da augurarsi che sia proseguito anche l'incontro con una nazione europea. Quando la scelta fosse fatta con altrettanta intelligente chiarezza, non c'è dubbio che ne risulterebbe una utile opera di informazione. Senza contare i raffronti che ne scaturirebbero con le ricerche in essere in Italia.

F. V.

Cremona

Premio Portici

Con disponibilità finanziarie di partenza assai scarse, ma con la buona volontà degli organizzatori (Renzo Batacchi - direttore della Galleria ' Portici ' e il pittore Nino Lipara) la rassegna - premio Portici, per certi aspetti del contenuto quasi prima e unica a Cremona, ha riscosso l'interesse di artisti operosi in diverse città italiane, da un capo all'altro della penisola: da Trento, Trieste, Palermo, Roma, Cagliari, Taranto, Padova, Bologna, Milano, Genova, ecc. L'antologia che ne è uscita, dopo una selezione (commissione: Batacchi, Fezzi, Margonari, Poli, Voltini, Lipara) presenta sviluppi, interpretazioni, esperienze efficaci nell'ambito dei linguaggi contemporanei. Il panorama è sintomatico dell'accavallarsi di tendenze sperimentali: dal compòsito alle tensioni di chiarificazione e semplificazione estrema. Un'opera che spiccava per compiutezza e vigore era ' Battaglia per una distruzione ' di Sereno Cordani, che ha avuto il suo primo riconoscimento in patria, dopo anni di lavoro severo e polemico. Fra le altre proposte visive risaltavano per efficacia l'incisione di Giancarlo Pozzi di Varese; le ' geografie ' del trentino Romano Peli, del milanese Staccioli. Mentre una particolare variazione di aperture neofuturistiche sono i *Ritmi nello spazio* del parmense Orio Silvani; per lo svolgimento polemico sono presenze distinte i dipinti del siciliano Spinoccia, del cremonese Toninelli, del bresciano Cargnoni. Nuove strutture orientano le ricerche dello scultore bolognese Tirelli, di Tomasi, Barbanti, Cattani, Seppi, Testa, Bruscolini; interessanti passaggi costruttivi di Lampignani, Siega, Rizzardi, Piazza. Sottili elaborazioni grafiche e cromatiche in Tedeschi, Grasso, Cingi, Chiodelli, Scianna, Pompili, Zetti, Pagnacco, Green Viterbo, Bidischini, Tresoldi, Pandini, Solci, Gombacci. In una varietà di astrattismo e neofigurazione emblematica si muovono Dragoni, Cremonesi, Genovese, Pucci, Baratti, Pignataro, Castellani, Ghitti, Davide, Ugolotti, Merisi, Cattaneo, Robotti, Achilli, Spadari, Reggiani, Peretto, Manfredi. Altri artisti presenti: Antonini, Basile, Berardi, Bonesini, Brichetto, Bonini, Bandelli, Ceccacci, Cabrini, Di Odoardo, Franceschini, Lavelli, Laterza, Liali, Levi, Lovisolo, Masi, Montalbano, Mori, Montin, Milani, Nazario, Nolli, Parlagreco, Pinto, Pomelli, Ramadori, Rubbioli, Ronca, Stoppella, Stassi, Sanna, Taraboi, Tartarin, Vecchione, Vescovi, Villa.

Cronaca dei premi: 1° Sereno Cordani - premi-acquisto: O. Silvani, R. Peli, G. C. Pozzi, M. Staccioli, N. Tedeschi, Fr. Scianna. Premi di rappresentanza: G. Grasso, P. Spinoccia, A. Tomasi, G. Toninelli, R. Tirelli, A. Cingi, G. Pompili, L. Dragoni, F. Tresoldi.

Ma organizzare una mostra significa accorgersi delle possibilità di rinnovamento e di sostituzione dei metodi organizzativi stessi. Ai giovani che l'hanno preparata sono nate altre idee, soprattutto in funzione di più precisi e continuati incontri del pubblico con esperienze visive contemporanee. Si sono proposte formule diverse: senza premi (meglio tardi che mai!), sezioni monografiche di alcuni operatori in uno affine ordine di idee, per ciascun anno. Speriamo che un primo passo come questo non resti il solo.

Elda Fezzi

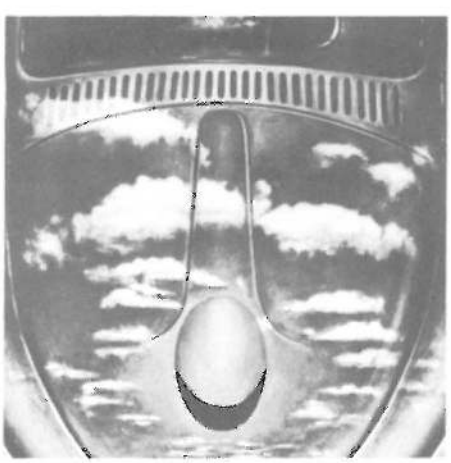
Ferrara

Piero Guccione

È per caso che mi tocca scrivere di quest'antologica ferrarese di Piero Guccione al Palazzo dei Diamanti dalla poco riposante calura di un paese di Sicilia — il mare lontano non allenta il suo grido d'azzurro e negli agrumeti preme una luce aspra — ma non mi lascerò prendere dalla retorica della sicilianità. Guccione è prepotentemente siciliano e però in modo assai mediato e sottile, non folclore insomma ma peso di storia, modo d'essere e di pensare. Ed è siciliano quando dipinge i riflessi sulla Volkswagen o l'aereoporto più ancora che quando medita (dolente e superba meditazione) sui tramonti dorati di Punta Corvo. Procediamo intanto da un'obiezione vivace agli organizzatori, i quali mettono insieme ottanta quadri di un pittore che ne dipinge sì e no dieci all'anno, che è — rischio volentieri l'accusa d'infatuazione — il miglior pittore italiano della sua generazione, e ne gratificano esclusivamente una città che per quanto attiva e volenterosa resta fuori dal circuito più vivo, resta insomma provincia. Ed era invece l'occasione non facilmente ripetibile per documentare ampiamente una personalità che attende ancora il giusto riconoscimento. Guccione non ha voluto mostrare il lavoro eseguito a Roma tra il '59 e il '62, al tempo in cui si creò intorno alla galleria « Il Fante di Spade » il gruppo de « Il pro e il contro », critici Morosini, Micacchi e Del Guercio. Se n'è scritto più volte e alla distanza resta forse soltanto, buona volontà a parte, quella prevaricazione ideologica che caratterizzò tanta, troppa ' nuova figurazione ' — anche se in quel raggruppamento militavano un Guerreschi o un Vespignani. Guccione vi stava non proprio a suo agio, e vi stava tuttavia, aderendo a suo modo a quel clima di critica sociale che, mutatis mutandis, somigliava non poco a quell'altra retorica che l'aveva preceduto di un decennio. Egli dipingeva i « Deterrent », quelle « Macellerie » dove l'allusione naufragava però largamente in una luce, in un calore che venivano dal Mafai degli anni trenta e quaranta — ed era forse la sensibilità che li coglieva più a fondo. Questo richiamo a Mafai, che ritengo specificamente pertinente, ha un risvolto significativo ai fini di un discorso più ampio, sulla posizione di Guccione nella giovane arte italiana: non a caso il riferimento più proprio anche se il più impegnativo, per gli anni seguenti e fino

ad oggi, va a Morandi. Nel '62, con il piccolo, magnifico « Omaggio a Bacon », l'artista, nell'atto stesso di renderne esplicita la paternità, chiudeva la sua esperienza più direttamente ' sociale ', e con le « Rondini » iniziava l'approfondimento di un tema le cui varie connotazioni sono poi marginali rispetto ad una sostanza poetica immutata; sono tali, anzi, che potrebbero fare apparire lo sviluppo di un decennio come un cammino all'indietro: dall'allineamento su una posizione discutibile in tutto tranne che nello sforzo di attualità, all'isolamento dubbioso in una pittura che sembra risalire alle sue matrici più antiche, dal « Deterrent », insomma, al « Paesaggio di Villa Pamphili » o al privatissimo cancello della sua casa di Scicli. Solo che, va detto una volta per tutte, non di ripiegamento si tratta ma di vitale, essenziale approfondimento, oggi che il fronte più avanzato, e intendo quello delle ragioni più valide, non segue certo gli avanzamenti stagionali, per agguerriti che siano dottrinalmente. Della mostra ferrarese può considerarsi termine iniziale, oltre ai quadri citati, un « Interno-esterno » (titolo allora in voga) del '63 e un « Particolare di giardino » dello stesso anno, prototipo di un tema che avrebbe costituito l'ossatura della personale romana di due anni dopo e qui in chiave intellettualistica, sutherlandiana in particolare. Ricordo assai bene quella mostra del '65, a Ferrara peraltro visibile quasi per intero, e il madornale travisamento di Briganti su « L'Espresso ». Lo studioso vi riscontrava tutti i mali neofigurativi, e Guccione, che di quei mali pochissimo aveva sofferto, era al contrario nel pieno di una maturità che ne faceva caso già straordinario. Nei giardini, fiori, cancellate, nelle antenne televisive, era il più netto rifiuto di ogni retorica denunciataria, e viveva in essi una passione che non esito a definire la più personale ed intensa che artista italiano traducesse allora in pittura. Cito per tutti il « Giardino su cielo azzurro », dipinto nello stesso anno ed uno dei quadri più belli presenti a Ferrara: davvero risultavano incomprensibili le obiezioni che pure sono state mosse. Chi auspicava che tra quelle sbarre di malinconici condomìni urbani, tra quei vasi fioriti contro vecchi intonaci calcinosi si affacciasse — finalmente! — il volto dell'uomo, e chi deridendo persino siffato auspicio liquidava l'artista con l'accusa infamante dell' ' evasione '. Il vieto paraocchi ideologico, e questa volta clamorosamente, insieme al premere delle tesi contrapposte dalle quali pure mancavano le voci più recenti e più insidiose, impediva a critici ed artisti di riconoscere non tanto la qualità, che potrebbe parere astrazione, quanto la densità, la ricchezza e la profondità dell'esperienza che Guccione veniva concretando. E non mancava, come ovviamente non manca, chi a tale pittura non s'accosta nemmeno, preclusogli fin l'approccio dal pregiudizio della modernità. Qui il discorso si allarga e s'imbroglia, anche se resta il sospetto ch'esso possa ridursi a vecchie semplici questioni: un' ' operazione culturale ' vale per la sua sostanza non per la sua facciata. Con i consumati strumenti ' interdisciplinari ' oggi a disposizione è assai facile ripetere schemi che sembrano nuovi e da tempo ormai celano il vuoto; ma chi ha occhi sgombri per guardare questo « Giardino » di Guccione non incontra prese di posizione o dichiarazioni di principio, sillogismi bizantini o paradossi spregiudicati, bensì una pittura umile e scoperta, si direbbe nuda, ove non fosse invece ricchissima. Il pregiudizio ottocentesco, bonnardiano, risulta del tutto infondato, così evidente è la malia vischiosa, la lenta pena di esistere in uno spazio che l'informale non a caso ha appena ricondotto al suo punto zero. E quella luce, quella pregnanza degli oggetti e insieme l'invincibile opacità che li affonda nel dubbio, questo essere e non essere che più tardi si farà esplicito e qui corrode le cose dall'interno, accrescendone tuttavia la struggente bellezza, vanno riportati a matrici culturali non sospette di passatismo. Nel « Giardino » citato v'è una chioma femminile vagante, dove la radice surrealista naufraga nell'esistenziale, e l'uomo non riesce più a ritrovarsi tra cose che sfuggono al suo sforzo quotidiano, tenacemente rinnovato, di conoscenza e di amore. Guccione è combattuto da queste due spinte che nascono dal medesimo tronco: aderire alle cose quasi fasciandole di sé, filtrarle con la propria sensibilità fino al midollo, ed avvertire insieme lo sgomento sull'abisso che la realtà spalanca a volte, e si fa ambigua, turbata, fascinosamente inquietante. Nel tema dei riflessi sull'automobile l'artista ha accentuato questo secondo momento; nello specchio deformante di cofani e sportelli il paesaggio si tende, s'assottiglia, fugge risucchiato da vortici d'angoscia oppure emerge allucinato, e casamenti urbani stralunano tra mille trasalimenti. Valga per gli altri quel piccolo capolavoro che è « Sul far della luna », dove sembrano darsi la mano Mantegna e Magritte, auspice Kafka.

Piero Guccione: *Sul far della luna*, 1968.



Ma la spietata perfezione del veneto manca d'asprezza e l'abilità combinatoria del belga ha perduto l'ironia, e uno struggimento, una quiete dolente che non pacifica e non dispera, e consuma senza distruggere, stempera l'angoscia in una perfezione amara ed estenuata. La serie della « Attesa di partire » elabora la visione ad un livello tra i più alti, ed è assai probabile che quando si cercherà una continuità di sviluppo nella nostra pittura di questi anni e si reperiranno i punti dove ha fatto tappa una cultura figurativa che tocchi il cuore e non la pelle dei problemi, è assai probabile che questi quadri giuocheranno un ruolo oggi non sospettato. Questi quadri, e quegli altri del mare di Scicli, per i quali, mi consenta Francesco Vincitorio, non condivido il suo giudizio in occasione dei due esposti alla recente mostra di Arezzo. Raramente direi come nelle ' attese ' ha preso corpo così intensamente l'ansia ch'è nell'aria che respiriamo, e un'incertezza sul destino dell'uomo che non è solo nel titolo della serie. L'interno dell'aeroporto con le sue strutture splendenti, tutte trasparenze e rifrazioni, e quella presenza dell'aereo sognata eppure incombente, promessa e minaccia che la luce dilagante smaterializza, annegano e confondono uno smarrimento tuttavia sotteso, un'inquietudine cui nella pittura italiana di oggi sono pochi riscontri altrettanto sottili e puntuali. E su quelle quattro o cinque marine che reputo d'una pregnanza lirica straordinaria Guccione ha lottato un'intera estate, diviso tra il controllo giudicante e l'abbandono, tra l'amore per una natura di cui non v'è temperie che possa esaurire il fascino e la coscienza disperante di un'estraneità cui il nostro tempo sembra dannarci; ed ecco un tramonto ov'è cocente lo sgomento per il venir meno d'una dimensione insostituibile dell'uomo, una fascia d'alghe in riva al mare che all'aneddoto ottocentesco sostituisce un'ansia incantata e struggente, un sentimento inesprimibile che si comunica senza parole. Citavo, dopo Mafai, Morandi, e la citazione, riconosco, è grossa. Tuttavia non saprei trovare altro riferimento per una passione così ferma e così dubbiosa, così superba e così trepida, per un isolamento tutt'altro che orgoglioso, anzi così scoperto, per una scommessa così cieca, assolutamente non garantita eppure necessitata — la cui posta, fuori di ogni retorica, è la sopravvivenza di un senso non contingente della realtà e della vita.

Guido Giuffrè

Firenze

Premio del Fiorino

Ventennale del « Fiorino » e celebrazione un pò faraonica, con occupazione di tutti i piani di Palazzo Strozzi. All'ultimo piano, le 16 nazioni straniere. Negli altri piani, mostre-omaggio a Borsi

e Viterbo e piccole antologiche dei vincitori delle precedenti edizioni, nonché il folto gruppo dei pittori e scultori invitati alla edizione di quest'anno. Al piano terreno, mostra storica intitolata « Interessi d'Oriente negli artisti italiani del primo Novecento ». Quest'ultima, nelle intenzioni degli organizzatori, avrebbe dovuto affiancare il 34 Maggio Musicale Fiorentino, dedicato « all'interrelazione tra la musica dell'Occidente e le civiltà musicali extra-europee ». Troppo modesta invece per portare qualche serio contributo. Qualche opera di Chini e un'opera a testa o due di Casorati, Bucci, Cavaglieri, Modigliani, Wildt, Andreotti, Nomellini e Zecchin, certamente non bastano a costruire una simile mostra. Anche sugli stranieri c'è poco da dire. Troppi squilibri tra una rappresentanza e l'altra, ad evidenza organizzate in modo occasionale. Di conseguenza scarsi i chiarimenti che arrecano, anche se non manca qualche buon'incontro. Ad esempio le 15 opere del cecoslovacco Sklenar, il quintetto della Germania Federale (Baschang, Baselitz, Grosse, Nierhoff e Schmettau), i 4 giapponesi (Takahashi, Tsujimoto, Yamagata e Wakabayashi), però tutti già noti da noi, in quanto operosi da tempo in Italia. E, infine, il peruviano Basurco. Con i 2 omaggi si è intesa onorare la memoria di 2 artisti fiorentini vissuti quasi sempre all'estero e perciò poco conosciuti. Manfredo Borsi, morto 4 anni fa, fu ceramista di notevole notorietà, specie in Francia, ma negli ultimi anni si dedicò soprattutto alla pittura. E qui sono stati esposti, per lo più, dipinti. Non sarebbe stato male dedicargli più spazio, per offrire al pubblico un ritratto più esauriente. Di Dario Viterbo, morto a New York nel '61, si era già tenuta a Milano, qualche anno fa, una retrospettiva. Il clima della sua scultura è inizi del secolo, con stilizzazioni e arcaismi e aspirazioni spiritualistiche, tipiche del suo tempo. Le antologiche dei 31 vincitori degli anni passati si aprono con Casorati e si chiudono con Cagli e Bodini. Vi si incontrano — un pò stretti — Rosai e Ambrogetti, De Pisis e Cavallini, Vagnetti e Perez, Conti e Trevi, Mirko e Tabusso, Ghermandi e tanti altri, in una sequenza piuttosto farraginosa. Secondo Armando Nocentini, che è l'instancabile Segretario Generale, avrebbero dovuto dare « la misura e la conferma della validità del Premio ». Per conto mio, confermano l'inutilità di questi premi. Come se Pirandello o Mascherini fossero stati scoperti dal « Fiorino »! Aver poi presentato un certo numero di opere di questi premiati — proprio per il modo confuso con cui sono stati presentati — non aggiunge nulla alla loro conoscenza. Qualche incontro con opere significative che si rivedono o vedono con piacere (per esempio, Berti), ma niente più. La stessa quantità di opere così disparate annulla ogni incidenza mnemonica. E lo stesso discorso vale per l'attuale edizione del

Giuliano Vangi: *Uomo seduto sul piano rotondo*, 1970.

Premio Fiorino per i pittori e di quello della Fondazione Carmine per la scultura. L'invito è stato accolto da 62 pittori (ammesso che, per esempio, Gandini, Cioni o Tolu si possano chiamare ancora pittori) e da 41 scultori. La novità di quest'anno era l'età. Cioè tutti inferiori ai 40 anni. Fra di essi molti gli artisti di valore e molti quelli di cui questa rivista ha già avuto modo di parlare: Alinari e Trubbiani, Baratella e Spagnulo, Bellandi e Vangi, Margonari e Paradiso, Cazzaniga e De Vincenzo, Titonel e Finotti e via discorrendo. Ma averli così ammassati (i pittori con 3 opere e gli scultori con 2), ha generato, secondo me, soltanto la solita confusione. Senza contare l'istituzione dei « premi » e delle « segnalazioni » che pervicacemente qui vengono mantenuti in vita. Come se, mentre in ogni parte del mondo ci si muove per trasformare i modi espositivi per adeguarli alla nuova realtà, questa manifestazione fiorentina volesse continuare imperterrita in una sua marcia trionfalistica. Forse a confermare la diagnosi di una Firenze ufficiale, passatista e retorica, fatta 60 anni fa dal fiorentino Palazzeschi in uno scritto rimasto memorabile.

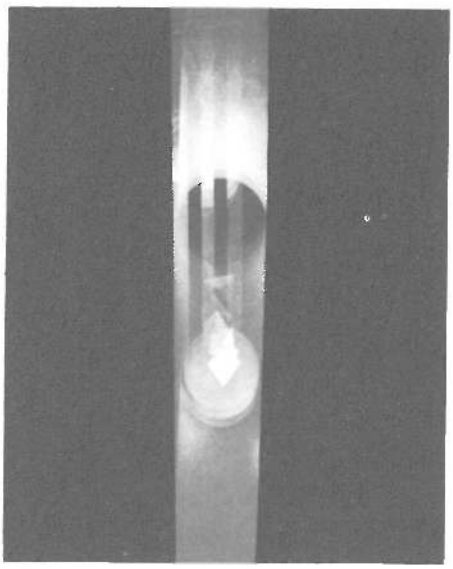
F. V.

Il XX Premio del Fiorino è stato vinto ex aequo da Bellandi e Fallani. Il Premio Fondazione Carmine per la scultura: da Vangi; e per un artista svizzero: dal pittore Salvioni. Premio Editori e Stampatori: ex aequo Collina e Guarnieri. Premio Michaux: Guerricchio. Premio della Germania Federale: Cagnone. Altri premiati: Oste, Raspanti, Favi, Vignozzi, Manfredi, Alinari, Bolognese, Cioni, Contini, Giulietti, Pelliccia, Salvadori, Titonel, Vagnetti, Marzilli, Maffi, Lucacchini, Servino, Scarabelli, Pinzati, Benvenuti, Brunetti, Cipolla.

Francavilla

Premio Michetti

La XXV[a] edizione del Premio « F.P. Michetti » presenta due importanti retrospettive: quella dedicata a Giacomo Balla, e l'altra a Vincenzo Ciardo. Il lavoro del pittore futurista, spentosi qualche anno addietro, si ricollega in maniera diretta, alle esperienze dei cinquanta pittori al di sotto dei trentacinque anni che compongono la parte centrale della rassegna francavillese. Va detto innanzitutto che il « Michetti » ha trovato, forse meglio di ogni altra rassegna del genere, la formula giusta per stimolare le ricerche estetiche nell'ambito delle attività artistiche. La scelta di Balla e Ciardo, come poli opposti della situazione europea di circa mezzo secolo, indica la volontà di continuare a indagare gli aspetti delle possibili soluzioni e interpretazioni che l'artista può dare, sinteticamente, del nostro tempo. Il visitatore si trova al cospetto di linguaggi che, pur diversi tra loro, si muovono parallelamente, per una denuncia non certo nuova, ma sempre grave e necessaria, di quelle manchevolezze che la nostra civiltà sembra voglia ignorare a livello di responsabilità politiche e socio-culturali. L'aggressione che la natura subisce, come giustamente ha osservato Marco Valsecchi, è qui documentata nei suoi aspetti più drammatici, e si può dire che non vi sia opera che non costituisca un vero atto di accusa contro la marea meccanicistica e alienante in cui l'uomo perde non solo la propria individualità ma anche quei caratteri esteriori che dovrebbero renderlo riconoscibile nel contesto del mondo stesso. Se Balla, con l'arazzo « Il mare » ha continuato a cantare la velocità, il dinamismo, tentando di dar forma visiva alle forze che determinano le nostre percezioni; e, per contrasto, Ciardo si è rifugiato nell'idilliaca visione della natura salentina, i giovani « operatori » hanno raccolto le due ansie per tentare una depurazione ambientale, o per collocarsi, come è il caso di Carnemolla, in una zona atemporale dove il rapporto spazio-tempo rende autentico il desiderio dell'evasione e la volontà di ulteriori conquiste. Da una angolazione ben diversa guarda il mondo Visca: egli cerca di demitizzare gli archetipi dell'antica bellezza formale introducendo le sue « pupazze » entro dittici o trittici per proporre un nuovo rituale che potrebbe essere consacrato ad una deità ironica e satirica che sostituisce alla litania religiosa l'inno ambiguo e a più risvolti delle asettiche figure messe in scena. Il motivo di Papola, invece, è, come suol dirsi, di violenta denuncia: le sue « lampade » cercano di spandere luce dove ormai una volontà più forte traccia segni di cancellazione che, si spera, non siano definitivi. Anche Ramella e Perusini per altra via e con altri mezzi



Andrea Carnemolla: *Generatore antimaterico.*

Gino Rossi: *Ritratto di fanciulla.*

mostrano gli ostacoli che si ripropongono fra la natura violenta e la verginità di cui essa avrebbe ancora bisogno. Discorsi egualmente complessi svolgono Matino e Montanari, Del Vecchio e De Micheli, Devalle e Marletta; quest'ultimo affidandosi ad una forma di ingegnoso *collage*, ottenuto con giornali e vetri sovrapposti in un gioco di non fittizia profondità che lascia prevedere sviluppi non effimeri. La cronaca, nel segno di un forte realismo, è reinterpretata da Paolinelli, mentre la Napoleone con la sua pullulazione cellulare derivata da Virduzzo richiama, a guardare lontano, l'infinitamente piccolo indagato alla maniera di Redon. L'importanza della rassegna — rassegna che ha rinunciato alla assegnazione dei soliti premi, limitandosi a degli acquisti dietro suggerimento di una giuria formata da Bellonzi, Marchiori, Valsecchi e Venturoli — è confermata e rafforzata dalla presenza delle opere di Verna e D'Angelo, Berdini e Sartorelli, Arde e Gloria Morales, Mariani, Rizzuri, Satta, Panaro, De Filippi, Weller, Martone, Grillo, Colliva, l'ancora informale Tarantelli e Pagnacco. Si può concludere, con Luigi Lambertini, che il « Michetti » del venticinquennale ha compiuto un sondaggio piuttosto indicativo sui risultati e sulle direzioni battute da quanti si avvalgono ancora della pittura come mezzo espressivo.

Benito Sablone

Jesolo

Momenti del realismo

A Jesolo Lido la « stagione », che ancora dura con le limpide giornate di questo settembre, è dalla metà di agosto sottolineata da una mostra che scopertamente si propone di dimostrare l'immanenza del Realismo nella pittura. È, dunque, una mostra provocatoria dati i tempi che corrono e questo suo carattere è, mi pare, ribadito nella presentazione di Mario De Micheli in cui fra l'altro si legge: « Oggi artisti delle più disparate tendenze risentono l'impellente esigenza di ritrovare nella storia degli uomini, nello scontro degli uomini contro le potenze negative della storia, come già accadde negli anni della Resistenza, la ragione fondamentale della loro azione creativa. È da questa esigenza che il realismo continua a vivere e a riproporre la propria dinamica, rinnovandosi nella immutata fiducia delle proprie ragioni, le quali non sono euforicamente ottimistiche, ma tuttavia sicure, pur dentro i dissidi e gli amari contrasti della storia, di risolvere umanamente i problemi dell'uomo ». De Micheli ha, con Paolo Rizzi, pensato e messo su la mostra e basta la sua firma per far capire subito quale sia l'idea centrale: l'affermazione, cioè, che quel Realismo affiorato nell'immediato dopoguerra ed esploso nelle Biennali veneziane del '50 e del '52, non fu un episodio transeunte, caratterizzato da un suo pragmatismo contingente, ma fu, anzi è, un fatto, uno dei fatti che stanno nel grande filone riemerso con Giotto e che da allora è sempre continuato ad emergere da correnti sotterranee nei momenti cruciali della storia a riaffermare la continuità di una situazione umana condizionata dalla sofferenza e dall'aspirazione a « risolvere umanamente i problemi dell'uomo ». Dunque l'idea centrale è quella del Realismo socialista che molti, appunto per definire la peculiare fisionomia, chiamarono neo-Realismo, nome tuttavia decisamente rifiutato da De Micheli che del movimento è il teorico puro. All'ingresso della mostra due grandi tele di un'intenzione assolutamente senza veli: « Un fantasma percorre l'Europa » (cm. 300 x 260) di Pizzinato, del '48, e « Assemblea di braccianti sul Cormor » (cm. 330 x 250) di Zigaina, del '52. La prima, sia pure in un fraseggio neo-cubista e in una trascendenza allegorica, esalta con accenti trionfalistici il dilatarsi, non solo della forza operaia organizzata, ma del suo potere politico; la seconda invece, sforzandosi di restare in un'esposizione cronachistica e quindi direttamente rivolta alla comprensione popolare, descrive, e si potrebbe dire con umiltà veristica, un episodio della lotta di una misera categoria rurale per procurarsi la fonte di lavoro e di pane, per conquistare, insomma, una giustizia sociale. Entrambe le tele puntano senza ombra di reticenza sul fine pratico e immediato della propaganda politico-sociale senza preoccuparsi che ciò possa spostare l'arte dall'interiorità della poesia all'esteriorità dell'oratoria, anzi impegnandosi a creare la poesia con l'esteriorità, la poesia dello « scontro degli uomini contro le potenze negative della storia ». E questo, credo, fu il nucleo generatore di quel particolare Realismo della pittura del dopoguerra che fu anche detto neo-Realismo, appunto per dargli un'etichetta più particolare e che, anche a conti fatti sulla prospettiva del tempo, rimane a sé stante nel contesto del Realismo che coinvolse pure letteratura e cinema. Un fatto molto importante, il più importante di quell'epoca della pittura italiana e internazionale, e che, come tutti i fatti, pervenne alla crisi. Proprio Zigaina, personaggio limite di quella crisi, appena qualche settimana fa ha dichiarato a un giornalista che gli ha fatto un ritratto su un giornale veneziano: « In genere, tutte le mie soluzioni pittoriche sono sempre state motivate da un'impressione, da una suggestione realistica, anche quelle che sembrano avere una radice intellettuale » e: « Alla base della mia pittura di oggi, così come di quella di ieri, c'è la volontà di capire il senso della terra in cui vivo, oserei dire la sua tensione strutturale, la sua magmaticità, senza idilli né nostalgie, bensì come una tragedia che si ripete momento per momento ». Ma ciò non è più cronaca e dialettica contingente e, anche accettando che i temi e gli svolgimenti successivi della pittura di Zigaina siano ancora realismo come lui vuole, il discorso è cambiato, non è più impostato e condotto come racconto semplice ed esplicito fino a poter essere avvicinato a un'illustrazione popolare dell'Ottocento, ma diventa allusivo ed emblematico, in definitiva mentale, e per decifrarlo, non basta più restare al contenuto che ora è ermetico, enigmatico e sibillino, ma occorre penetrare le qualità della pittura e sentirne i gratuiti valori di linguaggio. Il problema, dunque, non è più quello di una categoria della pittura, in questo caso del Realismo, ma è quello della pittura intesa più generalmente come strumento capace, più che di narrare fatti della storia e interpretarli dialetticamente, di esprimere sensazioni emotive. La mostra di Jesolo è intitolata « Momenti del realismo — Prima

indagine critica nelle Tre Venezie: 1910-1965 » e l'idea centrale che l'ha promossa è quella di affermare l'appartenenza di quel particolare Realismo del dopoguerra alla continuità, e si può ben dire perennità, del filone generale del Realismo, cioè all'eterna ispirazione della poesia dai problemi dell'uomo. E così, attorno ai protagonisti schietti di quel singolare momento, e che sono Pizzinato, Anzil e Zigaina (tutti e tre friulani, perché anche Pizzinato è nato in Friuli, a Maniago), c'è un « prima » e un « dopo » che, secondo De Micheli, costituiscono un necessario precedente e una logica evoluzione. C'è un'evidente e comprensibile abbreviazione nella scelta dei capitoli, del resto ammessa senz'altro dagli ideatori, ma che non mutila il disegno della mostra, cioè che non infirma il senso di continuità che con essa si vuol dimostrare: il « prima » è rappresentato da Gino Rossi e da Marco Novati; il « dopo » da Saverio Barbaro, Alberto Gianquinto e Vittorio Basaglia; questi cinque sono veneziani. Se ricordiamo che Rossi era nato nel 1884 e Basaglia è nato nel 1936, il periodo coperto è all'ingrosso di una sessantina d'anni durante i quali, e con particolare riguardo all'ambiente veneziano e friulano, tutto sarebbe cambiato. Eppure la mostra — magari, almeno per quanto riguarda il « prima », per l'avvedutezza delle scelte operate nel contesto dell'opera di Gino Rossi e di Novati — arriva a convincerci della continuità di fondo del Realismo sia pure attraverso linguaggi per loro natura tanto diversi e che vanno da quello neo-impressionista e neo-cubista di Rossi, a quello di Novati fedele ai modi e ai toni tradizionali con ascendenze ai pittori seicenteschi lombardi della realtà e con deviazioni verso un agro espressionismo; a quello di Pizzinato, pur esso proveniente da un neo-cubismo e ordinato in schemi descrittivi estremamente chiari, elementari; a quello di Anzil, così insolito nelle smaltature della superficie, nel lumeggio che tanto sa di nordico, di fiammingo; a quello di Zigaina, analitico, esplicito fino all'ovvio e quindi descrittivo nella maniera più semplice, più popolare; a quello di Barbaro, aggressivo, fortemente espressionistico, aspro di materia e chiuso negli elementi compositivi; a quello di Gianquinto, liricamente evasivo col prezioso tessuto cromatico che pure, quasi direi per contrasto, emana una arcana amarezza; infine a quello di Basaglia, alle volte di sorgente picassiana, alle volte rigidamente oggettivo e prosciugato in una tavolozza di grigi ferrei e alle volte impennato su visioni ossessive. Ad unirli tutti, a serrarli in un assieme, c'è, sotto, costante e magmatica, non proprio la restrittiva ideologia che mosse i pittori del 50 e il relativo contingente pragmatismo politico, ma la radice che affonda in una terra dura e nemica che l'uomo non è mai riuscito a dissodare, anche se, pungolato dalla speranza, s'è sempre impegnato a farlo con sforzi dolorosi e con rischi di ogni sorta: quella terra ingenerosa è il destino dell'uomo, povero e oppresso. Nella sintesi della mostra di Jesolo, è vero, quella radice c'è e si sente, presente e forte in tutti gli otto espositori. Ed è ciò che ne giustifica la qualifica di indagine critica.

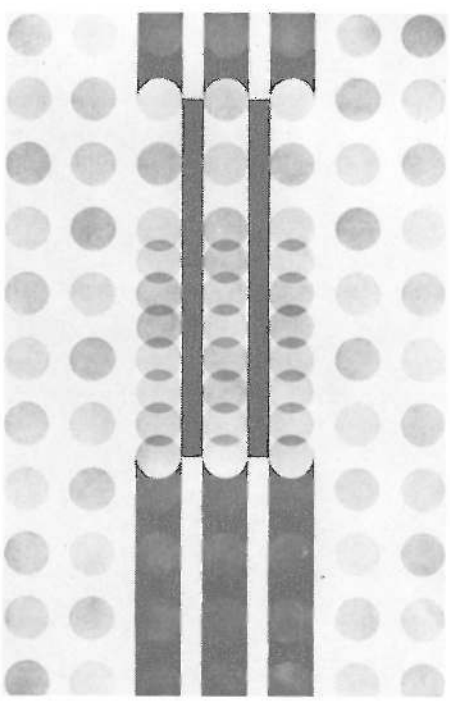
Arturo Manzano

Lecco

Immagine oggi in Italia

' Immagine oggi in Italia ', la rassegna organizzata dall'Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo ospitata nella villa Manzoni di Lecco, appare come momento di sollecitazione a diversi livelli — organizzativo, semantico, in senso estetico ed extraestetico. Apprezzabile come scelta, o meglio, orientamento di scelte, teso a informare sulla crisi del mondo dell'immagine, termine da intedersi in senso quanto mai ampio, ma anche con attenzione alla sua funzione artistica. Gli artisti [1] sono presenti con immagini dipinte, oppure ottenute con procedimenti diversi; oppure, con strutture che si attestano come pre-immagine e di cui occorre cogliere il valore di segno che ambisce a diventare segnale costruente o denunciante. L'intenzione degli organizzatori è stata dunque quella di presentare le « soluzioni reciprocamente alternative » (Crispolti) che si danno nel nostro tempo. In quale senso — estetico, extraestetico? — o in quale misura le possa recepire il pubblico, è un discorso che dovrà ampliarsi (e vi hanno accennato Ballo e Vincitorio negli scritti pubblicati nel volumetto uscito in occasione della mostra). Intanto la rassegna ha il pregio di segnalare, anche nella sua rarefatta distribuzione di esempi, i comportamenti e i metodi di artisti (operatori?) attenti a certe possibilità di fare e agire nell'opera artistica e per mezzo di essa, consegnandole, attraverso processi differenti, o divergenti, trasparenze e carichi di intenso interesse. Metodi e processi aderiscono però tutti all'« immagine », nel gioco complesso e divaricante delle esperienze artistiche odierne. Sembra uno dei fatti positivi, del resto, osservare oggi la diramazione differenziata delle ricerche artistiche attraverso una concezione di complementarietà, per cui un'immagine dipinta può essere esplorata, fruita ' camminata ' come coacervo e crogiolo di altre esperienze progettuali, costruttiviste, concettuali; assorbite dal ' dipinto ' come in un processo di singolare animazione della superficie. O una ' costruzione ' espansa nell'ambiente, camminante, circuente, può essere, ed è, ancora contemplata e ragionata come ' immagine ' o una serie di immagini, anche se il fruitore deve quasi coabitare con una pistola a tragitto balistico rigido, segnalato dall'aculeo di metallo; o deve concentrare occhi e mente su una scritta denunciante; o su un albero metallico che fiorisce in specchietti; sulla trama insolita di una ' linea intima ' che traspare da un panno bianco steso ad asciugare. E si potrebbe continuare a segnalare le singolari sensazioni, ricerche di rari e provocanti momenti di riflessione che provengono da quasi tutte le ' immagini ' con cui ci si incontra e scontra a Lecco. Su questa coabitazione di differenti composti era d'accordo perfino Gillo Dorfles, in linea di massima, nonostante la sua cauta riserva sui ' pittori ', Resta il fatto che a Lecco, pur rivelando le limitazioni (potevano esserci opere più incisive, altri autori, un maggior numero di esempi per ciascun autore...) questa scelta assume caratteri di provocazione visiva, culturale, deculturale, denarrante; narrativa; di ironia e di attiva volontà di fare; più di quello che non accada di vedere nelle mostre di tante borgate e città in cui gli Enti pubblici, guidati magari da zelanti ' onorevoli ', fanno più o meno delle ' scelte a priori ' per la remunerazione dei gusti assestati nel pubblico, dedicandosi poi alla distribuzione di un monte premi nutrito dalla diarrea delle elemosine private e pubbliche che richiedono il quadro-ricevuta di riscontro. L'articolarsi delle immagini in una mostra come quella di Lecco — sia quelle dipinte che quelle trovate, svelate nel loro ergersi come percorsi ' contro ', e segni trasparenti di altre funzioni — può incidere in modo più forte nell'ambito di una comunità, entro i tempi di quella ' vita ostile ' che stiamo vivendo, magari cercando di analizzare le « situazioni *concepite* (dal pensiero, all'immagine), *riferite* (dall'esistente, all'immagine) o *recepite* (dall'immagine all'immagine) » —

Carlo Nangeroni: *Mutazione.*



per usare i termini specificati nel programma di Lecco ed esaminati in esteso da Eligio Cesana. D'altra parte questa rassegna mostra quanto sia ' difficile tracciare un confine netto fra intento di comunicare per immagine e opera che si esaurisce nella propria struttura formale... ' (Schönenberger); e anzi tende a dimostrare che, sia nell'immagine nascente in pittura, sia in tracce di spazio, in contatti e scontri di segni o oggetti, il peso del ' significante ' si rapporta al problema di fondo, il ' fare immagini ' (F. Solmi). Diversi i comportamenti degli artisti e diversi i processi, le intenzioni e la portata di comunicazione e di artisticità. Non è affatto accertato che una struttura parli in sé e per sé, e non come « immagine ». A livello di ricezione, e quindi di portata conoscitiva e immaginativa dell'opera, sarà da discutere se perfino un ' concetto spaziale ' di Fontana sia più penetrante nella sua realtà — un tracciato di buchi sulla carta, un taglio nella tela, ecc. — oppure « visto » in fotografia, dove appaiono certi valori che nella ' povertà ' delle opere non si colgono facilmente.

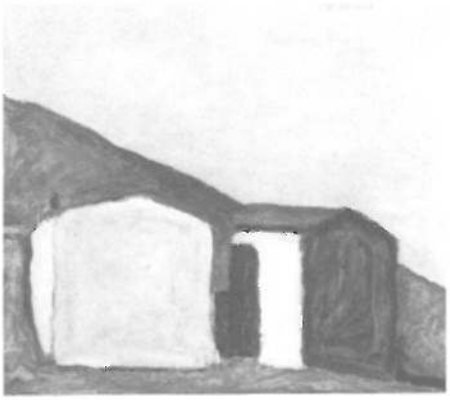
Elda Fezzi

[1] Adami, Alviani, Angeli, Aricò, Arroyo, Baj, Baratella, Baruchello, Bellandi, Benedetti, Bertini, Bonalumi, Ceroli, Colombo, Dangelo, De Filippi, Del Pezzo, De Valle, Dias, Dorazio, Fabro, Festa, Forgioli, Gallina, Garozzo, Gentili, La Pietra, Mambor, Marchegiani, Mariani E., Mondino, Marzot, Nangeroni, Nandavigo, Nespolo, Pardi, Patella, Pisani, Plessi, Pozzati, Schifano, Sarnari, Scanavino, Secomandi, Spadari, Stefanoni T., Verna, Viviani.

Milano

Giorgio Morandi

In un fine stagione decisamente in crescendo il Comune di Milano ha voluto alla Rotonda della Besana una vasta antologica dell'opera di Giorgio Morandi. Lamberto Vitali, che già era stato l'anima delle precedenti analoghe iniziative di Venezia, di Bologna e di Parigi-Londra, ha profondamente rielaborato anche questa recentissima versione, così ricca di entusiastici consensi, sopratutto a Londra, proponendoci una mostra estremamente viva, forse la migliore delle grandi antologiche morandiane. La sua passione di collezionista e la profonda conoscenza dell'opera di Morandi gli hanno permesso di dar vita ad un percorso che si snoda limpido e senza indugi dal *Paesaggio* del 1911, vero segno di contraddizione nella pittura italiana di quegli anni, sino all'ultimo scorcio di attività dell'artista, di cui il *Paesaggio* del '61 ora al Kunstmuseum di Wienterthur è uno degli esempi più alti. Un « Omaggio a Morandi » nelle sale della Galleria Annunciata consentiva poi di cogliere, sullo sfondo della grande retrospettiva, alcuni aspetti più particolari, ma sottilmente stimolanti dell'arte morandiana. Due avvenimenti, quindi, più che propizi per verificare le proprie riflessioni sopra questa personalità di primissimo piano della pittura italiana. L'opera di Morandi esordisce con cospicui riferimenti a Cézanne — per il *Paesaggio* del 1911 si veda ad esempio *La Tranchée*, 1870-71, o si veda *Allée à Chantilly*, 1888, per gli altri due *Paesaggi* 1913 e '14 presenti alla mostra. Tuttavia l'impiego pressoché esclusivo di una sorta di monocromato è illuminante sulla direzione in cui muove tale interesse. Morandi intuisce che il punto di forza dell'arte europea a lui immediatamente precedente stava nell'aver esorcizzato una nozione di natura impastoiata dai presupposti del realismo filosofico, contrapponendole l'uomo come soggetto operante, con tutta la sua libertà. Individua anche chiaramente come la svolta cruciale di tale processo fosse stata la sostituzione dell'oggetto con la sua percezione, operata in seno all'impressionismo. Ma egli intende raggiungere una universalità che non sia soltanto quella derivante dall'investitura del dipinto ad opera d'arte; un'investitura che sottrae l'opera al successivo flusso della storia nel momento stesso in cui pone all'atto della sua nascita una volontà di comunicazione, cosicché qualsiasi cosa non possa venir attribuita all'intenzionalità dell'autore diventerà storia non dell'opera ma della sua fruizione. Questa atemporalità, infatti, riguarda l'opera nel suo complesso e, realizzandosi a fruizione compiuta, può investire anche ciò che l'artista ci ha fatto appena fruire come labile e transeunte o come espressione della sua più momentanea ed esasperata soggettività. Morandi vuole invece che l'atemporalità, l'eccettuarsi al flusso degli eventi, ci si dia quale carattere di ciò che è posto sulla tela e quindi al momento stesso del suo diventare, nella fruizione, contenuto mentale. Di questo sottile mutamento di indirizzo, di cui è segno non solo il completo disinteresse per le esperienze di tipo espressionistico ma addirittura il ripudio totale di ogni elemento capace di ricondurre il dipinto a un particolare momento percettivo, si sostanzia la direzione impressa da Morandi al proprio lavoro, anche nei confronti dell'esperienza di Cézanne. Era una scelta coraggiosa, al limite perigliosa tanto era controcorrente. Significava uscire dalla via maestra della cultura più viva del proprio tempo, rinunziare a far leva su una soggetività di derivazione idealistica per calarsi di nuovo al nodo della filosofia del conoscere, per trovare, sia pure con i modi dell'arte, un'alternativa all'idealismo e al realismo, al soggetto e all'oggetto della tradizione filosofica. Ma significava anche tentare l'innesto delle luminose acquisizioni maturate nel crogiolo parigino sul filo di una tradizione che si era spezzata con i prodromi del manierismo. Tuttavia, se non si voleva eludere il problema e compiere opera profondamente involutoria, la atemporalità, l'esser fuori dal flusso degli eventi, non poteva più promanare dalla nozione di ciò che veniva rappresentato, neppure attraverso i portati di una fede religiosa; bisognava « costruirla », districare in quell'antica tradizione ciò che proveniva dalla nozione da ciò che era frutto della formulazione del dipinto. E Morandi si confina ad oggetti tra i più spogli di connotazioni storico-filosofiche — nude bottiglie, semplici barattoli, paesaggi anonimi — restandovi fedele lungo tutto l'arco della sua opera. Già le nature morte del '16 segnano una prima stabile acquisizione sulla via intrapresa. Quelli che saranno i tipici oggetti morandiani si delineano sulla tela in un totale isolamento. Un calcolo sapiente chiude il dipinto in una splendida unità formale, ma spegne ogni rapporto tra gli oggetti, fossero pure i semplici rapporti spaziali che potrebbero scaturire dalla loro disposizione. Il colore calcinato, al limite dell'irreale, i delicati accostamenti dei toni chiari, rallentano la percezione, trattengono sull'oggetto, spesso ridotto a pura siluette, a cui un taglio d'ombra o il torcersi delle scanalature su di una bottiglia o una fruttiera attribuiscono una volumetricità non rappresentata ma indotta per via nozionale. Persino il fondo, sopratutto nel dipinto già nella collezione Della Ragione, evita di strutturarsi come ambiente spaziale, tende a restare semplice colore. Morandi approda in questi anni all'oggetto mentale, e per una via opposta a quella di De Chirico. De Chirico promuove infatti una regressione dall'oggetto consueto, carico quindi di tutte le abituali connotazioni, alla sua pura nozione, spezzando nella rappresentazione non solo la rete di tali connotazioni, ma scardinando addirittura attraverso le incongruenze dei rapporti prospettici la trama dei rapporti spaziali che ci fanno fruire uno spazio come ambiente fisico. In questo modo però l'oggetto fisico rimaneva, logicamente, un prius intoccabile, come in ogni buon realismo filosofico. Non stupisce allora che esaurita la novità della pittura metafisica e dei suoi riverberi emotivi si finisse per contrapporsi all'« oggetto » con un cambiamento di livello ontologico, passando all'irrealtà o al sogno: una delle vie, appunto, battute dal surrealismo. Per Morandi, del resto, la fase iconograficamente più metafisica, che raggiunge il suo acme nel '18, è stata da tempo avvertita come un'esperienza in proprio piuttosto che come una partecipazione a quell'indirizzo. Ce ne danno la misura i quadri di tale anno presenti alla rassegna, sopratutto quello, della collezione Jesi, prescelto a siglarla. Gli oggetti tendono qui a perdere, nella fruizione, le loro peculiarità, diventano piuttosto punti e momenti di appoggio di una strutturazione dello spazio. Uno spazio che li isola inglobandoli e che proprio in virtù del



Giorgio Morandi: *Paesaggio*, 1961.

loro carattere « metafisico » dichiaratamente ostenso resta mentale, mentre una strutturazione chiusa, rigorosamente iterantesi, ci fa sentire immutabile ogni cosa con l'ineluttabilità degli eventi attribuiti al fato o a una distaccata volontà ordinatrice esterna. Il pensiero corre a Piero, agli affreschi di Arezzo o alla pala di Brera, ma ciò che là è espressione di un cristianesimo visto attraverso la filosofia di Platone, qui, in sintonia col proprio tempo, è scelta metodologica. Questi modi morandiani di isolare l'oggetto, di renderlo rigorosamente atemporale, restano acquisizioni vive lungo tutta l'opera dell'artista, tanto che possiamo ogni volta rintracciarli dietro i diversi aspetti formali. Ma le esperienze di questi anni per un verso almeno ci appaiono dei casi limite: sacrificavano troppo le peculiarità dell'oggetto e quindi la possibilità di farne il portatore, con la stessa assoluta atemporalità, di un plesso di sensazioni e di stati d'animo sottilmente pacificati, spogliati di ogni sapore di *erlebnis*, di ogni riferimento all'esperienza come temporalmente vissuta. Col '24 tale possibilità può dirsi del tutto acquisita e alla mostra lo documentava oltre all'*Autoritratto*, 1924, (collez. Jesi) e al *Paesaggio*, intimamente meditativo, del '25 (coll. Jesi) anche, tra le incisioni, *Campo di tennis ai Giardini Margherita* del '23. Questi anni segnano per Morandi una tappa fondamentale, il primo completo raggiungimento degli scopi che avevano indirizzato il suo lavoro di artista. L'« assoluto » tradizionale ne esce infatti profondamente trasformato — perde ogni legame con l'ontologia dell'oggetto per ricondursi a pura categoria, a modo di vedere le cose — e la consapevolezza di tale acquisizione è tanto profonda e salda che non soltanto può riapparire l'oggetto consueto, e rappresentato rispettandone la più diffusa nozione, senza che si cada nel realismo, ma persino ciò che è comune pensare radicalmente individuale e soggettivo, il mondo delle sensazioni e delle emozioni, può perdere tale carattere e, ridotto a fatto mentale, venire offerto a una contemplazione distaccata, dove la partecipazione ha posto, ma l'immedesimazione mai. Un sottile diaframma mentale, uno stacco, ci pone sempre fuori dal quadro, spettatori. Per l'opera di Morandi si tratta di un aspetto tanto congenito da farci quasi dimenticare quanto abbia anticipato, e con splendida, forse troppa, autonomia di cultura, l'impegno posto tra le due guerre dagli artisti più dotati per allontanare la pittura europea dalle secche delle effusioni di soggettività e dalla loro radice idealistica. Il successivo cammino di Morandi è un approfondimento continuo, ramificato, spesso sorprendente, della straordinaria acquisizione di questi anni sul piano metodologico. E qui si vivono, forse, i momenti più belli della mostra: dove l'interesse per la direzione in cui muove la ricerca spesso tace, anche nello studioso, di fronte all'immensa profondità della comunicazione instaurata dal singolo quadro. Penso ad esempio alla *Natura morta* del '29 (coll. Jesi) o all'altra, del '35 (coll. Ponti), sottile sintesi delle esperienze di un decennio; alla *Natura morta* del '39 (coll. Plaza), con gli oggetti scanditi da una luce decisa, radente, eppure atmosferica, legante; allo splendido gruppo di opere del '42; e, tra le più recenti, alla commossa solitudine della *Natura morta* del '55 (coll. Mattioli); allo stringersi, quasi trepido, degli oggetti in quella del '60 (coll. Giovanardi) con la lunga bottiglia bianca e la trasparenza, appena intravista, del piccolo lume tortile; o a quel taglio di monte contro il cielo bianco del *Paesaggio* di Winterthur e all'affacciarsi, spoglio, delle due case; massi forse, monte anch'esse, a reclamare con sommessa ma perentoria decisione il perché delle cose. Una mostra veramente notevole, ambientata anche con molta misura da Ignazio Gardella nella non facile architettura della Rotonda della Besana.

Renzo Beltrame

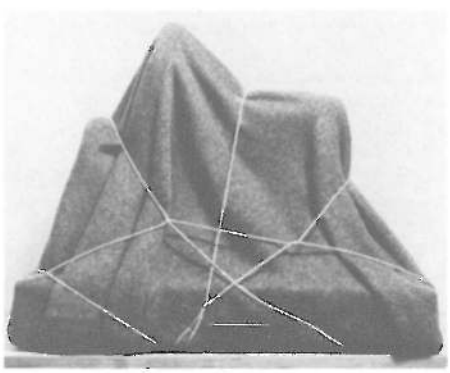
Man Ray

A conclusione di una stagione, protratta quest'anno sino a luglio, più disposta a consolidare stime invacillabili che a muovere proposte tempestive e autenticamente stimolanti, tre gallerie (*Salone Annunciata, Milano, Schwarz*) hanno co-ordinato una grande esposizione di Man Ray. Duecentoventi opere, non tutte egualmente significative, forniscono dell'artista un ritratto insistito e disperso e tuttavia vitale e riconoscibile.

Alla Galleria Milano una sessantina di disegni dal 1912 al 1956 indicano oltre che il dare-avere di Man Ray (libro mastro agevolmente percorribile, e prevedibile se si considerano gli stretti rapporti tra l'artista e gli altri dadaisti e surrealisti) costanti e variazioni di una intelligenza attenta a scoprire gli angoli contraddittori e sfuggenti della realtà, la lucida intenzionalità orientata a contrapporre un senso irreflettibile a un ordine inabitabile (« dietro a ogni invenzione, a ogni scoperta, cercate il desiderio non la necessità » aveva avvertito Paul Eluard presentando Man Ray surrealista nel 1936). La stessa mostra presenta una quindicina di *rayographs*, uno dei punti più vivi e originali della esperienza dada, quella per cui forse meglio vale la definizione di Man Ray come de « *l'homme a tête de lanterne magique* ». Recuperando un'immagine diretta per contatto degli oggetti sulla carta sensibile, oltre il percorso otticamente obbligato della macchina fotografica, Man Ray disarticola consistenza e evidenza dell'oggetto. L'oggetto oppone una particolare fisicità (anche ottica), una struttura che non ha un nucleo di identificazione, una connotazione univoca e rivelatrice ma solo una coerenza interna che vale come elemento di costituzione per una aperta struttura immaginativa. In questo gioco conta anche l'acutezza dell'operazione linguistica: il *rayograph* non si impantana nella metafora surrealistica in quanto riesce aldilà del ravvicinamento dei « sensi » a non contrapporre o rovesciare l'ordine dei segni e libera invece un'immagine autonoma e generativa. Che il campo di operazione di Man Ray sia tipicamente quello dell'immaginazione lo dimostrano i famosi oggetti (il ferro da stiro irto di chiodi di *Cadeau*, il metronomo su cui è attaccato un occhio di *Objet à detruire*, poi *Obiet indestructible* e qui all'Annunciata *Lost object*) ormai moltiplicati, e giustamente, in multipli che irridono un'unicità che è astorica e solo dell'immaginazione. Argan scrivendo recentemente dell'opera di Man Ray ha sottolineato il valore della rottura del dada newyorkese rispetto a una visione degli oggetti, tipica della società americana e non solo degli anni venti, strettamente economica e come Duchamp, Picabia, Man Ray abbiano contestato proprio « l'assolutezza, l'indiscutibilità, il significato dato e accettato delle cose ». La rivolta a questo livello non risulterebbe nella direzione del *non senso* ma del *controsenso*.

Per noi esiste anche una possibiltà di lettura che poggia sull'economia del linguaggio (e dell'immaginazione). Se si tien conto dei risultati raggiunti da Freud nell'analisi del « witz » (il motto di spirito), è possibile vedere questi oggetti aggressivi e ironici come investimenti e scansioni di tensione percettive e emotive che a un tempo sottraggono, immobiliz-

Man Ray: *L'enigme d'Isadore Ducasse*, 1920.



zano o distorcono la realtà e nella stessa misura si organizzano in un processo di cui sono « mosse »; elementi di una strategia che coinvolge attenzione e presenza immaginativa del fruitore. La dinamica delle tensioni in questo modo impegnata non fà che esaltare, e mettere in evidenza, la sommazione dei diversi movimenti verso un risultato che programmaticamente rifiuta di essere conclusivo. La vitalità degli oggetti di Man Ray sta così più che nel distacco da un senso o nella ridefinizione di un altro, non importa se opposto o diverso, nella carica essenziale, nella energia immaginativa che questo processo assorbe e dichiara. Da qui per noi non tanto il valore del rifiuto di una logica chiusa quanto la capacità di un assorbimento e di una promanazione di una diversa possibilità di conoscenza immaginativa. Per raggiungere questi risultati Man Ray ha mescolato con intelligenza le sue esperienze di pittore e di fotografo. A giudicare dai collages e dai dipinti esposti da Schwarz neppure il medium tecnico della pittura, ridondante quando egli cerca di chiudere oggetti come dentro una classificazione nominale, gli ha fatto ingombro nei momenti in cui l'immagine si poneva dentro una precaria e vitale virtualità. La retorica surrealista con la sua sintassi (nascosta ma obbligata) non ha schiodato le punte aguzze di un ferro da stiro che ancora oggi potrebbe risultare salutare per molte camicie troppo presto inamidate.

Vittorio Fagone

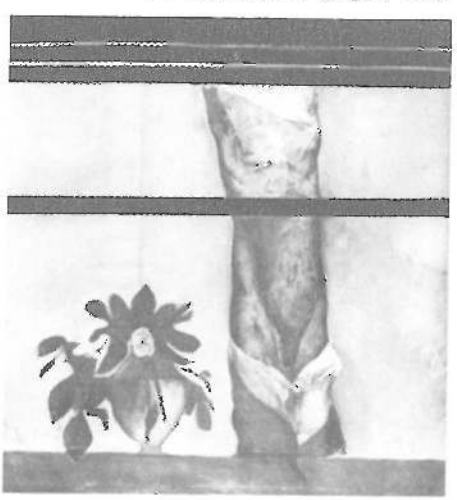
Napoli

Rassegna del Mezzogiorno

Con l'alto patronato del Presidente della Repubblica, e la solita sfilza di ministri nel comitato d'onore, anche quest'estate ha avuto luogo nel Palazzo Reale di Napoli la « Rassegna d'arte del Mezzogiorno », la sesta. Una mostra il cui titolo appare del tutto ingiustificato per la spiccata assenza della maggior parte degli artisti meridionali. Lo splendido catalogo, introvabile (dobbiamo ringraziare il collega Max Vajro per averci ceduto la sua copia), si apre con le prefazioni di rito in aperto contrasto fra di loro. Infatti, il presidente dell'Azienda di Soggiorno (l'ente napoletano che ha maggiormente contribuito alla realizzazione della mostra) precisa nel suo scritto che la rassegna « intende proiettare le forze nuove — e specialmente quelle dei più giovani — dell'arte contemporanea, in una panoramica vivace, estrosa, talvolta spinta ai limiti dell'assurdo, nella più totale libertà dei mezzi espressivi » e continua, il dottor Del Piero, ritenendo che nel rifiuto della formula di una tranquillità espressiva e « nell'accettazione di quanto di più audace possa nascere nell'ispirazione degli artisti, risieda l'importanza della rassegna sul piano culturale e formativo dei nuovi gusti ». Un programma, una presentazione piena di promesse... tutte tradite. Infatti la mostra rispetta il suo sottotitolo « Aspetti della nuova figurazione » e si ferma ad un panorama che va dal 1960 al 1968, soprattutto, poco o niente di quanto è stato detto e fatto « di più audace » nell'ambito dell'arte contemporanea. Una giustificazione, sempre nelle pagine di presentazione, l'ha tentata Gino Grassi. Il redattore del « Roma » parla delle scelte fatte in collaborazione con Dario Durbè e Marco Valsecchi precisando, di contro, che « non era umanamente possibile mettere su una rassegna alla quale fossero presenti anche i giovanissimi » ed ammette, giusto per mettere le mani dinanzi, che il comitato di scelta non ha inteso dare un panorama completo, al cento per cento, della Nuova Figurazione italiana. Ma, a prescindere dal fatto che i ventuno invitati sono una minima percentuale degli artisti che hanno operato ed operano validamente nell'ambito della neo figurazione, la cosa che maggiormente resta oscura è il perché Gino Grassi, napoletano, continui a sostenere la tesi che « sono le zone più progredite a manifestare l'arte più avanzata ». Mostrando chiaramente di trascorrere troppe ore al tavolo di redazione e di visitare poco gli artisti che operano nel Mezzogiorno, di non rendersi conto che a pochi passi da casa sua c'è un « Gruppo Studio Portici » presente nella recentissima internazionale di Basilea e dimenticando, tanto per fare un altro esempio, il movimento strutturalista del « Gruppo Uno » di Avellino. Quasi c'è da credere che il critico non ne conosca nemmeno la esistenza. Ed infine non è vero che Napoli è una città abituata a rassegne di « infimo livello » e che questa mostra vi abbia finalmente portato artisti italiani di ragguardevole personalità. Non è più vero da anni, anche se resiste ancora, proprio grazie al giornale « Roma », la difesa di certi epigoni del più retrivo ottocento. Nulla da dire sulla maggior parte degli artisti invitati: Guido Biasi, Ennio Calabria, Leonardo Cremonini, Fernando De Filippi, Armando De Stefano, Sergio Fergola, Gianfranco Ferroni, Giannetto Fieschi, Piero Guccione, Giuseppe Guerreschi, Claudo Lezoche, Raffaele Lippi, Renzo Margonari, Sergio Saroni, Giacomo Soffiantino, Bruno Starita, Aldo Turchiaro, Sergio Vacchi, Renzo Vespignani, Elio Waschimps, Giuseppe Zigaina. Quanti di questi hanno un prestigio tale che « ogni ostilità preconcetta dovrebbe cadere », come afferma Gino Grassi, non lo vogliamo discutere, ci basta notare che i 5 napoletani chiamati a rappresentare la neo figurazione italiana (perché qui di Mezzogiorno, lo ripetiamo, c'è solo il titolo) sono — tranne De Stefano e Lippi — non troppo rappresentativi. Non ci interessa, in questa nota, analizzare gli artisti e le cinque opere che ogni pittore ha esposto, ci corre obbligo, invece, di precisare che di « altri » nomi a Napoli ce ne sono tantissimi. Ma non è ancora qui il nocciolo. Perché una mostra sugli aspetti della nuova figurazione? Forse perché veramente a Napoli le cose devono essere ancora viste senza scossoni per i non addetti ai lavori? Ma tutto questo è ridicolo se si pensa che a Napoli si presentano da anni opere di Manzoni, i buchi di Fontana e la Modern Art Agency va presentando artisti come Pistoletto, ecc. È chiara una sola cosa: gli organizzatori non hanno saputo passare dalle brutte rassegne degli scorsi anni ad una mostra finalmente viva nel tempo. Non hanno saputo o voluto, non si sa; certo questo loro riscoprire l'America, nuoce, ancor più del silenzio, al Mezzogiorno. Inoltre è stato dimenticato che l'avanguardia a Napoli oggi si avvale di artisti del valore di un Gianni Pisani, di un Carmine Di Ruggiero, di un Errico Ruotolo, di un Bruno Galbiati e di tanti altri giovani come Remo Stasi e Giovanni Spiniello.

Emiddio Pietraforte

Elio Waschimps: *Uomo che si spoglia*, 1967.

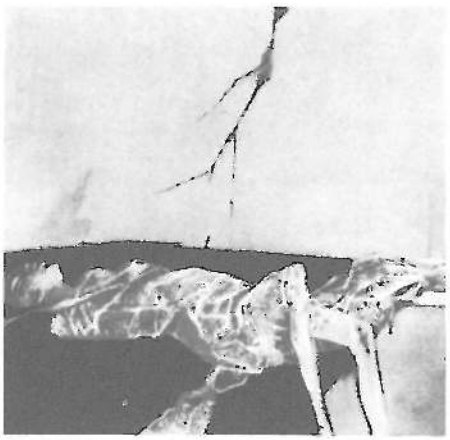


Pesaro

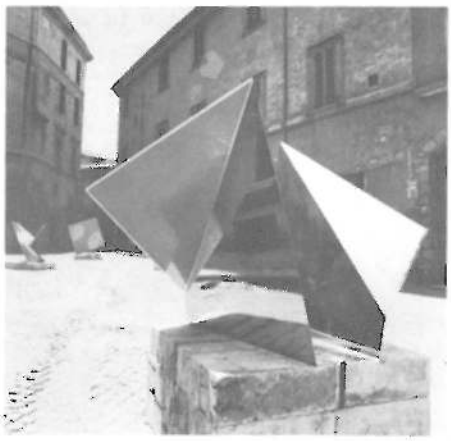
Sculture nella città

Questa di Pesaro è forse una delle più imponenti mostre di sculture ambientate in una città che si siano viste in Italia, dopo il Festival di Spoleto del '62. Ed è interamente dedicata ad Arnaldo Pomodoro. Così si è voluto rendere omaggio allo scultore di Morciano di Romagna (che a Pesaro ha trascorso gran parte della sua giovinezza) con uno slancio ed una consapevolezza che fanno onore agli organizzatori. L'intera città è stata posta a disposizione dell'artista senza riserve, per ospitare degnamente, come in una grande festa, le sue opere. E questo a tutto vantaggio e godimento di cittadini e villeggianti. Dalla « Sfera grande » della rotonda di viale Trieste al « Movimento di crollo » del '71 di via Toschi Mosca e alle « Forma X: negazio-

Arnaldo Pomodoro: *Sfera gigante.*



Giovanni Cappelli: *Non ha parlato*, 1969.



Carlo Lorenzetti: *Scultore.*

ne » e « Onde: la triplice » di piazza Collenuccio, si procede dal mare alla piazza del Popolo dove è raggruppato il numero maggiore delle grandi sculture. Il « Grande disco », come un sole rutilante, introduce alla piazza; due « rotors » (« Rotante dal foro centrale » e « Rotante massimo ») quasi sono posti a guardia della neoclassica facciata del palazzo delle Poste, come due leoni medievali ai lati di un portale romanico, mentre tre colonne (« Cilindro costruito », « Mole circolare », « Colonna intera recisa ») fronteggiano, sul lato opposto della piazza, moderni campanili, la bella facciata quattrocentesca del palazzo Ducale. La collocazione risponde chiaramente a due principi: offrire la scultura allo spettatore nel miglior modo per la sua valorizzazione e completare architettonicamente l'ambiente in cui è stata posta. Il bronzo risplende come oro fuso una volta posto nel suo elemento naturale: la luce, mentre l'acciaio capta e riflette i colori dell'atmosfera, l'azzurro del cielo e il verde degli alberi, integrandosi nell'ambiente con estrema fluidità, natura nella natura. La scultura, tornata all'aperto a dialogare con lo spazio e con la vita, finalmente trova nuova linfa e ragione di esistere. Così il monumento, scaricato da ogni significato celebrativo e retorico, trova ora la sua giusta funzione nel contatto diretto con il pubblico a cui comunica non più simboli ed ideologie, ma concetti di forma e di spazio, di tensione e di luce in cui la realtà possa riflettersi e riconoscersi.

Antonio Pandolfelli

Prato

L'immagine dell'uomo

Probabilmente è passata quasi inosservata. E, a mio parere, si è trattato, invece, di una iniziativa piccola, ma fra le più precise. Senza clamori, anzi con umiltà inconsueta, Giorgio Seveso ha raccolto le opere di una ventina di pittori, a suo giudizio uniti da un comune terreno di ricerca. E, con la collaborazione del Comune e dell'ARCI, le ha esposte in Palazzo Pretorio. In due pagine di prefazione al catalogo ha spiegato le ragioni, cercando di analizzare quale comunanza legava questi artisti. Si potrà magari dissentire dalla sua tesi che « queste opere rappresentano la genesi di una avanguardia figurativa che sta nascendo ». Specie il concetto di avanguardia lascia perplessi. Ma mi sembra indubbio che, soprattutto agli effetti del pubblico, pur con i limiti insiti in una campionatura (forse neppure troppo rigorosa), ci troviamo di fronte ad un discorso chiaro, vale a dire ad una proposta ben leggibile di una tendenza chiaramente delineata. Per ripetere le parole stesse di Seveso, artisti accomunati da una « volontà esplicita di giungere a definire un'immagine umana quanto più possibile autentica, capace, cioè, di contenere e sollecitare ogni spessore dell'attuale complessità esistenziale dell'individuo e capace di evocarne ogni allarme, ogni lacerante contraddizione, ogni inquietudine ». E, al tempo stesso, « la necessità di ritrovare un linguaggio, un codice facilmente decifrabile, vivo per intime adesioni e per rispondenze immediate, per traslati icastici e non ambigui ». Direi che, in particolare queste ultime parole, chiariscono bene di quale tipo di ricerca si tratti. Per intenderci subito (e per citare alcuni dei nomi presenti alla rassegna): la figuratività di Bec, Pippa, Cappelli, Calabria, Tredici, Falconi, ecc. Con quel sapore tragico e insieme pietoso che li lega e quella fedeltà all'eredità di «Daumier, Permeke, Grosz» che a loro avviso, come dichiara in un bellissimo sfogo, pubblicato nel catalogo, uno di essi (il Gualerzi), è tutt'altro che morta. Come ho già accennato, semmai, se un appunto può essere fatto a questa mostra, è quello di non essere stata ancor più rigorosa. E, cioè, di non aver tenuto nel debito conto che discorsi di tendenza e campionature come queste, tanto più sono efficaci, quanto più sono rigorose nelle scelte. Per esempio, se Addamiano o Benucci o Giorgi, pur di diversa declinazione, riescono a rafforzare tutto il discorso grazie alla qualità della loro pittura, di contro, chi ha povertà espressiva fa scadere il tono generale e rende meno intenso il rapporto tra proposta e visitatore. Ad ogni modo (e anche senza tener conto dello spontaneo raffronto con la concomitante, mercantilistica mostra di Carrà alla Galleria Falsetti, cioè a poche centinaia di metri di distanza) una rassegna, ripeto, rispettabile. Se non altro — per citare ancora Gualerzi — perché oggi non è forse « tanto questione del come, ma del per chi dipingere ».

F. V.

Roma

Carlo Lorenzetti

Questa estate, nella pittoresca e raccolta piazza Margana, nel cuore di Roma, ad un passo dal Campidoglio, una lieta sorpresa attende il turista non frettoloso che ama addentrarsi alla pigra ricerca degli aspetti meno monumentali (ma non per questo meno interessanti) della città cinquecentesca e barocca. In perfetta armonia con l'atmosfera quieta e familiare della piazza, assecondando il mosso percorso delle prospettive incastrate a cannocchiale le une nelle altre, si muovono in tutta libertà le ariose sculture in acciaio di Carlo Lorenzetti. Le leggere membrane scattano verso il cielo e si illuminano dei bagliori della luce palpitando ad ogni più leggero alito di vento. Quasi compiacenti personaggi, si piegano a dialogare con gli artigiani ed i garzoni che popolano la piazza e si prestano volentieri ad assecondare i giochi dei ragazzi del quartiere, partecipando con semplicità alla vita quotidiana di questo angolo di Roma. Ecco, questa spontaneità con cui le sculture di Lorenzetti si inseriscono nell'ambiente e nello spazio aperto, senza pretenzione, mi sembra una delle cose più interessanti di questa mostra. Qui non c'è retorica né invadenza, ma una misura che nasce dalla percezione della realtà e della vita: quella schiet-

tezza che sempre è stata nella lucidità delle sue soluzioni, nella semplice logica delle forme e delle loro articolazioni. Lorenzetti, e forse questo non è stato sin'ora sufficientemente chiaro a tutti, ha sempre operato sull'immagine, e ciò appare con evidenza oggi che le sue sculture tendono maggiormente a far sentire sempre meno il peso del materiale. Sono le linee tese e scattanti a disegnare forme nell'aria suggerendo piani e strutture; mentre ogni effetto di volume è riportato ad una bidimensionalità significante, cosa che, d'altra parte, appare anche chiaramente nelle più recenti opere grafiche. Un lavoro, dunque, in cui la fantasia è sempre però purificata attraverso il filtro di una lucida intelligenza.

Antonio Pandolfelli

Sassoferrato

Premio G. B. Salvi

Il Premio « G. B. Salvi » di Sassoferrato (Ancona) è giunto alla XXI[a] edizione e, quindi, è diventato adulto, ma esso, anziché trovare una nuova dimensione, adeguata, non tanto alla sua maggiore età, quanto alle mutate strutture dei premi nel nostro Paese, insiste, con una tenacia degna di miglior causa, a battere la vecchia strada, che si condensa in questi principi immutabili: 1) largheggiare il più possibile negli inviti e nell'accettazione degli artisti sottoposti a selezione; 2) assegnare premi in denaro di importo spesso umiliante, e medaglie in similoro e coppe e targhe a profusione; 3) evitare di premiare artisti già premiati alla stessa rassegna, anche se putacaso insistono ad essere più bravi degli altri, ponendoli fuori concorso; 4) premiare, se possibile, artisti di cui la costituenda galleria locale non possiede alcuna opera. Tutto questo avviene puntualmente ogni anno forse perché i nomi nella Giurìa di premiazione, sono sempre gli stessi o quasi. Noi vedremmo volentieri questo Premio trasformato in una rassegna di giovani sconosciuti o quasi, la cui selezione dovrebbe essere affidata ad una Giurìa di critici e di artisti anziani di chiara fama; meglio ancora, agli stessi critici e artisti si dovrebbe affidare il compito di fare le segnalazioni. Accanto alla mostra delle opere dei giovani, si potrebbe continuare nella presentazione di piccole personali di indubbio valore artistico, come quella dedicata quest'anno a Gerardo Dottori. La selezione di artisti stranieri, per la sezione « Piccola Europa », dovrebbe essere affidata ad autentici specialisti e non agli addetti culturali delle ambasciate o delle legazioni dei singoli paesi di appartenenza, per i quali, specie se si tratta di paesi in cui la libertà artistica non è un bene in circolazione, le scelte sono necessariamente obbligate. Infine, bisognerebbe chiarire se nella sezione « Libro d'arte », un volume sui disegni di Luca Cambiaso può trovare convivenza con libri firmati da Eugenio Montale, Giancarlo Cazzaniga, ecc., come è accaduto questo anno. Per la cronaca, diremo che il I premio per la pittura è stato assegnato a *Salvatore Sebaste,* il I premio per la scultura a *Simone Benetton,* il I premio per la grafica a *Mario Storti* e il 1° premio per un artista straniero al greco *Petrus Papavassiliou.* Medaglie sono state assegnate a: C. Colombo, Pitocco, Toscano, Matalon, Cabjan, Dalla Vigna, Innocenti, Silvani, Engel, Bragantini, Bellagamba, Angelini. Per eventuali premi-acquisto sono state proposte le opere di: Giuman, Nistri, Tonino, Ambrosecchi, Chiarini, Poli, Imbrogno, Arfelli. La giurìa era così composta: Giuse Benignetti, Paolo Cassinelli, Arnoldo Ciarrocchi, Antonino De Bono, Francesco Garofoli, Renzo Margonari, Enzo Rossi, Giorgio Seveso e Stefano Trojani, Segretario con diritto di voto. Gli amici di Sassoferrato non debbono dispiacersi di questi nostri rilievi, dettati solo dal desiderio di contribuire a migliorare una manifestazione d'arte che, pur intenzionalmente proiettata fuori dei confini nazionali, di fatto rimane circoscritta in limiti regionali.

C. M.

Solero

Artisti alessandrini

A Solero, un paese alle porte di Alessandria, non era mai stata allestita una mostra di arti figurative che non fosse la solita carnevalesca e brulicante estemporanea condita con insipidi ingredienti locali. La nuova Amministrazione Comunale, un drappello di dinamici giovani di sinistra, ha deciso così di avviare, e in seguito di articolare in profondità, un serio discorso culturale che possa mutarsi in un programma da realizzare in rapporto alle necessità e alle richieste dei cittadini di Solero. Di quì l'urgenza di organizzare una prima rassegna, certo ancora lacunosa e circoscritta dato i mezzi e lo spazio a disposizione, che avesse lo scopo preciso di proporre in chiave storico-critica, e perché no anche didattica, le opere più significanti di quegli artisti alessandrini che furono in qualche modo legati ai movimenti artistici della prima metà del secolo. Nello stesso tempo si è tentato reperire un campionario di giovani forze operanti in provincia, continuatori di una tradizione non del tutto marginale, che fungessero da contrappeso dialettico e da stimolo per un dialogo autentico con gli abitanti del paese e con chiunque sentisse la necessità di dare il proprio contributo ad un programma di politica culturale che tenti di uscire dai vincoli strozzanti del burocratismo amministrativo, e dal tanfo di vecchio ristagno emanante da gruppi e circoli locali. La terra alessandrina è stata da sempre povera, per ovvie ragioni storico-geografiche, di spinte culturali, e di fatto di possibilità vitali per gli artisti. I suoi « uomini » migliori sono stati spesso costretti ad imboccare la via dei grandi centri come Torino e Milano, mentre quelli rimasti, con qualcosa di autentico da dire, hanno dovuto addossarsi un massacrante lavoro di aggiornamento che ha dato frutti maturi solo per coloro che oltre ai mezzi tecnici possedevano un bagaglio estetico ed ideologico ben preciso. Sono stati quindi presentati artisti « consacrati » come Pellizza da Volpedo, Barabino, Carrà, Morando, Bozzetti, Rosso, De Amicis, che hanno offerto alle poetiche del '900 contributi tutt'altro che oziosi; si può infatti trovare fra essi il filo rosso di un discorso padano, che anche se si strappa in qualche punto, passa comunque tra i movimenti più stimolanti della prima metà del secolo. Ma uno degli scopi primari di questa manifestazione è stato quello di far conoscere ad un pubblico il più possibile vasto ed eterogeneo un gruppo di giovani pittori disponibile a nuove esperienze. Per questa ragione, in mezzo ad un velleitario marasma di artisti-domenicali, sono stati presi in considerazione, senza stilare stupide classifiche di merito, e a prescindere da un correto impiego dei mezzi tecnici e sensoriali, sostanzialmente soltanto quei giovani che da tempo vanno cercando con assillante impegno uno spazio vitale per operare non superficialmente in un tessuto socio-politico che non sia solo provinciale. Pur se ognuno procede per strade e possiede mezzi diversissimi, il gruppo trova il suo momento unificante nella ricerca di una tensione artistico-culturale che sia problematica, e nello sforzo che ciascuno compie per sfuggire alle strettoie del mercato e ai ricatti strozzanti del consumismo. Annone, Boschi, Villa, Pace, Coscia, Pedenovi, Canepa, Boggeri, Carrea, Dellepiane, sono oggi pienamente consapevoli del duro scacco subito ogni giorno « dall'uomo », e cercano quindi di fare dei loro dubbi di cittadini e di artisti oggetto di quotidiana ricerca. Le

Tiziano Dellepiante: *Ritratto.*

opere sono talora aggressive, spiacevoli, allucinate, a volte lirico-esistenziali, oppure lucide e calibratissime, ma sempre intendono stabilire una comunicazione intersoggettiva che sia inesorabilmente autentica e che possa diventare nelle coscienze individuali una riconquista della libertà e dei beni collettivamente perduti. Ci sembra che questo gruppo sia ormai pronto a battaglie più aperte e ad unirsi a tutti coloro che vogliono combattere il perbenismo culturale, e tentare di dare un contributo attivo alla vanificazione dell'azione massiccia di instupidimento totale che viene condotta dai « bos » di « certa » arte figurativa, pubblicità, stampa, cinema o musica. L'esperienza di Solero, a ben guardare la partecipazione attiva del numeroso pubblico, sembra positiva. L'importante è proseguire.

Marisa Vescovo

Suzzara

Premio Lavoro e Società

Il premio Suzzara, giunto quest'anno alla 24ª edizione, è stato a lungo la bandiera del Neorealismo italiano. Di questa poetica ha seguito le sorti sempre meno brillanti sino all'estremo decadimento. Sarebbe stato naturale che, trasformandosi le tendenze estetiche dell'engagément pittorico in soluzioni formali passate attraverso la cosidetta « Neofigurazione » sino alle attuali conseguenze « Mec » e « Pop », il « Suzzara » ne avesse seguiti gli sviluppi. Al contrario, malgrado il tema « Lavoro e lavoratori nell'arte » si è assistito, oltre al naturale decadimento estetico, ad un progressivo svuotamento del significato, al tradimento di quelli che erano i caratteri ispiratori della rassegna, anche a livello delle opere scelte a rappresentarli. Negli ultimi anni il premio ha toccato il fondo anche della pochezza qualitativa. È passata così una intera generazione di artisti « éngagés » senza che Suzzara ne abbia registrato l'opera. Guerreschi, Ferroni, Cremonini furono in questi anni rappresentati da centinaia di loro imitatori che attualmente sono impegnati ad imitare gli artisti di turno sulla vetta della popolarità mondana. A questi pseudo-artisti sono andati molte volte, purtroppo, i maggiori riconoscimenti; ma più spesso il premio ha salvato la faccia attribuendo i premi alle poche figure meritevoli che era riuscito a richiamare e nascondendo ufficialmente l'inconsistenza di tutto l'apparato. Nel frattempo la giuria era diventata una macchina enorme, composta di circa quindici elementi: aperta quindi ad ogni possibile compromesso e confusione. Ebbene, tutto ciò è cambiato ed auguriamo al « Suzzara » che le passate edizioni non restino che un brutto ricordo, un momento di crisi superato per quella che si avvia ad essere la più longeva manifestazione d'arte d'Italia. Due anni dopo i celebri incidenti contestatari gli organizzatori sembrano aver accolto le principali istanze di coloro che avevano pubblicamente indicato difetti e rimedi. Ciò si deve anche ad un responsabile lavoro « all'interno » svolto dalla parte più sensibile della giuria. Eliminate le graduatorie, i premi sono trasformati in semplici acquisti la cui indicazione emergerà da una consultazione congiunta col pubblico e gli esperti, mentre un referendum tra i visitatori farà salvo l'aspetto folkloristico della manifestazione, aspetto a cui gli organizzatori erano sino ad oggi talmente legati da ritenere che la mancata consegna del puledro, del vitello e del maiale all'atto dell'inaugurazione avrebbe costituito un grave pregiudizio alla riuscita dell'iniziativa. Il tema è stato trasformato in quello assai più significante ed attuale di « Lavoro e società ». L'asfittica compagine di giudici è stata ridotta a Mario De Micheli, Carlo Munari, Franco Solmi. Cambiamenti sostanziali che hanno restituito al « Suzzara » una dignità che gli mancava da lunghi anni, e che ci permettono — finalmente — di considerare la mostra con altro atteggiamento da quello che sin qui ci ha dettato aspre critiche che consigliavano questi stessi provvedimenti salutari. Venendo alla mostra di quest'anno, non si può evitare di considerare che le scelte siano state per fortuna dichiaratamente tendenziose, finalmente! Il 24° « Suzzara » accoglie la maggior parte delle forze più attive dell'arte italiana sul fronte che la rassegna è tenuta a rappresentare per la sua particolare natura. In questo ambito si sentono tuttavia le assenze di Baratella, Spadari, Umberto ed Elio Mariani, Cagnone ed altri che, però, figuravano nell'elenco degli invitati. La loro assenza non va quindi imputata alla triade critica preposta agli inviti. Alcune presenze si legano ancora ai vecchi tempi del « Suzzara ». Si tratta di artisti degnissimi ma decisamente estranei alla nuova realtà della rassegna. Non è la perfezione che si poteva pretendere, all'uscita da una crisi come quella che attanagliava le strutture dal premio Suzzara. De Micheli e Solmi han fatto miracoli (si nota, ci pare, un certo assenteismo nelle scelte degli artisti da parte di Munari). Ciò che preoccupa per il futuro è che l'équipe di critici è variabile. Questo fatto, di per sé nettamente positivo, suscita anche spontanei timori. Se questa commissione ha saputo garantire un ottimo livello alla rassegna, saranno quelle future in grado di fare altrettanto? È chiaro che in una mostra come questa ormai-permanendo, com'è augurabile, l'attuale assetto organizzativo— la scelta dei critici è fondamentale. Il presidente Palvarini e gli Amici del Premio hanno, a questo proposito, un pesante compito da assolvere, ma se sapranno formulare scelte appropriate le sorti del « Suzzara » miglioreranno ancora. Non vogliamo chiudere il nostro commento senza segnalare quelle che, a nostro avviso, sono le presenze che danno lustro a questa edizione, a partire dal primitivo Gino Covili che presenta un'opera monumentale degna di essere paragonata alle migliori cose di Ligabue, a Paolo Guiotto, Silvano Girardello in un momento di interessante evoluzione, Franco Mulas, Giancarlo Marini che è una delle figure di maggior spicco tra le nuove leve della scultura, Gianluigi Mattia, Agostino Pisani, un'altro giovane scultore dalla viva personalità, Fabrizio Plessi, Sergio Sarri, Pippo Spinoccia, e sopratutto Valeriano Trubbiani e Giuliano Vangi.

Silvano Girardello: *Io vado - tu vieni?* 1971.

Renzo Margonari

Tolentino

Biennale dell'umorismo

Alla 6ª edizione di questa ormai classica rassegna internazionale dell'umorismo figurativo sono state accettate 192 opere di sessanta artisti italiani e cinquantaquattro stranieri (di questi ultimi, ben trenta — dato da non sottovalutare — appartengono a paesi dell'Europa orientale): uno schieramento assai nutrito, che ha offerto una varia e molteplice gamma interpretativa del tema obbligato della rassegna, che ha, assunto, per sottotitolo: *Premio internazionale per la caricatura contemporanea.* Disquisendo, nella prefazione al catalogo della mostra, sul concetto di riso e di comico e sulla sua traduzione in espressione figurativa, Leonardo Borgese, dimentica di ricordarci che l'animus caricaturale è quasi sempre, per non dire sempre, una forma di sadismo, sia che esso incrudelisca nei confronti del soggetto, sia che ne blandisca gli aspetti esteriori. È del pari evidente che un buon e anche ottimo disegnatore non s'identifica, necessariamente, con un umorista o con un caricaturista. Riguardo alla prima considerazione, c'è da osservare che non pochi degli autori qui rappresentati ne hanno dato una versione talora esasperata, nella ricerca di soluzioni figurative

o macchinose o grandguignolesche, oppure stranamente addomesticata, quasi in un tentativo di *captatio benevolentiae*. Riguardo alla seconda considerazione, c'è da dire che l'equivoco non è stato risolto dalla giurìa di premiazione, che era composto dal citato Borgese, da Livio Apolloni, Enrico Gianeri, Luigi Mari. Il 1° premio per il disegno satirico, consistente in una Torre d'oro, è stato assegnato, ex aequo, al francese Roger Testu e all'italiano Diego Pettinelli; il 1° premio « Torre d'oro » per la scultura satirica a Giorgio Gabellini; il 2° premio « Torre d'Argento » al rumeno Niculae Claudiu e il 3° premio « Torre di bronzo », ex aequo, allo svizzero Giorgio Guglielmetti e allo jugoslavo Aleksandar Klas. Si è detto che il panorama di questa rassegna è estremamente vario; occorre aggiungere che la capacità tecnica e le qualità stilistiche degli artisti sono notevoli, eppure raramente abbiamo sorriso. Perché? La ragione non è difficile da scoprire: il tema che maggiormente ricorre in queste tavole è l'odierna civiltà dei consumi con tuto il corollario delle aberrazioni, dei guasti, degli scompensi che essa produce. Paradossalmente, questa mostra si configura come un *cahier de doléance* sugli attentati all'equilibrio ecologico. Verrebbe voglia di farne una pubblicazione a forte tiratura, da divulgare a cura di un ipotetico Ministero, che si occupi dei problemi della difesa dell'ambiente, o di una lega per la sopravvivenza dell'uomo. Prima di dare conto delle mostre rievocative e personali che completano la rassegna, vorremmo ricordare, accanto a quelli dei premiati, i nomi di Giorgio Giaiotto, nelle cui vignette il disegno è condizionato da uno strappo operato sul foglio, del russo Igor Makarov, una sorta di Jacovitti d'oltre cortina, del rumeno Eugen Taru, dello jugoslavo Zoran Jovanovic, di Bruno Morini, di Lucio Troiano. Del disegnatore, illustratore e litografo francese Gavarni (Guillaume Sulpice Chevalier), che collaborò al *Charivari* e al *Paris*, sono presentate una quarantina di stampe litografiche, tratte da pubblicazioni del tempo, nel quale l'autore di *Masques e visages* ha annotato cronaca, atteggiamenti, caratteri, in definitiva, la storia del periodo della restaurazione. Delle altre antologiche, ricorderemo soprattutto quella di Adriana Bisi Fabbri, in arte Adrì (1880-1918), spietata notomizzatrice del comportamento femminile, tanto da guadagnarsi la fama di antifemminista. Abile e sicura nel disegno, questa artista prematuramente scomparsa, che si muove tra liberty ed espressionismo, non dovrebbe essere dimenticata da quanti si occupano delle arti decorative dei primi due decenni di questo secolo. Il sardo Giovanni Manca — noto come creatore del celebre dottor Lambicchi — presenta una serie di tavole di gusto cabarettistico, mentre il veneto Italo Roberti si segnala per alcune felici caricature di personaggi del mondo musicale, nel quale egli stesso vive. Infine, accanto ad alcune opere caricaturali del tolentinate Cesare Marcorelli, già esposte insieme ad altre sue nella 1° edizione di questa rassegna, cui la stessa è intitolata, di Adolf Born, Hasan Fazlic, Carlo Cantalamessa, Luigi Mari, interessa ricordare la piccola retrospettiva dei fratelli Cesare e Mariano Giri, nati a S. Severino. Morto il secondo nella prima guerra mondiale, soprattutto del primo, che trascorse lunghi anni a Parigi, dove acquistò uno stile espressivo tipicamente boulevardiero risentendo in varia misura di alcuni influssi (non escluso quello futurista), si pone in evidenza la nobiltà artistica dell'impegno civile e pacifista. Morì in Italia nel 1941.

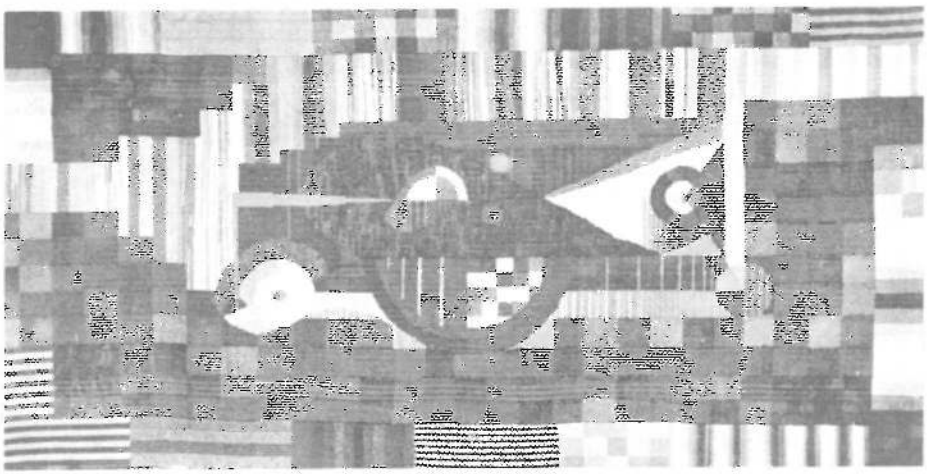
C. M.

Giorgio Gabellini: *Pictor optimus ed... altri.*

Torino

Bauhaus Weimar 1919-24

Nei mesi di giugno e luglio si è tenuta, in Palazzo Madama di Torino, un'esposizione di 143 oggetti dei laboratori di falegnameria e scultura, ceramica, metalli, incisione e grafica, tessitura, del Bauhaus di Weimar; proveniente dalla Germania Est e realizzata per iniziativa dell'Assessorato alla Cultura del Comune, è stata presentata da Jutta Horning e da Roberto Gabetti in un catalogo-monografia curato da Franco Rosso. L'importanza informazionale di questa mostra è duplice: sia per aver fatto conoscere per la prima volta in Italia, non toccata dalla grande mostra retrospettiva « Bauhaus 1919-1969 », la produzione degli ateliers bauhausiani; che per essere accentrata sul periodo di Weimar, che ne rappresenta storicamente la fase più importante per la messa a punto didattico-programmatica dei corsi d'insegnamento, diretti da W. Gropius con i suoi diretti collaboratori J. Itten, L. Feininger, W. Kandinsky, P. Klee, L. Moholy-Nagy, J. Albers. La pedagogia — integrante la funzionalità con la creatività — rappresenta oggi infatti l'eredità più valida del Bauhaus. Essa ha dei presupposti nel problema di una formazione professionale specifica, intesa nel suo valore sociale, e del rinnovamento delle arti applicate, particolarmente sentito in Germania all'inizio dell'epoca industriale, in un filone che va da Morris a Van de Velde, agli scritti e all'attività di G. Kërschensteiner e agli obiettivi del Deutscher Werkbund, nonché nel rinnovato pensiero pedagogico comprendente anche gli apporti della « scuola attiva » della Montessori e del « progressivismo » del Dewey. La didattica della fase weimariana è impostata prevalentemente sui metodi e processi dell'artigianato, al fine di un'integrazione di esso nella produzione industriale, programmaticamente indicata da Gropius nel manifesto del 19: « La scuola è al servizio del laboratorio e un giorno sarà da esso assorbita ». Il nucleo fondamentale di questo sistema pedagogico è il corso preliminare (Vorkurs) della durata di sei mesi e che precedeva l'ammissione ai corsi di specializzazione dei laboratori; esso fu impostato da Johannes Itten, che lo diresse a Weimar dal 19 al 23, sulla stimolazione della creatività nello studente, liberato da ogni convenzione, attraverso una rigorosa « teoria elementare della forma » condotta anche su opere di maestri del passato e sullo « studio dei materiali » analizzati nella loro fisicità e strutturati in accostamenti e contrasti. Le idee costruttiviste di Moholy-Nagy, allievo di El Lissitzky, che gli successe dal 23 ampliarono le esperienze su nuovi materiali, in rapporto al movimento, luce, spazio; portate successivamente da Albers (dal 25 a Dessau e Berlino) sulle differenti possibilità tensionali e statiche. Attraverso la mediazione di questi artisti, emigrati poi in America, il corso preliminare costituisce oggi la base della formazione artistica nelle scuole di design e architettura, accademie, degli Stati Uniti; esso si diffuse, oltre che in Germania, in Inghilterra e Giappone. Solamente le accademie italiane, francesi e spagnole ne fanno eccezione. Negli incunaboli del disegno industriale, nati dalla collaborazione di maestri e studenti e quì esposti, si nota innanzi tutto una straordinaria chiarezza formale, la cui funzionalità e semplificazione — oggi divenuta standard — appariva a quei tempi una novità radicalmente riformista e politicamente rivoluzionaria. La tendenza espressionista e popolaresca, volta all'intento di ritornare all'originaria schiettezza del prodotto e sviluppatasi prima dell'apporto costruttivista di Moholy-Nagy dal 23, si rivela negli oggetti del laboratorio di ceramica, diretta da G. Marcks; del laboratorio dei metalli, che dapprima guidato da Itten e da O. Schlemmer, verte dal 23 sotto la direzione dell'artista ungherese, all'impiego di nuovi materiali come acciaio cromato e nichelio in volumi nitidi e funzionali. Nei tappeti e stoffe per arredamento del laboratorio di tessitura, diretto da G. Muche e H. Borner, i motivi astratto-geometrici derivano dall'influenza di Klee e Kandinskiy; nel



Paul Klee: *Arazzo*, 1923.

laboratorio di falegnameria diretto da Gropius, si formeranno artisti come Marcel Breuer, che dal 25 ne assumerà la direzione. Da questo atelier uscì l'arredamento per la casa sperimentale Am Horn del 23, unica costruzione weimariana, poiché, per quanto l'architettura fosse il fine dichiarato del Bauhaus, a Weimar non ne fu ancora iniziato l'insegnamento per mancanza di fondi e di spazio. Dai tipi di diffusori e lampade da tavolo di questo periodo deriva l'odierno usuale sistema di convogliamento e diffusione della fonte luminosa; così come l'odierna grafica pubblicitaria discende dal rinnovamento tipografico iniziato da Moholy-Nagy nel 23 quando vi assunse la direzione del laboratorio di grafica e incisione. I rapporti Bauhaus-Costruttivismo-De Stijl (in seguito al corso pubblico tenuto nel 21 a Weimar da Van Doesburg e che promosse nella scuola un processo di rinnovamento interno culminato con la sostituzione nel 23 di Itten con Moholy-Nagy) e col Vchutemas sovietico, determinarono indubbiamente in questi anni un superamento della prima tendenza espressionista verso un sempre maggiore funzionalismo. Dopo cinquanta anni il sistema pedagogico, i programmi, le realizzazioni e le vicende interne del Bauhaus ripropongono oggi i problemi brucianti dell'educazione artistica e della formazione professionale, le interazioni fra arte e scienza, arte e società e della condizione e funzione stesse del concetto di arte.

Mirella Bandini

Trieste

Arte e fantascienza

Anche quest'anno gli organizzatori del Festival internazionale del film di fantascienza di Trieste hanno perso l'occasione per preparare manifestazioni collaterali rigorose, dignitose e quindi di qualche effettivo interesse culturale. Il fatto è che, da quando esiste il festival, giunto ora alla nona edizione, malgrado una sua indubbia importanza a livello strettamente cinematografico, non è mai riuscito a divenire il catalizzatore di un più vasto discorso culturale. E questo probabilmente perché la manifestazione, lungi dall'essere libera e curata dalle persone giuste, investite ad hoc delle responsabilità del caso, è sempre stata affidata a taluni rappresentanti dell'establisment triestino la cui dimestichezza — ad un livello non provinciale, si intende — con i fatti della fantascienza da un lato, e con quelli dell'arte e del resto che riguarda le manifestazioni a latere dall'altro, non è proprio brillantissima. E così questo anno mostre di propraganda NASA e mediocri sindacali triangolari (Italia, Austria e Jugoslavia). Unico tentativo di spiccare un volo (comunque piccolo), la mostra di grafica di Rauschenberg, ottenuta grazie all'interessamento del « gallerista triestino di New York Leo Castelli... ». Ma procediamo per gradi. I discorsi da fare, a nostro avviso, sono due: uno strettamente culturale, l'altro, per così dire, di prassi. Anzitutto si deve stabilire se sia ammissibile e quindi possibile trovare un punto di sutura tra fantascienza e lavoro artistico che non sia puramente epidermico. È chiaro che non si fa fantascienza in arte dipingendo astronavi e mostri spaziali, cioè rifacendo il verso alle più deleterie immagini fumettistiche o ai mediocri films (le eccezioni sono poche) che ci sono stati offerti soprattutto negli anni cinquanta. È chiaro, d'altra parte, che non si possono ammettere delle assurde contaminazioni tra surrealismi più o meno storici e fantascienza — discorso che, secondo noi, vale sia per il cinema che per l'arte figurativa — e che non basta dare titoli siderali ad un quadro perché questo possa automaticamente entrare a far parte di un'improbabile « arte fantascientifica ». Ciò detto, volendo dare alla fantascienza — al di là dei suoi indubbi aspetti consumistici — un valore ed una funzione culturali, magari anche chiamando in causa discorsi di tipo utopistico, si dovrebbe parlare — ma assai rigorosamente — soprattutto di *ipotesi*. Quindi, ogni operazione artistica basata sulla fantascienza, dovrebbe poggiare su basi strettamente sperimentali: dunque, nuove tecniche, nuovi materiali e, possibilmente, nuovi discorsi. Non già tecniche aggiornatissime per fare discorsi retrodatati (ma è poi logico che si debba chiamare fantascienza ciò che è soltanto un logico avanzare?). E poi, perché trascurare l'architettura e l'urbanistica. Lo spazio dell'ipotesi e dell'utopia non è forse largamente occupato da queste due discipline, e per giunta in chiave abbastanza « realistica » e « realizzabile »? Fin qui il discorso culturale; ora parliamo anche della prassi.

Prendiamo in mano il catalogo (di qualche pretesa) dell'« Esposizione internazionale di arte e fantascienza ' 71 ». Vi si apprende che la giuria (di accettazione), presieduta da Mario Deluigi, era composta dai signori (tipica correttezza absburgica) Sabino Coloni, Romeo Danco, Garibaldo Marussi, Marcello Mascherini, Libero Mazzi e Fabio Pagan. Segretario Dante Pisani. Ora, a parte Deluigi, Mascherini e Marussi, persone di qualche notorietà, gli altri sono tutti pittori o giornalisti locali. Non si capisce quindi perché mai, se la mostra voleva essere « internazionale », in giuria c'erano soltanto italiani; né del resto risulta più chiaro perché, in occasione di manifestazioni che si presumerebbero importanti, vengano interpellati soltanto personaggi per l'appunto locali. Come mai l'etichetta « internazionale »? Semplicemente perché alla mostra hanno partecipato (fuori concorso...) Zvest Apollonio jugoslavo, Salvatore (sic) Dalì, Leonor Fini, Fritz Hundterwasser, Stevan Knezevic, Mark Krsoianovic e Paul Meissner. Laddove si vede che si tratta di una limitatissima presenza di autori di paesi confinanti e tradizionalmente presenti in altre manifestazioni triestine. Si vede inoltre come Dalì e la Fini c'entrino ben poco, e quindi c'è da pensare che non sapessero neanche della presenza di loro (modeste) opere grafiche in una mostra di arte e fantascienza. E questo senza fare i commenti, pur necessari, sulle opere in questione. Il resto della rassegna, accanto ai nomi di Alviani, Capogrossi, Fontana! Schifano e Licini! (fra tanti vivi anche due illustri scomparsi), presentava quasi tutti i pittori triestini — e non certamente i migliori — che normalmente sono presenti alle grandi sindacali del luogo. Il che ha consentito di vedere un ampio florilegio delle tendenze oggi — anno di grazia 1971 — più improponibili, cioè un osceno guazzabuglio. Neanche il più pallido ricordo di quelle due o tre manifestazioni effettivamente decenti organizzate nell'ambito del festival alcuni anni fa. L'unica cosa di qualche rilievo preparata quest'anno, come già si è accennato, è stata una mostra di litografie e serigrafie di Robert Rauschenberg, realizzate tra il '69 e il '70 e appartenenti alla serie « Stoned Moon ». Il cataloghino apposito recava, non si sa perché, una presentazione di Ugo Sterpini (come se

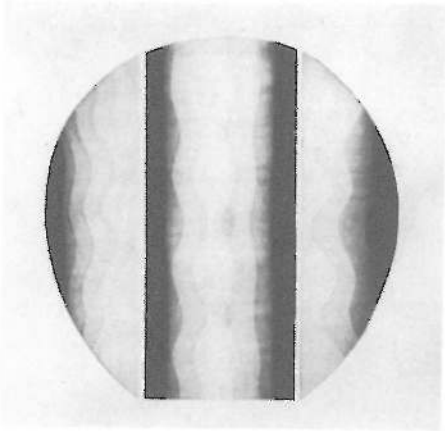
non ci fossero già abbastanza critici...). Certo non è questa la sede per fare lunghi discorsi sull'opera di Rauschenberg, quindi ci limiteremo a dire che abbiamo avuto l'impressione che quanto ci colpì a Venezia nel '64 è ormai lontano e che in qualche modo il pittore americano è diventato l'epigono di sé stesso, pur essendo la sua opera fra le cose più importanti degli ultimi decenni. L'anno prossimo ricorrerà il decennale del Festival del film di fantascienza. Potrebbe essere l'occasione buona per pentirsi degli errori commessi.

Gianni Contessi

Venezia

Grafica europea

Dal dibattito apertosi intorno ai premi, alle esposizioni d'arte ed alle strutture culturali in genere che aveva nel 1968 investita la XXXIV Biennale, portandola al centro di conflitti artistici e sociologici con un riesame critico di tutta la sua passata attività, era scaturita la volontà che si dovesse tener conto, nell'attività dell'Ente e nelle prossime edizioni della mostra, della situazione artistica effettivamente esistente sostituendo alle vecchie norme espositive modi e metodi corrispondenti alle istanze espressive contemporanee. Ne derivava la necessità indilazionabile della riforma dell'Ente, dallo statuto al programma ed alla struttura, che non doveva rimanere condizionata dall'establishment nazionale ed internazionale né subordinata ad interessi particolaristici e di gruppo. Sin da allora si intravvedeva il pericolo di una soluzione di compromesso che avrebbe mortificato l'aspirazione ad un vero rinnovamento della manifestazione da effettuarsi per mezzo di una gestione democratica ed attraverso l'impegno di artisti ed operatori culturali. Quanto questo pericolo fosse latente e grave lo si è potuto puntualmente constatare nel 1970 all'apertura della XXXV. Biennale che alle deficienze organizzative aggiungeva la confusione delle idee, la falsa sperimentazione, il gioco esibizionistico realizzato con tecnologia elementare. Evidentemente sul fatiscente tronco non attecchivano innesti rivitalizzanti di furbesche manovre della solita consorteria trasformistica. Sotto la spinta di tali avvenimenti il governo ha fatto passare al Senato il nuovo statuto per la Biennale di Venezia (non certo quello che si invocava) ed ora si accinge a presentarlo alla Camera dopo aver nominato, con una tipica azione di potere politico-burocratico, un commissario straordinario e 4 vice-commissari incaricati dell'attività dell'Ente nel periodo di transizione e lasciando fuori artisti e critici che si erano battuti per la sua riforma ed il suo adeguamento alle nuove situazioni e realtà. Ma come se niente fosse avvenuto ecco che la nuova gestione ci propone, dopo



Guido Strazza: *Composizione.*

pochi mesi dal suo insediamento e facendo un salto all'indietro, una mostra a Cà Pesaro, di tipo salon, dedicata ad alcuni « Aspetti della grafica europea », ove niente del passato è cambiato sia come istituzione che come contenuto. Una mostra generica di grafica che viene passata come una necessaria riscoperta di questa attività e come una verifica di « ipotesi sperimentali » e di « tecniche, contenuti e stili ». Di oltre 500 anni è vecchia la stampa di Maso Finiguerra e proprio quest'anno ricorre il secondo centenario della nascita di Alois Senefelder, inventore della litografia, così come l'uso del sistema serigrafico e dell'offset non rappresenta certo, in sé, una novità. Già le Biennali del passato avevano dato spazio alle opere grafiche e premi ai loro autori: fra gli altri nel '48 a Marc Chagall, a Viviani nel '50, a Emil Nolde e Tono Zancanaro nel '52, all'argentino Berni nel '62, a Fassbänder nel '64, ed infine a Masuo Ikeda e Gribaudo nel '66. Innumerevoli esposizioni di grafica sono state presentate in questi anni: risale al 1955 la prima edizione veneziana della « Biennale nazionale dell'incisione », nove sono le Biennali Internazionali offerte dalla Galleria Moderna di Ljubjana, del '69 è la « Internazionale della grafica » di Palazzo Strozzi a Firenze, del '68 è quella organizzata, con ben altro impegno, a Torino da Mallé e Salomon e dedicata all'« Incisione europea dal XV al XX secolo », di quest'anno la « Zeichnen heute, eine didaktische Ausstellung » di Vienna, solo per citarne alcune a caso. Che senso ha, dunque, il proporre questa mostra — ci si domanda — scarsamente rappresentativa e dei 95 artisti presenti e dei 17 paesi di appartenenza, se non quello di aggirare i problemi, anziché affrontarli, dando l'inquietante impressione di voler ripristinare metodi e sistemi già contestati? Tutt'al più questa esposizione potrà essere catalogata fra le tante operazioni di tarda estate, con pretese culturali e scopi turistico-commerciali, atte a stimolare un mercato in flessione riproponendo in una sede illustre e sotto la « vecchia testata della Biennale » opere note, alcune delle quali magari anche eccellenti, giacenti presso gallerie e stamperie. Ben altro ci si aspettava dalla Biennale di Venezia e ben altro si deve pretendere: la sua rinascita, da tutti auspicata, va cercata nella completezza dell'informazione e del confronto e non nella funzione celebrativa, quasi sempre inattuale, delle abituali rassegne. « La Biennale sarà trasformata in uno strumento di diffusione, di promozione, di sperimentazione della cultura artistica, che assicuri una continua informazione ed un dibattito permanente sui problemi delle arti e della creazione artistica, con dotazione documentarie, di ricerca e di studio » promette Mario Penelope in catalogo, ma il suo esordio non è probante, attendiamo che con il prossino e più importante appuntamento dalle facili enunciazioni si passi ai fatti concreti.

Pier Luigi Siena

Baj a Palazzo Grassi

La mostra allestita dal Museum of Contemporary Art di Chicago dal settembre all'ottobre di quest'anno comprende 54 numeri di catalogo — quella apertasi a Palazzo Grassi, dal 25 giugno al 30 settembre, ne conta 115. La retrospettiva veneziana è di gran lunga la più grande per l'ampiezza della documentazione (soprattutto sulla prima fase « nucleare » e su quella centrale dell'opera di Baj), mentre la mostra di Chicago confluisce naturalmente nelle grandi parafrasi dei quadri di Seurat e di Picasso. Nei due casi, Enrico Baj s'impone come uno degli artisti italiani più caratterizzati della generazione postfontaniana. La mostra di Palazzo Grassi, con le prime sale dedicate al periodo « nucleare », rivela quella che è la costante dell'opera dell'artista milanese: la personificazione per analogia. Nei quadri realizzati fra il 1950 e il 1955, si assiste a una precisa volontà di organizzare il gesto pittorico intorno a nuclei antropomorfici che sono una prefigurazione dei personaggi grotteschi che appariranno in seguito. Con « Venite a giocare con noi », del 1955, il gioco è fatto: Baj si serve di un materiale eterogeneo (piccole tessere di vetro) per aprire un discorso che ha parecchie analogie con quello dubuffettiano. Ma mentre nell'artista francese l'immagine, il personaggio, fanno tutt'uno con la materia, in Baj è il frammento più eterogeneo ad essere piegato a una volontà favolistica (l'artista è insomma più vicino all'allegra asserzione figurativa del Picasso delle sculture « objet-trouvé »). L'antropomorfismo della visione di Baj appare in tutta chiarezza nella serie delle montagne personificate (del '58), in cui il paesaggio, non popolato da personaggi, come nelle « invasioni », diventa matrice di prodigi. Il gusto della ricerca analogica troverà poi uno sbocco definitivo nella serie dei mobili, dei « meccano » e negli specchi infranti: gioco infantile in cui il materiale più domestico genera mostri bo-

nari e grotteschi. Ma in altri casi sono i fondi di magazzino di vecchie mercerie a fornire il materiale — stavolta pittoricamente inteso — a tutta una galleria di personaggi tronfi (i generali e le generalesse) che sembrano usciti dalle pagine di Jarry, benché smussati da una bonarietà tipicamente lombarda. Alle passamanerie si aggiungeranno le medaglie, le decorazioni, le fasce tricolori, le uniformi.
Dissacrazione? In un certo modo sì, anche se non si tratta di critica feroce (sistematica), ma piuttosto di riduzione, tramite il gioco e l'ironia. La rispettabilità di certi clichés, di certi oggetti e feticci, è forse il bersaglio cui mira l'artista ridimensionandolo e riducendolo a materiale di storie in cui il mostro non riesce a far paura (un mostro che si ingozza di dolciumi e fa le fusa come un gattone domestico). Ed è probabilmente lo stesso spirito che lo ha spinto a parafrasare alcune grandi opere della pittura moderna (da Seurat a Picasso) trasformando il pezzo esemplare da museo — rispettato e interpretato nel suo gioco cromatico — in una più innocua tappezzeria da salotto buono, in cui però i personaggi originali appaiono deformati dalla ludica impertinenza dell'artista. Baj ha disogno di una materia ricca e carica di storia — una materia densa, tattilmente presente — per creare le sue scene. Quando invece si serve di materiali più lineari (i fogli metallizzati piegati a barchetta o spiegazzati in modo da suscitare una fantomatica testa), quando accumula oggetti di cancelleria in plexiglas colorato e trasparente, il suo gioco perde corporeità e si fa lezioso. Ancora un altro raffronto: quello con Savino. I due artisti hanno la capacità di suscitare mostri (o deità) ridimensionati dall'aria di pigrizia borghese che li sollecita. Ma con Baj le apparizioni hanno dimenticato l'Olimpo; la Lombardia confina con il nord popolato di folletti e i mostri di Baj, rivestiti di ciarpame multicolore e imbottiti come cuscini conservano l'odore dei boschi montani da cui sono scesi.
Una definizione di Baj? Un artista del fantastico che, come Arcimboldo, non crede nell'indefinito dell'inconscio (ne diffida), preferendo il gioco scetticamente divertito — ma in fondo estremamente lucido — di chi sa che da ogni cosa, la più familiare, si possono trarre analogie.

Gualtiero Schönenberger

Enrico Baj: *Mobile animato*, 1961.

Sguardo a Nord-Est

Mentre il discorso sulla funzione delle mostre d'arte si allarga un pò ovunque, assumendo aspetti di una diatriba tra addetti ai lavori, tanto noiosa quanto inconcludente — come se il problema fosse poi quello della validità di una formula rispetto ad altre, e non implicasse invero cause storiche e sociali ben più complesse, — si è sperimentata prima alla galleria « Studio La Città » di Verona e ora alla galleria del Cavallino di Venezia una collettiva, promossa dai critici Marchiori e Mozzambani, la quale allinea un gruppo di venti artisti, il cui denominatore comune sembra doversi interpretare sul piano di una determinata convergenza geografica, trattandosi di espositori quasi tutti operanti ancora nel Veneto. La mostra si intitola, con enigmatica ma suggestiva ridondanza: « Sguardo a Nord-Est » e configura, propriamente, una direttrice territoriale e culturale che interessa le attuali esperienze artistiche nelle Tre Venezie. Sotto questo profilo l'indagine svolta con la mostra era necessaria e si rivela, infatti, positiva e tuttavia rimane per molti lati anche incompleta pur offrendo utili indicazioni sul lavoro di artisti che hanno rinnovato il panorama anche generazionale di quell'ambiente. Certo sarebbe stato preferibile che tale lodevole iniziativa, visti i criteri che l'hanno suggerita, avesse cercato altre sedi e altri luoghi e non le stesse gallerie che, abitualmente, rappresentano gli artisti espositori. Se poi questa doveva essere anche l'intenzione degli organizzatori, costretti poi a rimediare su un ambito più prossimo, meno si riuscirebbe allora a comprendere il motivo per cui si è voluto esemplificare una situazione artistica che anche da noi appare più complessa e frastagliata, soprattutto considerando che si è voluto fissare un punto critico meno ipotetico, cioè si è voluta definire una fisionomia meno generica di tale situazione, lungo appunto la traiettoria Nord-Est. Questo per escludere del tutto il sospetto che le gallerie, le quali hanno ospitato o, secondo i programmi, dovranno ancora ospitare la mostra, abbiano potuto, inevitabilmente, pesare sulla scelta degli espositori, peraltro ugualmente meritevoli di rientrare nel raggio di uno sguardo critico storicamente obiettivo. Meglio considerare invece che la scelta, anche per certe presenze apparentemente meno coerenti rispetto alla linea prevalente, abbia rispettato la volontà dei curatori, uniformando il criterio della selezione sul privilegio, oggi alquanto insicuro e precario, di una qualità intrinseca, ma anche distintamente più individuabile. Resta comunque il fatto di una mostra che nel suo contesto offre un confronto impreciso e parziale, ma ciò poco o niente toglie al merito di Marchiori di avere almeno tentato, sia pure approssimativamente, o, se si vuole, con una scelta legittimamente personale, di presentare un rilievo critico che fa in parte giustizia degli immeritati misconoscimenti, subìti da molti di questi giovani artisti, i quali sono spesso assenti dalle partecipazioni nazionali e non soltanto fuori, ma persino negli stessi ambienti da cui provengono per formazione o per continuità di ricerca. Non si tratta evidentemente di rivalutare i meriti ancora ignorati della « provincia », bensì di adottare, con doverosa puntualità, mezzi sufficientemente recettivi anche per la provincia, cosi da poter riconoscere e valorizzare gli apporti originali e talvolta anche del tutto autoctoni, con cui, creativamente, gli artisti giovani o meno giovani concorrono alla formazione della nostra cultura contemporanea, senza prevaricazioni o asservimenti di confine, senza priorità apologetiche o sudditanze storicamente arbitrarie.
La mostra « Sguardo a Nord-Est » annovera i seguenti artisti: Getulio Alviani e Carlo Ciussi di Udine; Alberto Biasi e Germano Olivotto di Padova; Luciano Celli e Lucio Saffaro di Trieste; Massimo Radicioni di Bolzano; Aldo Schmid di Trento; Toni Zarpellon di Bassano; Maurizio Casari, Novello Finotti, Igino Legnaghi di Verona; Anselmo Anselmi, Franco Costalonga, Paolo Patelli, Romano Perusini, Guido Sartorelli, Giovanni Soccol, Giorgio Teardo, Paolo Tessari di Venezia. Il titolo della mostra è nato, come ci informa il prefatore sul catalogo, dall'insegna, già da lui usata per quella curiosa e straordinaria rivista che fu tra noi, in anni allora quasi eroici per la cultura contemporanea, l'« Almanacco del Polesine », edito con sontuosa e raffinata veste tipografica. Con lo stesso spirito e nella stessa direzione di ricerca egli ora punta sulla nuova realtà artistica, attiva tra i confini di una geografia culturale troppo spesso ignorata dalle grandi e favorevoli correnti d'influenza critica, e lo fa col solito acume, riproponendo personalità giovani, ma già note a livello internazionale o prospettando altre di sicura maturità espressiva. Da tale sondaggio la mostra si propone di mettere in luce, non indiscriminatamente, figure che pur nel clima variegato di una cultura internazionale meglio si delineano per virtù individuale e per effettiva originalità di ricerca, offrendo nell'insieme uno « sguardo », il cui orientamento se mostra di incrociare una panoramica, geograficamente delimitata, ne traguarda, infine, l'orizzonte in una prospettiva di valori validamente rappresentativi.

Toni Toniato

Verona

Verona anni venti

La mostra, allestita a Verona nel palazzo della Gran Guardia, trae il suo spunto occasionale dalla ricorrenza del cinquantenario della prima mostra inaugurata nel dopoguerra (1921) dalla locale Società Belle Arti. Ma l'occasione è sfruttata per un consuntivo ben più ampio e approfondito che quello relativo all'attività di un'associazione, sia pur benemerita: è la puntualizzazione — accuratissima sul piano filologico e documentario — del clima culturale instauratosi, a cavallo della prima grande guerra, in una città « minore » italiana che può ben essere presa a campione di una situazione generale. Il ruolo di Verona — sia detto per il dovuto riguardo a quanto Magagnato e Marchi giustamente mettono in risalto nel catalogo — è particolare; nel senso che gli artisti della città si tenevano in stretti rapporti con il gruppo veneziano di Ca' Pesaro — cioè, per dirla con la terminologia oggi in uso, il gruppo dei contestatori della Biennale —, e tutto l'ambiente artistico-letterario mantenne per anni legami con Torino; quindi non è ruolo provinciale. Basterebbe la presenza di Casorati, sta a dire di uno dei pittori italiani più libero da provincialismi, dimorante nella città tra l' '11 e il '18; a dare il tono alla cultura locale (e alle sue ambizioni: si pensi alla raffinata rivista *La via lattea*, di cui uno dei principali responsabili era Casorati stesso). Tuttavia, quel che avvenne a Verona in quegli anni può ben servire come spia di quanti e quali focolai culturali si fossero accesi in Italia dopo l'unità, non più nel senso di costituire centri regionali, ma al contrario di partecipare a un discorso di valore nazionale o addirittura europeo; e di quali sottili apporti essi continuassero a fornire, proprio come luoghi di meditative e penetranti conquiste; a dimostrazione che una cultura nazionale non si fa per obbligo nelle città politicamente e socialmente più forti, ed è tale appunto quando le è consentita una vita articolata e capillare, con ricambi molteplici: purché i centri minori mantengano un aggancio con i problemi vitali della cultura stessa e non si chiudano in sterili accademie. Di qui la prova, a conti fatti, del potere corruttore del movimento novecentista, che tese a fagocitare sistematicamente, « dall'alto », le espressioni indipendenti (e Magagnato dice di queste cose assai bene): anche se la storia del Novecento non si presenta così elementare e così opaca come sarebbe comodo che fosse (da Verona stessa, e da quella cultura, uscì uno degli esponenti più interessanti del Novecento, Ubaldo Oppi; cui era già stata dedicata una mostra due anni fa a Vicenza e che qui è presente con il *Notturno* del '13, di acuto gusto secessionista: che forse ispirò certo primo

Felice Casorati: *Ritratto di Elvira*, 1906.

Bucci). I risultati storici della mostra son dunque in sostanza da indicare nella messa a fuoco di questo notevole episodio della provincia italiana, verificatosi nell'arco di un decennio o poco più, che può ben considerarsi come emblematico; e nella conferma di certi aspetti fondamentali della cultura figurativa italiana di quel tempo, specie in area nord-orientale: la predominante forza di suggestione di Casorati, che a Verona dipinge alcuni dei suoi capolavori assoluti, presenti alla mostra (si guardi a come i veronesi dipendano strettamente da lui: in specie Trentini e poi Zamboni, che lo riecheggia, con mano gracile, anche nelle opere del '20); il deciso orientamento tedeschizzante: né può ingannare a questo proposito lo pseudo-bonnardismo di Gino Rossi, perché sembra tutto riscritto in chiave espressionista-secessionista (e quante affinità con lo svolgimento di Marussig!); nella sfera della Secessione si tengono appunto, tra gli espositori delle mostre veronesi, Oppi, Zecchin — questo gentile nostro Klimt casalingo —, Trentini in quanto casoratiano e così via; tutta secessionista (e non Jugendstil, come scrive, certo per una svista, Marchi) è la deliziosa *Via lattea*, di cui alla mostra figurano rari esemplari. Quanto al giudizio estetico, dall'epigone divisionismo di Longoni al futurismo sobrio di Pigato, la mostra presenta una selezione a buono e anche alto livello fino al 1918; grazie soprattutto, naturalmente, alle grandi personalità che vi figurano (e come si giova il troppo denso Arturo Martini d'esser visto a piccole dosi; e come ci illumina su di lui il confronto diretto e costante con il suo « sodale » Gino Rossi). Dopo tale data la scuola veronese si chiude in un ambito provinciale, perde i contatti con i filoni rinnovatori, e si spegne; senza per altro involgarirsi, ma esaurendo a poco a poco il senso della sua stagione eroica.

Rossana Bossaglia

Mostre estere

Lubiana e Losanna

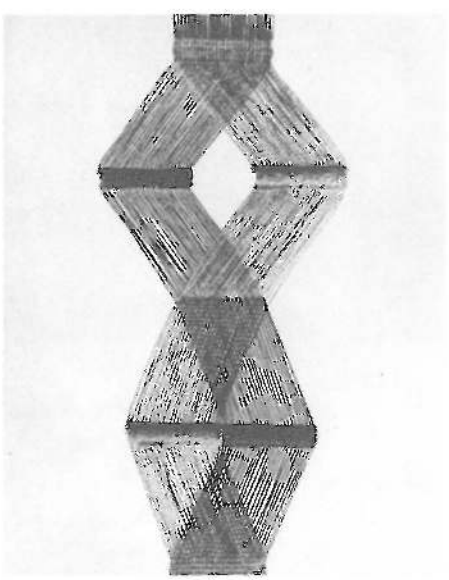
Grafica e tapisserie

Come ogni rassegna che si presenta con intenti di informazione antologica, anche le biennali di Lubiana e di Losanna, dedicate l'una alla grafica e l'altra alla *tapisserie* e giunte quest'anno rispettivamente alla 9ª ed alla 5ª edizione, inducono oggi prima di tutto a considerazioni sulla loro funzionalità e quindi sulla loro opportunità. La risposta, è ovvio, non può prescindere da osservazioni d'ordine generale. Non si può cioè non tener presente come la formula stessa dell'esposizione periodica collettiva tradizionale abbia perso gran parte del suo significato in un'epoca di informazione accelerata e di mercato efficiente qual'è la nostra. Per mettersi al corrente degli sviluppi dell'arte contemporanea — oltre tutto velocissimi e spesso effimeri — oppure per svolgere operazioni commerciali di un certo rilievo nessuno pensa più, come invece avveniva un tempo, a quel tipo di rassegna come al canale più idoneo. Al contrario, con un crescente sempre più evidente, il mercato tende a servirsi delle varie biennali più che altro come di un momento promozionale, mentre il pubblico, se è specializzato richiede qualcosa di più preciso (un approfondimento critico, un'indagine storica fondata, una documentazione attendibile), e se non lo è vuole proposte meno confuse, più comprensibili e cioè veramente didattiche. Ed è appunto la funzione didattica che sempre di più va prendendo il posto di quella genericamente informativa, imponendo appropriate metodologie, che possono sì realizzarsi anche nelle esposizioni, ma solo nel caso si sappia rinunciare ai vecchi anacronistici criteri (come, per esempio, è avvenuto quest'anno a Norimberga che ha dedicato la sua biennale ad un largo approfondimento del rapporto tra arte e teoria, da Dürer e Leonardo all'odierna arte concettuale; e come avverrà l'anno prossimo a Documenta 5 di Kassel, che si preannuncia interamente focalizzata su di un'indagine dei nessi tra arte e realtà).

Se tutto questo è vero, e se è naturalmente vero anche per le biennali di Lubiana e Losanna, è però pure vero che proprio per il loro particolare carattere queste due rassegne, circoscritte a particolari tecniche operative, sono meno colpite dalla generale limitazione di funzioni dell'esposizione tradizionale. Esse, innanzi tutto, non risentono, o risentono in misura assai tenue, dell'attuale tensione verso dimensioni globali che, con la dilatazione dell'artistico nell'estetico o anche nell'extra-estetico, rende inefficienti strutture fondamentalmente nate per pre-

sentare opere oggettualmente definite. Inoltre riguardano settori dell'attività artistica in realtà ben poco noti, a dispetto della loro diffusione e del loro interesse. La tessitura artistica viene comunemente identificata con un hobby muliebre oppure con uno strumento di raffinata, e spesso arcaica decorazione. E la grafica è sì conosciuta, anche in seguito ad una recente incentivazione commerciale, ma in modo frammentario, restrittivo e non di rado fuorviante: come la *tapisserie* non si esaurisce nei lavori dilettanteschi o negli arazzi artigianali (o industriali), così essa non è infatti riducibile alle prove di virtuosismo di abili tecnici, né, tanto meno, alla marea di spesso equivoche « stampe d'autore » che hanno invaso il mercato. Sia la tessitura artistica, per l'interesse delle materie e delle tecniche, sia soprattutto la grafica, per la varietà dei suoi procedimenti, per la possibilità di sperimentazioni a numerosissimi livelli, per le stesse implicazioni con la tecnica e per le innumerevoli connessioni con funzioni e campi extra-artistici, richiedono quindi un'attenzione ben maggiore di quella attualmente ad esse dedicata. Ed in questa prospettiva manifestazioni come quelle di Losanna e Lubiana, possono essere utili, a patto,, però che, evitando velleitarie ed anguste difese di « specificità » che è impossibile considerare in modo astratto ed assoluto, ci si indirizzi verso analisi ampie, articolate, condotte con metodologie interdisciplinari e rinunciando a qualsiasi chiusura preconcetta. Il che non è avvenuto quest'anno a Losanna e nemmeno a Lubiana, ove pure le possibilità e le necessità di apertura erano maggiori: si pensi alla grafica pubblicitaria, e in genere al *graphic design*, ai fumetti, ai *computer graphics* e a tutti i problemi — tecnici, artistici, estetici, sociologici, ideologici, storici, economici — connessi. Si è invece preferito riservare ancora una volta l'esposizione alla cosiddetta « grafica d'arte », cioè a quella più conosciuta e tradizionale. Ambito nel quale la mostra iuguslava — allestita dal 5 giugno al 31 agosto nelle sale della Galleria d'arte moderna di Lubiana a cura soprattutto di Zoran Kržišnik, direttore della stessa galleria — offre indubbiamente una larga documentazione. Sono infatti presenti 366 artisti di 49 nazioni (per l'Italia: G. Alviani, M. Apollonio, I. Barbarigo, A. Biasi, D. Boschi, G. Capogrossi, E. Carmi, A. Cernigoj, P. Dorazio, G. Guerreschi, K. Palčič, C. Pozzati, G. Santomaso, L. Spacal, E. Vedova, E. Zajec, G. Zigaina) complessivamente con 952 opere, cui si aggiungono quelle presentate nelle personali di Capogrossi, J. Berni, J. Anderle e L. Castro, i vincitori dei premi della 8ª edizione. Troppi, in verità, e oltre tutto scelti (per invito o per accettazione) con criteri piuttosto incomprensibili, con ovvie conseguenze sull'insieme della rassegna, avvertite anche dagli organizzatori che si sono ripromessi di rinnovare il regolamento. Una decisione questa ormai non rimandabile se non si vuol ridurre definitivamente la rassegna ad un carrozzone senza capo né coda, e che va attuata radicalmente, anche, tra l'altro, abolendo i premi (quest'anno attribuiti a Debenjak, Kimura, Chillida e Morellet), legati ad una logica competitiva che gli intenti di vera ed attuale informazione rendono per lo meno superflui.

Paola Besana: *Distrazione lombarda* (*part.*), 1971.



Indubbiamente più precisa e meglio selezionata la biennale di Losanna — aperta dal 18 giugno al 3 ottobre nel Museo Cantonale di Belle Arti — che ha opportunamente rinunciato a pretese di affermazione quantitativa. Dei 734 progetti presentati da 49 artisti, la giuria, presiedtua da Umbro Apollonio, ne ha selezionati solo 83. E ciò, se si tien presente quanto di dilettantesco vizia il settore della tessitura d'arte, appare più che positivo, come conferma la mostra. Essa è infatti di notevole interesse e dà l'occasione di prendere contatto con alcune delle personalità e delle direzioni di lavoro oggi più valide. Né, accanto agli artisti più noti (tra i quali spiccano M. Abakanowicz e J. Buic) mancano le « scoperte », come, ad esempio, quelle della polacca V. Plewka-Schmidt e dell'italiana Paola Besana. Una prova, questa, della vitalità ed utilità della manifestazione, il cui successo è anche dovuto al fatto di essere inserita nel quadro del *Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne*, promosso, come la Biennale, soprattutto da Jean Lurçat: un centro attivo, che dà garanzie di continuità e di larga documentazione e che potrebbe, senza eccessive difficoltà, attuare un auspicabile allargamento operativo verso altri aspetti della tessitura (la ricerca tecnica e scientifica sui colori e le textures, ad esempio) che certo accentuerebbe notevolmente il suo ruolo e, di riflesso, quello della Biennale.

Luciano Caramel

Basilea e Lugano

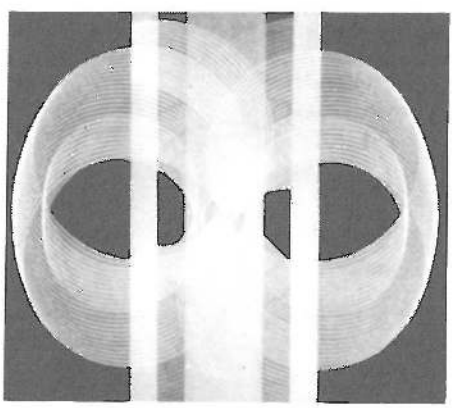
Arte argentina

Una mostra collettiva dedicata all'arte argentina contemporanea è stata presentata alla Kunsthalle di Basilea e successivamente, in una versione un poco sfoltita, al Museo Civico di Lugano. Il catalogo comprende opere di trentatre autori, in età fra i trenta e i quarant'anni; le opere esposte sono tutte recenti. Le tendenze principali si possono almeno sommariamente indicare parlando di nuova figurazione, specialmente nel senso di una post pop-art tra invenzione fantastica e realismo critico; di pittura astratta, geometrica e costruttivista; e di sculture polimateriche, cinetiche e programmatiche. In una sua nota introduttiva, Samuel Oliver, direttore del Museo Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires, osserva che si sarebbe voluto mettere in evidenza non tanto un problema di tendenze o di programmi di pensiero e di lavoro, quanto invece le singole personalità degli artisti. Ma è ovvio che le affinità e le discordanze si vedono comunque. È anche abbastanza evidente l'importanza di ciò che è assente. Riconosco subito che di una mostra si parla per quel che c'è, non per quel che non c'è; qui tuttavia alcuni silenzi sono così eloquenti che fanno parte del discorso stesso, e allora ecco la domanda: certe cose non ci sono perché in Argentina nessuno le dipinge? Oppure non ci sono perché questa mostra è un panorama particolare, e non un panorama generale sulla produzione artistica di quel paese? I silenzi sono soprattutto questi: l'arte concettuale e l'environnement non ci sono, tutt'al più se ne percepisce appena qualche vibrazione qua e là; inoltre, e qui il dibattito si fa grave, la sezione costituente il realismo critico o la nuova figurazione o come diavolo si voglia dire, si risolve in invenzioni assai sottili, che hanno per tema o l'invasione della tecnologia sulla natura, o l'uomo perturbato nella sua umanità nella metropoli della civiltà dei consumi, e via dicendo, toccando molti argomenti che sono più o meno di tutte le civiltà tecnologiche; ma si scivola assai diplomaticamente su quelli che dovrebbero essere i temi più diretti di una vera pop-art e di un vero realismo critico: cioè le situazioni reali della condizione umana nell'America Latina, coi suoi infiniti problemi. Da questo punto di vista, la mostra si illanguidisce per mancanza di slancio etico. Parlando, se si preferisce, da un punto di vista semiologico, si potrebbe anche fare la medesima osservazione in forma più spassionata, dicendo: il significato globale della mostra viene limitato, da parte proprio dei realisti, perché molti significati vitali vengono esclusi. Il significato finale è minore dell'aspettativa. Corriamo gravemente il pericolo di insabbiarci ora in un elenco etichettato. Nel

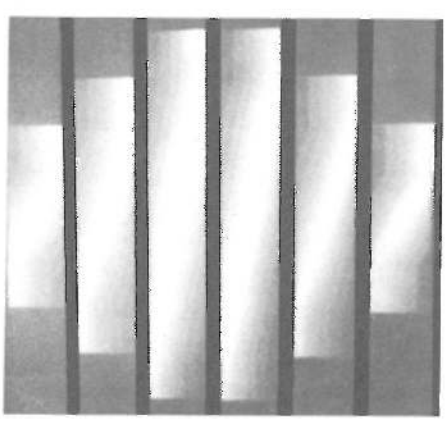
Nuovo Realismo dobbiamo comunque indicare J. Demirjian, le cui immagini di uomini o solo di gambe in fuga, in colori scuri e puliti, alludono al tema delle difficoltà dell'esistenza, alla vita come pena: ma in termini generici. R. Forner ripropone il tema dell'esistenza ardua e anche mostruosa, con polittici intitolati agli astronauti, ma con figure e volti che vengono dall'art brut e dalla pop; c'è un baconiano, R. Macciò; ci sono due notevoli paesaggi di Antonio Segui, con un'iscrizione clamorosamente pubblicitaria-turistica (Parque Siquiman) e una veduta lacustre, austera e distesa, cui si sovrappongono sarcasticamente e in gran silenzio le linee e le punteggiature che formano il verso di una cartolina postale. Altrove la figurazione diviene polimaterica e l'ispirazione surrealista: un triplo ritratto di Antonin Artaud in rilievo di plastica dipinta, accigliato (gli si immagina intorno una stanza di lavoro con scartoffie in disordine, uomini disputanti, e molto fumo di sigarette), opera di J. C. Distefano; la figura diviene un fascio di profili paralleli, e si geometrizza in un sogno nitido ma davvero un poco ovvio, in J. Robirosa; e in A. Aizenberg si arriva direttamente a una ripresa del surrealismo, per catalogazione di frammenti chiari e incongniti di oggetti misteriosi, con uso fine di preciso disegno e colori astutamente smorti.
In due autori la ricerca grafica si abbandona all'invenzione subitanea o della mano che scrive nervosamente (ma dietro c'è un occhio sagace e scrupoloso), ed è S. Grilo, secondo una poetica dell'irrazionale, oppure dell'immaginazione fiabesca che trasformerà un numero 2 in un monumento o una J in una stele, in un cippo: dipinti con senso intelligente delle superfici e del colore e delle ombre, il che implica una revisione di spunti surrealisti attraverso molte e complesse mediazioni formali.
Il rimanente dell'esposizione forma una rassegna energica, insistente e anche piuttosto coerente, delle possibilità della composizione geometrica, da intendere come immagine affilata di una razionalità generale in cui si vorrebbe racchiudere il cosmo intero. Ma questi intrichi di schematizzazioni cristalline diventano spesso labirintici, ci si perde nel troppo chiaro, ci si acceca nel troppo luminoso: ecco pertanto riapparire un sottofondo di angoscia esistenziale, accanto a proteste di fede nella bellezza e sicurezza delle macchine girevoli, nel plexiglas impeccabile e trasparente, nelle gocce che cadono, nelle ricerche luminose. Non manca nemmeno l'insurrezione satirica al limite della freddura: César Paternostro, molto probabilmente giocherellando sul suo cognome, intitola « Oremus - pornemus » una tela irrimediabilmente bianca, dipinta a liste geometriche sulle costole destra e sinistra, ossia sullo spessore del telaio. Qui il catalogo sarebbe davvero mortalmente noioso: ma spero di poter citare almeno, oltre all'obbligatorio Le Parc (presente a Basilea ma non a Lugano) la sfera e semisfera rotanti di H. Garcia-Rossi, una specie di totem tecnologico; l'elegantissima pittura di A. Brizzi; C. Silva, che sprona all'idea (sia pure artificiosa) di una Vieira de Silva passata attraverso un computer; e le trame rigorosissime, fitte, cristalline e in sostanza tutta pittura, rinvigorite da gangli luminosi che sorgono spontaneamente all'interferenza di reticoli e fasci, di Miquel Nagel Vidal.
E infine si pensa all'insieme di questa insistita logicità: e si pensa anche, in letteratura, ai racconti di un grandissimo maestro sudametricano: J. L. Borges, ai suoi esagoni concatenati che sono la biblioteca di Babele, alla linea retta infinitamente suddivisa, che è il più impenetrabile dei labirinti. Gli argentini rivendicano a sé il gusto della chiarezza, come risultato di una civiltà occidentale che sorge su terreno vuoto, in condizioni pure, in vitro. La presente esposizione lo suggerisce; ma allora nascono altri problemi, che riguardano il mestiere di allestire esposizioni, in funzione del pubblico al quale occorre rendere agevole ogni possibile riflessione e comprensione. Ci si augura che una mostra di pittura, soprattutto come panoramica piuttosto vasta di un paese veramente lontano (qui, in pieno, i discorsi sulla civiltà eguale e diversa di altri continenti), venga accompagnata da mostre storico-etnografico-sociologiche, con documentazione di ogni genere, e diagrammi, e statistiche: e anche con una sala vuota, nella quale chiunque (il pubblico) possa aggiungere ogni sua proposta di discussione. Il che significherebbe, tra l'altro, spalancare porte e stabilire comunicazioni tra museo e vita quotidiana, attivare il museo stesso, mostrare quanta forza ci possa stare, in una parola: farlo vivere.

Giuseppe Curonici

Eduardo Mac Entyre: *Dos bandas anaranjadas*, 1969-70.



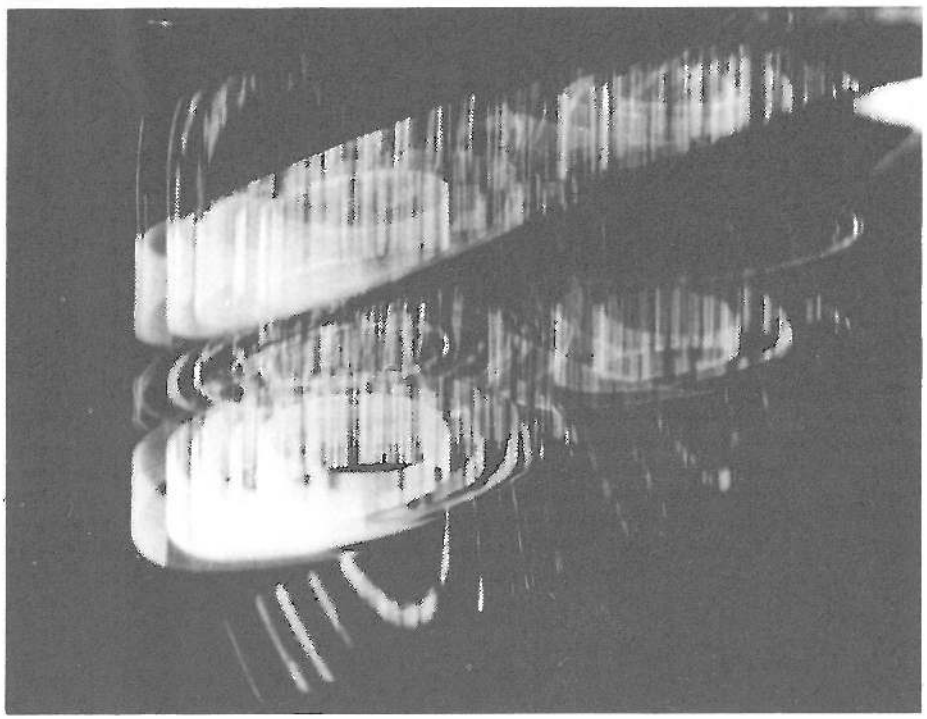
Ary Brizzi: *Tension multiple*, 1969.



Zagabria

Aleksandar Srnec

La galleria civica d'Arte contemporanea di Zagabria continua la sua opera di appoggio delle ricerche ottiche e cinetiche di cui aveva cominciato ad interessarsi nel 1961, quando venne allestita la I mostra internazionale delle Nuove tendenze. Nel decennio da allora trascorso, la Galleria si è fatta promotrice di numerose iniziative (oltre alle quattro Esposizioni delle Nuove tendenze vanno menzionati i convegni dedicati alla problematica dei « computers » e delle arti visive, l'avvio di BIT, rivista di estetica informazionale, ecc.), si è impegnata nella presentazione dei più interessanti artisti europei di questo indirizzo e si è sforzata, infine, di favorire lo sviluppo indisturbato di un buon gruppo di ricercatori jugoslavi di diverse generazioni. Aleksandar Srnec (Zagabria, 1924) opera nel campo delle arti sperimentali da più di due decenni: con Ivan Picelj e Vjenceslav Richter fu uno dei fondatori del gruppo EXAT 51, che negli anni cinquanta, in pieno « realismo socialista », si battè per un'astrazione costruttivista che si rifaceva alle esperienze dell'avanguardia russa e della Bauhaus. Fu quel gruppo a smuovere le acque anche nel settore del disegno industriale, comunicazioni visive e dell'integrazione con l'architettura. Oggi, il gruppo EXAT 51 (che ha in Italia un equivalente approssimativo nel gruppo MAC di Milano o nella romana Forma 1) è giustamente visto in una prospettiva storica che lo rivela come una pietra angolare sulla quale è poggiato lo svolgersi successivo di molte tendenze progressive dell'arte jugoslava del dopoguerra. Nel 1956, dopo lo scioglimento del gruppo, Srnec ha cominciato ad occuparsi autonomamente di molte discipline: ha dipinto tele nello spirito dell'astrazione geometrica, si è occupato di manifesti e di grafica editoriale, ha preso parte alla costituzione della « Scuola di Zagabria » nel settore dei cartoni animati ha costruito oggetti di plexiglass e metallo, e, infine, nel 1961, primo tra gli jugoslavi, si è occupato di ricerche lumino-cinetiche. I risultati ottenuti in questo campo hanno dato a Srnec notevole rinomanza internazionale, come lo conferma la sua presenza in molte esposizioni europee. Tra le sue più impor-



Aleksandar Srnec: *Luminoplastika*, 1968.

tanti presenze in Italia vanno ricordate quelle di « Perpetuum mobile » alla Galleria dell'Obelisco di Roma (1965), di « Alternative attuali » all'Aquila (1968) e di « Proposte per una esposizione sperimentale » alla XXXV Biennale di Venezia (1970). Le ricerche lumino-cinetiche di Srnec sono passate attraverso alcune fasi: i primi tentativi del 1965-66 erano soprattutto intesi alla ricerca del principio formante e alla soluzione dei problemi tecnici di base; in seguito egli si è applicato ad ampliare il repertorio degli strumenti ed è giunto a risultati plastici originali. Il procedimento di cui Srnec si serve per giungere alle proprie soluzioni lumino-cinetiche è così descrivibile: per mezzo di una o più sorgenti luminose statiche, davanti alle quali si alternano meccanicamente filtri multicolori, egli proietta su schemi rotanti dove vengono in tal modo ottenute svariate figurazioni succedentesi per sequenze programmate. In via di principio le possibilità di modificare la luce in movimento sono inesauribili ed il risultato plastico si configura su un arco che va da leggeri e delicati movimenti lineari fino a complessi « paesaggi » multicolori di proporzioni ambientali. Le soluzioni di Srnec contengono indubbiamente molte esperienze riferibili ai pionieri dell'arte cinetica, da Moholy-Nagy a Schöffer, ma l'originalità del suo contributo consiste principalmente nella carica di lirismo contenuta nei risultati plastici finali. Risultati che, a differenza di molti altri esempi delle Nuove tendenze, non derivano dall'applicazione di assodati postulati scientifici, ma sono piuttosto l'esito di scoperte empiriche dirette di nuove situazioni estetiche derivanti dai dati strumenti tecnici. La portata delle ricerche di Srnec è duplice: da un lato abbiamo di fronte oggetti che alludono alla possibilità di dar rilievo al fattore gioco come nuovo contenuto dell'arte e, in secondo luogo, sono progetti e proposte che, ingranditi a dimensioni ambientali potrebbero trovare l'applicazione più adeguata in interni di complessi urbanistici ed architettonici moderni.

Ješa Denegri

Norimberga

Seconda Biennale

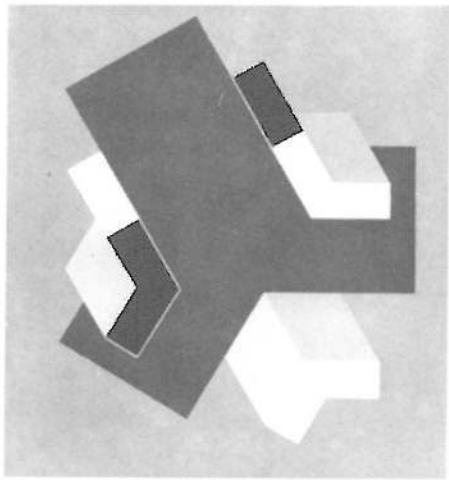
La seconda Biennale di Norimberga, presentata in concomitanza con la grande mostra commemorativa del quinto centenario della nascita di Dürer, è stata dedicata al tema « Artista-Teoria-Opera » e intitolata con una dichiarazione di poetica di Durer oggi ancora attuale e acutamente problematica « Che cosa la bellezza sia, questo non lo so » (*Was die Schönheit sei, das weißich nicht*). Una mostra diversa dalle grandi rassegne internazionali organizzate per bandierine nazionali (alludiamo a Venezia) come settanta anni fà, non dilatata e esoterica come Kassel ma azzardata secondo un modello critico vivo e complesso. Si pensi alla « proposta per una esposizione sperimentale » di Venezia privata del diplomatico bazar (la serie B?) dei cosiddetti bar laboratori e arricchita, a livello esponenziale, per numero di opere, plausibilità e possibilità di un confronto interattivo. E soprattutto a una mostra che nell'arte contemporanea cerca di identificare nuclei, matrici e linee generative, dichiarando continuamente le ragioni critiche degli accostamenti (non importa se discutibili) tra artisti spesso molto diversi, motivando con le opere e, ai limiti del possibile, con le riflessioni degli artisti stessi quali elementi formativi del linguaggio visivo oggi possono rintracciarsi come termini vitali di ricerca e d'osservazione. Una mostra esplicitamente didattica. Schede essenziali su grandi pannelli introducono il lettore a ogni singola sezione; egli è obbligato a leggere anche le dichiarazioni degli artisti che cercano di spiegare o rendere consapevole o orientare il proprio lavoro (e leggerle accanto alle chiuse, serrate negazioni di un Ad Reinhardt, ad esempio, potrà anche, a prima vista, apparire scandaloso). L'effetto forzante sulla lettura dell'opera è senza dubbio rischioso ma positivo. Il filo romantico della comunicazione empatica è obbligato a correre su un telaio ben altrimenti costruttivo. Sopratutto il lettore non viene lasciato solo di fronte a quelle opere più nuove che egli è condannato ad accettare molte volte per una supina o generica acquiescenza senza coglierne il valore di struttura o di relazione, pena una sorta di declassamento culturale.

Veniamo più dettagliatamente allo schema dell'esposizione. Le circa cinquecento opere presentate in mostra alla Kunsthaus sono raggruppate in undici sezioni. La prima introduttiva, « Precursori dell'età moderna » è un omaggio a Dürer e a Leonardo e in particolare al momento conoscitivo e teorico del loro lavoro. Cioè i due artisti vengono proposti nel momento in cui sperimentano, un nuovo canone visivo, Durer, una creativa ricognizione degli oggetti e fenomeni naturali, Leonardo. La seconda sezione « Corpo e spazio » cerca di stabilire le linee di sviluppo di una visione del mondo dell'uomo come continua scoperta di un armonia proporzionale. Ripartendo da Durer vengono raccolte opere di Han von Marée, Hildebrand, Rodin, Cézanne, Picasso, Gris, Gleizes, Archipenko, Belling, del movimento cuboespressionista ceco (Filla, Gutfreund, Kubista) con particolare ampiezza di Schlemmer ed è questa una singolare occasione di studio e confronto — sino a Paul Wunderlich (poco noto in Italia ma con una singolare fisionomia). La terza sezione è forse la più stimolante e larga di implicazioni positive. Presenta gli studi interessanti del pittore romantico tedesco Philippe Otto Runge che sviluppa secondo una metodologia rigorosa le illuminazioni della teoria dei colori di Goethe; qui viene proposto come precursore delle ricerche sul colore nelle quali si sono impegnati poi Klee e Itten. Documenta anche l'importanza del lavoro di Delacroix per la formulazione della nuova concezione del colore nella pittura, di Signac, di Delaunay e poi con un risalto particolare di

Kandisky, Klee e Itten (oltre un centinaio di opere e quelle di Itten costituiscono una felice scoperta per il grande pubblico). Nella sezione sono anche comprese opere di Albers e, per noi con uno spostamento concettuale forzante, di Reinhardt. Meno efficace e puntuale l'altra sezione che raccoglie i « linguaggi espressivi » di Matisse, Pollock, Tobey, Michaux, Carlfriderich Claus. Troppo poche, e poco rappresentative, le opere raccolte. Troppo largo il giro di nomi che questo spazio avrebbe potuto utilmente contenere anche se evidentemente l'attenzione è stata fermata sopratutto sul senso e dinamismo di certe nuove « scritture ».

Le « utopie costruttive » sono presentate in una sezione di buon rilievo intitolata « Homo faber-homo ludens ». Si riparte da certi modelli leonardeschi per arrivare subito al cuore delle esperienze costruttiviste. Una scelta di opere efficace e larga, questa, che integra per molti versi la mostra londinese (e per breve tempo in Italia) *Art in Revolution*, illustrata in questo stesso fascicolo, dei contributi specifici di Malevich, Lissitzky, Tatlin, Moholy-Nagy. Nella stessa sezione viene presentata l'opera di Constant già tra i fondatori del gruppo Cobra, progettista di una fantastica « Nuova Babilonia » che esalta e rovescia ambiguamente l'utopia della nuova architettura, e del gruppo di giovani artisti sovietici « Dvijnie » (movimento), una ricerca viva certo più confortante delle presentazioni ufficiali dell'arte contemporanea in URSS. « Trasfigurazione della materia », un'altra sezione, raccoglie le opere di Pevsner e Gabo, dei nostri Fontana e Manzoni, del gruppo Zero (Macke, Piene, Uecker) e di Yves Klein. Se la collocazione di Fontana, e le opere presentate, appaiono rappresentative lo stesso non può dirsi di Manzoni. Inoltre la differenza tra le operazioni di Gabo e Pevsner e quella di artisti come Fontana e Manzoni (e tra Fontana e Manzoni) è tale da dilatare verso un modello improbabile di comprensione la polisensica dimensione di opere e intenzioni.

Canoni e costanza della percezione visiva come sperimentati dall'arte del XX secolo costituiscono il criterio di raggruppamento e di scelta delle opere di Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, Max Bill, Herbin, Vasarely, Franz Mon, Otto Götz, presentate sotto il titolo di « Sintassi e Grammatica ». La sezione che è tra quelle più ampie per numero di artisti rappresentati e per plausibilità di lettura, raccoglie anche alcuni esempi di computer-art di Lohse, del cecoslovacco Sykora e del nostro Leonardo Mosso, di Georg Nees e Frieder Nake due operatori tedeschi di formazione matematica. La sezione « Fisionomia degli eventi » punta a isolare una linea di crescita nell'analisi dell'associazione che lega la nostra vita conoscitiva ai nessi tra noi e gli oggetti, alla « sostanza delle cose ». La sezione raccoglie opere di Beckmann, Max



El Lisitskij: *Il proun nero*, 1923.

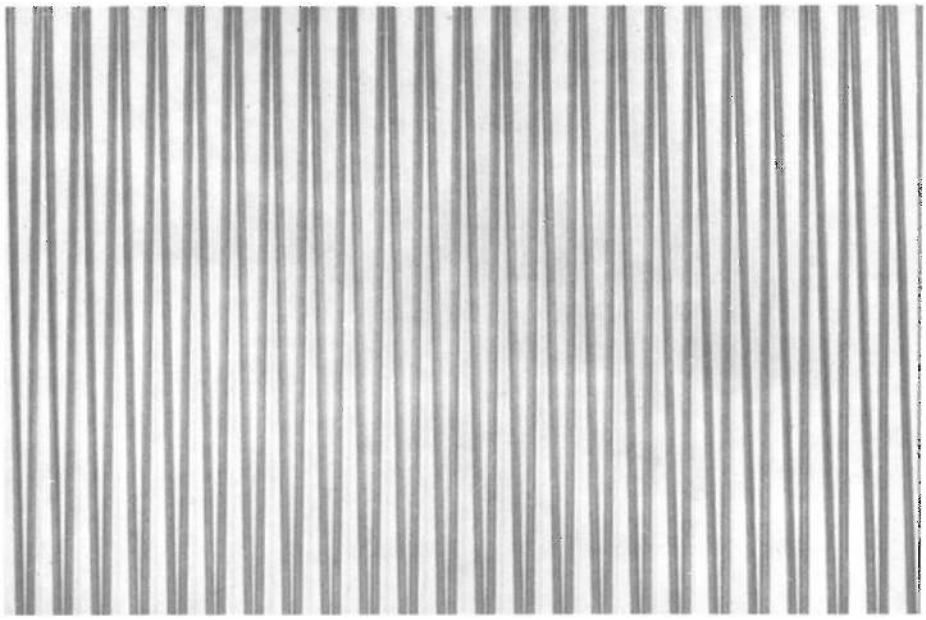
Ernst, Oldenburg, Beuys, Bruce Nauman. Sotto una angolazione ancora più acuta viene letta la « presa di coscienza del nostro ambiente di civiltà » tema di una altra sezione particolarmente ampia, documentata e stimolante. Essa raccoglie partendo da Duchamp le opere dei popartisti americani Jasper Jons, Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol e dell'inglese Hamilton, documenta l'attività di Allan Kaprow e di Voll Wostell, due dei più noti rappresentanti delle esperienze *happening* e *fluxus* (si può ricordare di Vostell l'esperimento realizzato in una ambiente urbano a Parigi « Il teatro è nella strada », la nutrita attività a Berlino). Due ultime sezioni concludono la mostra. Esse sono dedicate alla minimal art, all'arte povera e concettuale. Hanno due titoli efficaci la « grandezza (ma anche la dimensione) del reale » e « Concept-Konzept » difficilmente traducibile in quanto Konzept in tedesco indica prova, minuta, abbozzo ed è quindi difficile rendere il riverbero semantico tra i due termini a confronto. La prima delle due sezioni raccoglie opere di Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Michel Feizer, Sol Lewitt e del nostro Merz. Le ricerche di questi artisti orientati verso l'identificazione di una struttura fondamentale all'identificazione e elaborazione di modelli primari o immediati, di conoscenza appaiono al lettore, fatta esplicita dalle postulazioni formulate e pubblicate degli artisti, ipotesi probabili e percorribili. Al problema aperto dell'arte concettuale, a quella che Joseph Kosuth, qui rappresentato, ha chiamato « l'arte dopo la filosofia » l'ultima sezione della mostra porta un contributo di rilievo ma forse non sufficientemente differenziato quanto avrebbe potuto. Ma l'importante in un quadro così complesso era di proporne una inquadratura un perimetro critico di riflessione (Kosuth, Saffaro, Smithson, i Becher, Broodthaers, Gilbert George, Latham, la Darboven, Weiner e Robert Barry). Chi ci ha seguito sino a questo punto si accorgerà di quanta carne riesca a mettere a fuoco una esposizione così concepita, per quante strade può dimostrare a un lettore bene intenzionato la vitalità e l'attualità della ricerca artistica. Una inquadratura complessiva che ha certo molte bucature (la più vistosa e difficilmente perdonabile è l'aver ignorato opere come quelle di Boccioni e di Balla senza le quali non si passa all'arte d'oggi). Potremmo dire che il nostro Burri, che Licini, che Novelli avrebbero trovato in questa mostra una collocazione attiva e precisa. Che non avrà certo aiutato il lettore non aver trovato la data di morte accanto al nome di Fontana nella grande scheda-pannello che presentava la sezione (e nel caso di Manzoni neanche quella di nascita). Si tratta di dettagli facilmente moltiplicabili, non essenziali, che certo non toccano la vitalità di un modello capace di fornire una introduzione all'arte contemporanea dentro e aldilà dei termini di una mostra a tema. Certo una lezione da meditare e confrontare attentamente (prima di rimetterci in gondola).

Vittorio Fagone

Londra

Bridget Riley

« I segni sulla tela sono i soli ed essenziali agenti in una serie di relazioni che formano la struttura di una pittura. Essi dovrebbero essere così completi da non richiedere o permettere nessu'altra spiegazione ». Bridget Riley si è mantenuta fedele a questa sua affermazione, e lo possiamo constatare nella retrospettiva allestita dall'Arts Council di Londra alla Hayward Gallery. La massiccia struttura in cemento con le sue enormi sale, fatte per ospitare opere monumentali, conferisce forza alle duecento opere della Riley provenienti dai musei di Hannover, Düsseldorf, Berna e Torino dove furono ospitate in mostra itinerante, e permette di sperimentare meglio che altrove il complesso ed energetico rapporto pittura-fruitore che tutte le sue opere esigono. Particolarmente si impongono le grandi tele, dal 1967 circa al 1971, che testimoniano la sua ricerca attuale sul colore. Con queste, la Riley si inserisce nel quadro della pittura inglese ed americana di oggi in modo autorevole, anche perché è un caso pressoché isolato. Dalle esperienze ottiche che vanno dal 1961 circa al 1966, la Riley è passata a nuovi esperimenti sul colore-luce, creando le sue « mappe » ottiche sotto la spinta di ciò che Eliot definisce « la logica dell'immigrazione » mappe in quanto definiscono con estrema precisione il terreno esplorato e poggiano sulla nuda semplicità della linea per emettere effetti di luce in movimento e rendere visibili « sensazioni psico-fisiche finora escluse dal mondo dell'arte ». La Riley si serve di striscie o bande di colore soltanto come di elementi atti a rendere visibili certe proprietà del colore, in passato esplorate da Seurat e dai post-impressionisti. In alcune opere come



Bridget Riley: *Orient* 4, 1970.

Orient 4 gli spazi tra le striscie di colore sono bianchi e in essi l'alone otticamente indotto si diffonde con effetti di luminosità così chiara e trasparente da costituire un punto di riferimento per definire l'identità di questa artista. In altre più recenti, come *Apprehend 1970*, il nero è reintrodotto per creare zone neutrali, con effetti di sonorità più bassa; e nelle striscie verticali di *Diffusion 1970* ricompaiono sequenze di grigi graduati, che si ricollegano ad alcune opere precedenti e al ruolo vitale giuocato dalla tonalità. Nuova ricchezza di qualità e di impostazione è suggerita senza introdurre nuove forme, e sembra presagire l'esplorazione del colore che opera simultaneamente a diverse profondità spaziali. È interessante notare alla Hayward gli studi più recenti e inediti, composizioni basate su dischi, cerchi e anelli di colore. Coi dischi ricompare l'elemento spazio e l'elemento oggetto, ma a fianco di questa ricerca la Riley ne conduce un'altra, pure rappresentata alla Hayward, da un'opera recentissima. *Punjab* del 1971, la preoccupazione cioè di andare non soltanto oltre il bianco, ma oltre il nero e il grigio come agenti per effetti di radiazione. In *Punjab* la Riley impiega un rosso brillante che evita la luminosità un pò confusa ma calda delle pitture precedenti come *Byzantium* del 1969; striscie bianche molto sottili sono ancora parte della struttura ma rappresentano poco più che il confine tra le sequenze del rosso « neutrale » e di quello « attivo ». Questa pittura schiude possibilità di una gamma di colori persino più vasta di quella dello spettro. Le sue pitture vanno dunque sperimentate, non contemplate, e invitano a una lettura che può essere « a tutto volume oppure in sordina secondo il desiderio dello spettatore ».

S. Stepney

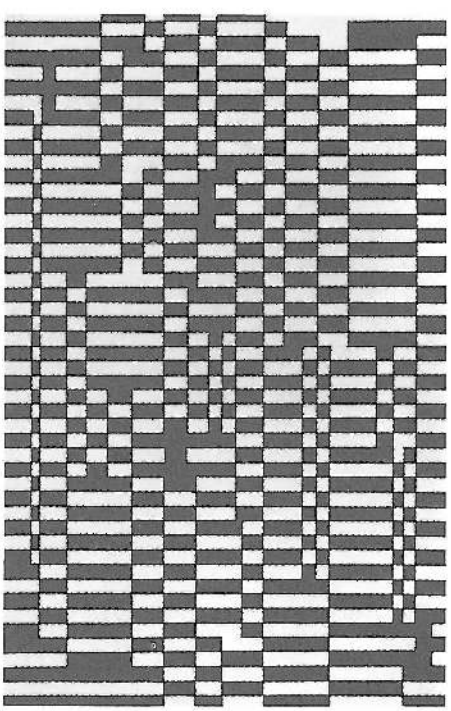
Belgrado

Arte italiana

Le esposizioni di artisti italiani in Jugoslavia si sono fatte, negli ultimi tempi, sempre più frequenti. Dopo una retrospettiva di Piero Dorazio ed una piccola esposizione delle incisioni di Alberto Burri allestite a Belgrado, dopo una mostra molto completa di Gianni Colombo a Zagabria, il Museo d'Arte contemporanea di Belgrado ha organizzato, in collaborazione con la Galleria nazionale di Arte moderna di Roma, una mostra collettiva dell'arte italiana contemporanea, ospitata nel palazzo del Museo durante i mesi di maggio e di giugno scorsi. La mostra riguardava la situazione pittorica italiana del dopoguerra, presentata in una selezione di settantaquattro opere di trenta autori. I selezionatori (Palma Bucarelli e Giorgio De Marchis) hanno proposto una rosa necessariamente ridotta di artisti cercando di operare una chiara differenziazione delle correnti stilistiche ed espressive mediante le quali gli italiani si sono inclusi nei grandi corsi dell'arte postbellica europea e vi hanno portato un loro contributo originale. Dando ragione dei propri intenti, nell'introduzione al catalogo, Palma Bucarelli ha scritto tra l'altro: « Lo scopo di questa mostra, destinata ad un pubblico da molti anni abituato a cogliere e ad interpretare i segni delle crisi intellettuali e morali degli artisti, non è certamente quello di rivendicare all'arte italiana una priorità, un'egemonia, una peculiarietà, che non ha e disdegnerebbe di avere; né di mostrare come l'arte italiana sia riconoscibile per un proprio accento o carattere nel complicato e spesso agitato e confuso incrociarsi delle tendenze nel mondo d'oggi. Mi pare tuttavia che questa mostra almeno sommariamente descriva la partecipazione degli artisti italiani alla problematica della ricerca estetica contemporanea, e qualifichi quella partecipazione proprio come un insistente richiamo alla realtà storica del problema o come una fondata riluttanza ad accettare l'ipotesi, oggi troppo accreditata, della fondamentale astoricità o antistoricità della « creazione » artistica ». Sulla base di questi assunti metodologici, l'esposizione ha suddiviso le molteplici ricerche plastiche del dopoguerra in sei sezioni o gruppi di problemi. L'avvio era dato dalla sezione dedicata all'astrazione geometrica nella quale si potevano vedere opere dei pionieri dell'astrazione italiana, Alberto Magnelli, Enrico Prampolini, e Atanasio Soldati, ma anche quadri di due artisti della generazione di mezzo, Mario Nigro e Gualtiero Nativi, che segnano un momento di passaggio verso le tendenze costruttivistiche ed ottiche dell'ultimo decennio. Un posto a sé era assegnato all'opera tardiva di Osvaldo Licini, qui presente con le tele del ciclo di Amalassunta. I complessi problemi dello spazio, della materia, del segno e del gesto erano illustrati dai quadri di grandi protagonisti come Lucio Fontana, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi ed Emilio Vedova e nelle sculture di Ettore Colla. Aspetti e contributi particolari erano esemplificati dai nomi di Giulio Turcato, Afro, Tancredi, Emilio Scanavino, Gastone Novelli, e Mimmo Rotella, i cui « décollages » rappresentano senza dubbio uno degli aspetti più originali del « Nuovo realismo ».

La lussureggiante situazione italiana del dopo-informel è stata illustrata in que-

Mario Nigro: *Ritmo simultaneo progressivo*, 1950.



sta esposizione da una serie concisa ma altrettanto precisamente scelta di esempi. Proprio al principio degli anni sessanta nascevano gli « Achrom » di Piero Manzoni, la cui opera va assumendo proprio negli ultimi tempi una nuova attualità problematica; lo stesso si deve dire delle ricerche di Francesco Lo Savio, i cui oggetti di metallo nero rappresentano un originale premonimento dell'arte minima. Pino Pascali, la terza figura tragica di questo gruppo di coraggiosi anticipatori di nuove idee plastiche, era presente col suo noto ambiente « Circa 32 mq. di mare » del 1967; che ci appare oggi come un primo suggerimento di arte povera. Nei dintorni di queste figure si situano le sculture profilate di legno grezzo di Mario Ceroli. Le ricerche programmate e cinetiche erano rappresentate da opere di ex-membri del milanese Gruppo T, Davide Boriani e Gabriele De Vecchi, e del padovano Gruppo N, Edoardo Landi, Ennio Chiggio e Manfredo Massironi. Gli indirizzi più recenti erano illustrati dalle incisioni elettroniche di Auro Lecci e dagli ambienti luminosi di Maurizio Mocchetti. La proposta di Sergio Lombardo era il « Progetto di morte per avvelenamento ».

È chiaro che una mostra di questo genere solleva giustamente il problema della sua incompletezza, dell'assenza di numerosi fenomeni e personaggi importanti della pittura italiana del dopoguerra: idealmente il panorama avrebbe potuto essere molto più ampio e si sarebbe anche meglio realizzato il postulato metodologico di partenza. Tuttavia, anche così, la mostra ha dato indicazioni sufficienti per individuare gli indirizzi dominanti e le correnti vivaci e dinamiche dell'arte italiana contemporanea, consolidando anche di più la già esistente stima di cui essa gode presso il mondo artistico jugoslavo.

Biljana Tomić

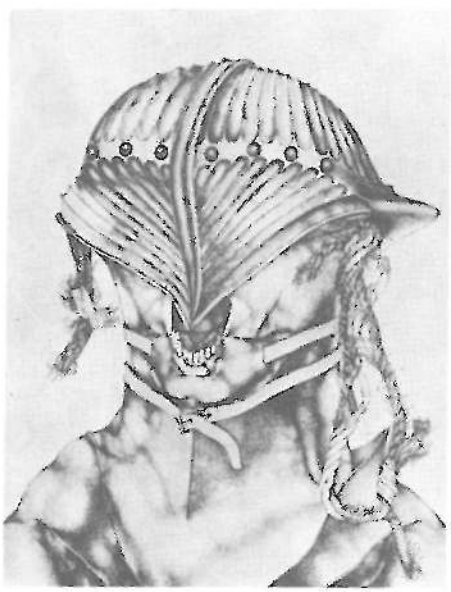
Norimberga

Omaggio al Dürer

Mentre con la partecipazione di una folla strabocchevole si celebrava il rito del *Dürer Jahr 1971* — sempre a Norimberga e nel medesimo complesso museale — si è tenuta la mostra-omaggio « *Albrecht Dürer zu Ehren* », che ha riunito circa 200 opere di una sessantina di artisti contemporanei, giovani e meno giovani. Una mostra folta di presenze spesso prestigiose, che però — salvo alcuni episodi — è risultata alquanto deludente.

In effetti, lasciando perdere le opere in cui il riferimento al Durer era addirittura aleatorio (Picasso, Delvaux, Lipchitz, Greco, ecc.), per parecchi artisti si è trattato di una generica esercitazione (Marini, Bellmer, Guttuso, Dalì) oppure di ispirazione così alla lontana (Cremonini, Plattner, in parte Clerici e, in altro versante, Albers e Bill) da sfiorare appena la pelle del rapporto Dürer-arte contemporanea. Un rapporto, per varie ragioni, indubbiamente difficile ma — stando proprio a quei pochi episodi a cui ho accennato — non impossibile.

Franco Francese: *Melanconia del Durer*, 1964.



Reiner Schwarz: *Der Stechhelm*, 1970.

Mi riferisco agli esempi di Franco Francese, di Paul Wunderlich e all'atteggiamento di un piccolo gruppo di artisti di diversa origine e nazionalità. Tre esempi, tre direttrici in un certo senso opposte, che testimoniano come l'opera di un grande artista del passato susciti sempre — se si è decisi ad affrontarlo spregiudicatamente — un fertile rapporto dialettico.

L'incontro Dürer-Francese è di vecchia data e, costante, è stato l'interesse del pittore italiano per alcuni temi del maestro norimberghese. Qui era esposta, fra le altre, una « Melencolia » addirittura di undici anni fa. E ciò prova che per Francese quegli interrogativi esistenziali, che caratterizzarono la seconda parte dell'opera del tedesco, erano fin da allora il paradigma di una condizione tormentosa da scrutare con implacabile fermezza. Più che fedeltà ad un modello dato, un colloquio fra due artisti spiritualmente vicini. Un rapporto molto stretto anche per la comune solitudine e per l'individualismo di entrambi di fronte all'ansia e ai dubbi di una risposta — da uomo e da artista — agli interrogativi dell'esistenza. Una partita a quattr'occhi, grave e intensa, come appunto il Dürer aveva lungamente giocato, fino ai conclusivi « Quattro Apostoli » di Monaco.

Di Wunderlich, parecchie opere erano esposte anche nella contemporanea Biennale di Norimberga che, come è noto, aveva per titolo la frase del Dürer: « Cosa sia la bellezza io non so ». In realtà, le variazioni dureriane che il berlinese ha prodotto, con insistenza magari un tantino eccessive, potrebbero essere tutte etichettate con quella frase. Con libera scorribanda attraverso la vasta iconografia del Dürer, i dipinti di Wunderlich insinuano ambiguamente — direi con perfida grazia — la vanità di tanto minuzioso, caparbio cercare. Lasciando come un sapore di cenere e non senza una vena di beffarda irrisione. Probabilmente una forzatura dell'ottimismo del « modello » (ottimismo che, come si sa, si era invece dissolto per tempo), ad ogni modo una graffiante contestazione dell'ideale « rinascimentale » che, egli perseguì fino all'ultimo.

Una contestazione che da intellettualistica, quasi sofisticata com'è in Wunderlich, si fa tragica e di più vasto coinvolgimento in quel piccolo gruppo che, come ho detto, ha costituito il terzo tipo di positivo ripensamento dureriano in questa mostra. Oltre l'ironia implicita nella serialità della « lepre » in gabbia del tedesco Walter Schreiber, e oltre al grande « altare » dissacratore dello spagnolo Josè Ortega, penso alla spietata denuncia dell'austriaco Alfred Hrdlicka, del cecoslovacco Jiri Anderle, dello slesiano Reiner Schwarz e di qualche altro. Una denuncia che non riguarda tanto il Dürer, bensì si appunta sulla violenza che, quasi sempre, è il risvolto, anzi il risultato della mitomania. Purtroppo specie del Dürer: vedi le imponenti manifestazioni del 1928 (cioè appena a 5 anni dall'ascesa di Hitler), per il quarto centenario della morte, ampiamente documentate nella sua casa-museo. Insomma, il « Cavaliere » della celebre incisione che, invece di diventare « il perfetto cristiano », il campione della fede, traligna in simbolo di atroci sopraffazioni di cui è triste memoria nelle gesta naziste.

Che un simile momento venisse da alcuni artisti — nella stessa sede e contemporaneamente alle celebrazioni dureriane — non è certo senza significato.

F. V.

Recensioni libri

ATTILIO MARCOLLI, *Teoria del campo - Corso di educazione alla visione.* Edizione Sansoni.

C'è da augurarsi che libri come questo raggiungano una capillare diffusione. Nella nostra attuale situazione, infatti, questo « corso » costituisce un notevole passo avanti ed è una rottura rispetto ai corsi tradizionali e a quegli schemi accademici tuttora in vigore in molte scuole d'arte. Caramel ha già parlato, in questa rivista, della metodologia del Marcolli, in occasione della esposizione dei lavori degli studenti dell'Istituto d'arte di Cantù, dove Marcolli ha tenuto, insieme alla moglie, un corso biennale dedicato appunto all'educazione visiva. Ma l'uscita di questo manuale (che di quel corso rappresenta, sia pure a posteriori, il libro di testo) consiglia di tornare in argomento. Tanto più che, grazie alla maggiore elaborazione dei singoli argomenti (durante il corso erano stati fatti dei semplici fogli eliografati che servivano da dispense), il volume consente di vedere con ancora maggiore precisione i fondamenti di tale didattica. I quali, grosso modo, possono essere riassunti nel concetto di interdisciplinarità. Un concetto ormai quasi scontato in altri campi ma che in quello relativo all'educazione visiva, è rimasto, almeno da noi, quasi del tutto estraneo. E ciò, malgrado le esperienze, per non dir altro, della Bauhaus. Il metodo del Marcolli, in sostanza, si rifà proprio a questa scuola. È però bene dir subito che se i nomi di Gropius e compagni ritornano spesso come punti di riferimento, è altrettanto vero che Marcolli allarga costantemente il suo discorso, fino a comprendere altre ricerche. Dai più recenti esiti della matematica alla ghestalt, ai problemi topologici, alla fenomenologia. Una base razionale-scientifica, integrata da una vasta problematica che tiene conto di svariati studi. Siano essi di sociologia e di antropologia strutturale, le indagini di psicologia del Lewin e le ricerche di Wachsmann, le analisi urbanistiche del Lynch e l'impegno sartriano per l'acquisizione di una coscienza civile e politica. Questo di una necessaria attiva coscienza civile può anzi essere considerato il sottofondo di tutto il libro. Costante e sottinteso è, infatti, il richiamo alla necessità di analizzare, con quanta maggiore accuratezza possibile, tutto ciò che percepiamo, in modo da giungere ad una chiara presa di coscienza della realtà circostante. Una presa di coscienza da cui scaturirà, quasi spontaneamente, la volontà di intervenire creativamente in tale realtà. Per stimolare ed educare a queste analisi, Marcolli propone una infinità di esempi, coordinati e conseguenziali, scelti, come si è detto, secondo un metodo razionale e scientifico e basandosi, soprattutto, su dimostrazioni grafico-matematiche. Bisogna ammettere che, qualche volta, malgrado lo sforzo di semplificazione dell'autore, alcune dimostrazioni risultano un pò ostiche. Ma ciò dipende dalla insufficiente preparazione, in genere, di noi tutti. Anzi, direi che un manuale come questo, dimostra per prima cosa quanto carente sia, di solito, la nostra cultura e quale radicale trasformazione sarebbe necessario apportare nell'insegnamento. Non soltanto in quelle scuole d'arte a cui precipuamente questo libro si rivolge, ma anche in qualsiasi altra scuola, interessata ai problemi della visione (che poi dovrebbero riguardare tutte le scuole di qualsiasi ordine e grado). E, soprattutto, quale azione di aggiornamento sarebbe necessario svolgere nei riguardi degli insegnanti. Infatti, come peraltro è detto esplicitamente anche nella prefazione di questo volume, le difficoltà che incontra una tale metodologia non riguardano tanto gli allievi (i quali, al contrario, sono sempre molto ricettivi a questo genere di sperimentazioni), quanto gli insegnanti. I quali, formatisi su vecchi schemi e privi come sono di un qualsiasi reale aggiornamento, non riescono a partecipare a questo rinnovamento. Sarei tentato di dire che corsi come questi che il Marcolli propone, dovrebbero innanzi tutto essere fatti agli insegnanti. E ciò anche per fornire una base comune ad un vedere che sia anche capire. Quel vedere-capire la realtà circostante che dovrebbe essere il fondamento del vivere di ciascun essere umano. Basterebbe rifarsi ai quattro capitoli sul colore. Quattro capitoli che consentono di rendersi conto in modo palmare della passività con la quale la stragrande maggioranza di noi li recepisce. E non occorrono molte parole per dimostrare come per ideare qualsiasi cosa — da un oggetto ad un comportamento, da un programma ad una azione — si richieda invece, sempre, una conoscenza *attiva*. Ecco perché, pur contenendo vari capitoli specialistici (specie di architettura e di industrial design) e pur con qualche lieve squilibrio nella trattazione dei vari temi (per esempio, il problema dei giunti o quello dei mobili componibili, dovuti probabilmente al particolare tipo di Istituto in cui il corso si è tenuto) questo libro si pone come modello metodologico generale, come esercizio di analisi per qualsiasi processo creativo. I frequenti richiami a Klee e alle sue ricerche di « pura qualità » ne sono una spia. E confermano come alla base di tutto il discorso dell'autore ci sia la necessità di una metodologia globale, una proposta di atteggiamento, valida per qualsiasi ricezione visiva, a sua volta fondamento di qualsiasi attività artistica: ricettiva o produttiva. Individuare la struttura di una forma o di un oggetto, indagandone i rapporti con lo spazio e con il suo specifico « campo », è, in definitiva, analizzare scientificamente la realtà fenomenologica. Il che è base per ricostruire i processi creativi e la vita storica in cui questi processi si sono realizzati. Ed è soprattutto esercizio che tende a rendere più coscienti e a formare un habitus critico e creativo, metodologico e interdisciplinare, teso a problemi di qualità invece che di quantità. Un atteggiamento che finisce per diventare etico.

F. V.

ALBERTO BOATTO, *Pistoletto dentro-fuori lo specchio.* Ediz. Fantini.

Libro non recentissimo ma che, immeritatamente, mi sembra sia passato un pò in sordina. Immeritatamente perché questo studio che Boatto ha dedicato all'artista biellese, ricco oltre tutto di un abbondante corredo illustrativo, mi pare che si contraddistingua da molte altre monografie, per una specie di « necessità ». Intendo dire che il contatto con l'opera dell'artista è cercato per intima esigenza: quasi per un bisogno di chiarire a sé stesso le ragioni di questo incontro. E vorrei che la parola « incontro » desse subito l'idea dello scambio. Cioè, in questo caso, di quanto l'indagine del critico si nutra delle aperture dell'artista e viceversa. Ciò appare chiaro fin dalle prime parole del volume, quando l'autore accenna alla « autoconoscenza » provocata dall'opera di Pistoletto. E si capisce, immediatamente, che non si tratta di una espressione generica, bensì di una esperienza acutamente vissuta. E dalla natura di questa esperienza deriva l'acume, la sottigliezza con cui egli indaga lo strano incrociarsi dei rapporti, provocati da quel « dentro-fuori lo specchio » che dà il titolo al libro. Ossia quell'essere condotti dentro il mondo speculare e, al tempo stesso, in virtù degli inserti fotografici, quella presa di coscienza di uno spazio reale, fuori dello specchio. Uno spazio reale che si configura come « evento », il quale, nel momento che sale a livello di consapevolezza, è già diventato « passato ». L'originalità di questo rapporto tra opera e osservatore è qui analizzato non soltanto a confronto della coeva pop-art. Ma, con rapida sintesi, partendo dal mito di Narciso e attraverso gli specchi di Van Eyck, Parmigianino, la Scuola di Fontainebleau, Velasquez e Manet, giunge alla intellettualizzazione moderna, di cui il « Grande Vetro » di Duchamp è l'esempio più alto e rappresentativo. Giustamente Boatto lo considera un antecedente agli specchi di Pistoletto, rilevandone consonanze e differenze. E insistendo, soprattutto, su quelle differenze che porteranno Pistoletto a staccarsi dalla finzione speculare, per approdare a quella finzione corale che è il teatro. Una esperienza strettamente legata al nostro momento storico e i cui risvolti sono stati, per altro, adombrati dallo stesso artista nel volumetto « L'uomo nero, il lato insopportabile ». Ma che può essere intesa a pieno forse soltanto tenendo conto delle premesse che questo saggio di Boatto propone in modo così penetrante.

F. V.

MARIO PERNIOLA, *L'alienazione artistica.* Ed. Mursia.

L'arte non è una forma universale dello spirito né un'eterna modalità del reale bensì una categoria storica: il costituirsi di qualcosa (oggettualmente o soggettivamente) in arte, come l'assumer coscienza (nella teorizzazione estetica come nello stesso operare artistico) dell'autonomia del fatto artistico sono relativi a un certo contesto storico-sociale lentamente instauratori nei secoli. Un contesto disumanizzante, in cui l'arte non è e non è stata mai l'esperienza di una felice compiutezza creativa (come tanto spesso si è teorizzato), quanto piuttosto una forma di alienazione. Perché essa è sì la proposta di un mondo pienamente fruito, significativo; ma come pura possibilità non realizzata, esistenzialmente vissuta come impotenza, mancanza, desiderio, o degradata a gioco evasivo o illusione — di fronte alla durezza di una realtà dominata dalla violenza dei rapporti economici, in una società mercificata, in cui l'inganno e il « sacrificio » di ogni autenticità vissuta, l'emarginazione del qualitativo e della soggettività vengono imposti e supinamente accettati.
L'arte nasce quindi come tale assieme all'economia, anche se in opposizione ad essa. Si tratta di esperienze correlate e inseparabili; entrambe recano in sé la pretesa ad un'assoluto possesso del reale votato però a un sicuro insuccesso (non potendo eliminare da sé, irriducibili « residui », desiderio e immaginazione da un lato, lotta di classe dall'altro). Ed entrambe insieme « moriranno ». Queste le premesse (e le analisi relative sono spesso assai acute, anche sui testi marxiani ad es.), di cui in una seconda parte si tenta la verifica attraverso un esame dell'aliena-

zione artistica in particolare nell'antica Grecia e nel Rinascimento. Ulteriori precisazioni vengono, da un'analisi critica di alcune teorie di Hegel, Marx, Freud, Adorno, Marcuse, nonché dalle pagine (particolarmente vivaci e documentate) sul Surrealismo, l'avanguardia sovietica degli anni Venti e, soprattutto, Dadà. Emerge così chiaramente l'insostenibilità di ogni subordinazione dell'arte a direttive politiche, la sostanziale ambiguità di ogni engagement dell'arte, la posizione a volte insostenibile dell'artista nella società: la soluzione non può venire né da un decreto di fine dell'arte a vantaggio della « serietà » dell'etica capitalistica, né da una esteticizzazione del reale (« distribuire » l'arte a tutti); bensì da una radicale ristrutturazione dell'intero vivere umano. E solo a partire da una « critica radicale » e da un conseguente comportamento di tutto l'uomo ci si potrà aprire ad un mondo da cui scompaia la tragica « separazione », l'attuale lacerazione tra realtà e significato come entità separate e contrapposte.
Una « morte » dell'arte dunque ma, se non interpretiamo male, una morte positiva in cui nulla delle lunghe fatiche e dell'« incanto eterno » dell'arte andrà perduto. Certo il problema della sopravvivenza dell'arte oggi non può più porsi semplicemente come problema della sopravvivenza di ciò che una certa tradizione culturale per secoli ha chiamato arte, ma deve implicare il problema, ben più vasto e importante, di una significazione globale dell'esistere. In questo non si può essere che d'accordo con Perniola — anche al di là di qualche perplessità o di qualche esigenza di chiarimento (ma in una direzione che forse esula dalla stretta problematica del libro) — e per questa via il suo lavoro potrebbe anche esser visto (ben al di là di ogni « condanna » dell'arte) come la riscoperta di un senso autentico, spesso occultato, dell'arte: che non può oggi, nella coscienza di ogni serio artista, nel presentimento stesso di una propria morte, ritrovare la fiducia in un proprio destino storico che, in radicale rovesciamento di sé (ben oltre ogni estrinseco « impegno »), non può veramente realizzarsi se non « distruggendosi » in vita pienamente significativa per tutti, in una società da cui scompaiano l'ignoranza e l'inganno.

Gabriele Scaramuzza

JEAN DUBUFFET, *I valori selvaggi*, Edizione Feltrinelli.

Si tratta di una vasta raccolta di scritti di varie epoche e destinazione. Essi infatti vanno da un curioso testo letterario del '33, riferentesi a quando Dubuffet faceva il commerciante di vini, a numerosi scritti dal '45 al '64-65, che propongono e ripropongono la poetica del pittore francese. Questo per mettere subito in rilievo la maggior ampiezza e importanza di questo libro, rispetto ai « pensieri » del successivo, fortunato volume « Asfissiante cultura », edito nel '68 e subito tradotto in italiano, sempre da Feltrinelli. Forse appunto perché questa serie di scritti costituisce una più distesa e motivata elaborazione delle sue idee, per altro quasi sempre priva di quel carattere un pò paradossale che contraddistingue gli « aforismi » della « Asfissiante cultura ».
Renato Barilli, che già sette anni fa aveva scritto una acutissima presentazione de « L'hourloupe », in occasione della mostra a Palazzo Grassi a Venezia, è il curatore e prefatore del volume. E le dieci pagine della prefazione, pur nella brevità e nell'angolazione particolare, necessariamente usata, costituiscono, a mio parere, un'analisi magistrale dell'artista e del suo tempo. Un Dubuffet visto, in sintesi, nella globalità artevita, protagonista e teorico dell'Informale e per questo, nell'accanito rifiuto della cultura occidentale, un solitario, un individualista. Si tratta di una sottolineatura importante, anche per le contraddizioni che chiarisce. Ed è una osservazione che (insieme all'altro felice raffronto con le teorie freudiane) consente di afferrare immediatamente il bandolo dei pensieri dubuffettiani. Cioè anche certe incoerenze contenute nelle sue esaltazioni dei « valori selvaggi », negli auspici di una trasfusione di sangue popolare, nella sua appassionata valorizzazione dell'*art brut*. Un tema, questo, che, in un certo senso, è il riepilogo della sua lunga meditazione sull'arte. Forse non senza ragione è l'argomento degli ultimi capitoli del libro. Penso specialmente proprio all'ultimo, quello sulla contrapposizione tra una Simone Marye, riverita e acclamata scultrice di animali in bronzo e la stessa, ospite di un manicomio, che raggiunge finalmente una vera creatività artistica. È qui il nodo del pensiero di Dubuffet, della sua opposizione alla cultura « classica » ed ai tradimenti che nel suo nome vengono compiuti, e, di contro, la sua certezza che è necessario recuperare altri valori, dare libero sfogo a quelle forze spontanee che sono nel profondo di ogni uomo e che sole possono inserirlo nella « grande catena dell'essere ». Tutto questo — ripeto — ribadito lungo tutto il libro (forse anche con qualche ripetizione che, a volte, può ingenerare noia) e con una passionalità così accanita che non è facile rimanere indifferenti. Sia che si manifesti con sarcasmo, come nelle pagine su Celine, sia che assuma il carattere di una impersonale « relazione di lavoro », come in alcuni « Commentari ». Dietro le sue parole c'è come un fuoco che costringe il lettore ad una autocritica, a rivedere le sue convinzioni, ad allargare i suoi schemi consueti. Che è, in fondo, il medesimo fuoco che caratterizza l'artisticità di Dubuffet o, meglio, la sua fabbrilità e il suo istinto di cacciatore d'immagini. Magari con qualche rischio di « incantamento » ma con una straordinaria fede nel primato della pittura, al cui fascino è difficile sottrarsi. Forse perché, nel continuo svolgersi delle ricerche e delle esperienze, bisogna ammettere che alcune di queste seu considerazioni restano insuperate e mantengono intatta la loro pregnanza.

F. V.

Schede

CAMPO URBANO *a cura di Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari*, Editrice Cesare Nani. Como.

Volume formato, quasi tutto, da splendide fotografie scattate da Ugo Mulas durante la manifestazione intitolata « Campo Urbano », che ebbe luogo a Como nel settembre '69. Esso vede la luce con molto ritardo rispetto ai programmi. Come spiega Caramel (che fu il coordinatore di quegli « interventi estetici » nella città) la colpa va attribuita al comportamento di alcuni Enti, che pure avevano patrocinato l'iniziativa. Ma questa reazione negativa « ufficiale » sottolinea — implicitamente — l'importanza avuta da questo « Campo Urbano », al quale, a suo tempo, abbiamo dedicato ampio spazio. Una importanza che i due anni trascorsi hanno vieppiù accresciuto, in quanto il tempo ha confermato la obiettiva difficoltà, oggi, di un « rapporto reale » tra gli artisti e la collettività. Un documento che non esiterei a considerare storico.

F. V.

FAUSTO MELOTTI, *Lo spazio inquieto*, Ediz. Einaudi.

Libro della collana « Einaudi letteratura » che fa seguito ai recenti « Progetti », curati da Maurizio Fagiolo Dall'Arco e editi dal compianto editore Martano (cfr. NAC n. 5-71) e si inserisce nel nuovo, intenso interesse suscitato dall'opera di Fausto Melotti, senza dubbio uno dei maggiori artisti italiani. Il volume è composto da 48 splendite fotografie di Ugo Mulas, da una paginetta di Italo Calvino, da una ventina di « foglietti » dell'artista (del tipo di quelli pubblicati su NAC n. 4 - 71) è infine, da una nota storico-critica di Paolo Fossati, il quale ha il merito — insieme a Crispolti e Barilli — di essere uno dei promotori di questa ripresa melottiana. La nota, sia pure sotto forma di « appunti » per un discorso futuro, è esemplare per la nuova lettura che propone riguardo a questo artista ed anche di quel particolare momento storico che è stato l'astrattismo italiano tra il '30 e il '40.

ALBUM *de L'Attico*. Roma.

Grosso album di un centinaio di pagine, a testimonianza di due anni e mezzo di attività (dal settembre 68 al febbraio 71) del L'Attico di Roma, la galleria italiana forse più aperta alle sperimentazioni dell'avanguardia. Oltre ad una breve premessa di Fabio Sargentini, esso contiene una suggestiva serie di illustrazioni (fotografie per lo più di Claudio Abate) e diversi scritti dovuti a Cintoli, Bonito Oliva, Pascali, La Mont Young, De Dominicis, Calvesi, Rustichelli e Rubiu, che costituiscono materiale documentativo assai utile di alcune significative vicende artistiche di questi ultimi anni.

ARMANDO BRISSONI, *Critica alle idealità astratte-geometriche dell'arte contemporanea*, Ed. La Nuova Foglio.

Libro che si propone, attraverso un rapido riesame di alcuni « maestri » (da Delaunay a Moholy-Nagy, da Malevitch a Mondrian) di rimettere in discussione certi convincimenti sulla cosiddetta « arte astratta-geometrica ». Programmaticamente provocatorio (e lo denuncia anche il linguaggio pieno di sprezzature), può servire per stimolare la rimozione di convenzionalismi e cristallizzazioni.

SANDRA ORIENTI, *Eduardo Palumbo*. Ed. Comunità Europea dell'arte e della cultura, Roma.

Fascicolo con illustrazioni in nero e a colori e un saggio di Sandra Orienti che, contrariamente a ciò che accade di solito nelle « monografie », non ha carattere agiografico. Vi si analizza con molto scrupolo e sottigliezza un certo trapasso decisivo di questo pittore napoletano e ne risulta un serio contributo alla sua collocazione nel panorama dell'arte contemporanea.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

GALA n. 47, L. Tundo: *Una mostra velenosa? (Sergio Lombardo) - L. Inga-Pin: D'aprés a Lugano - M. Pistoi: Kinetics London - T. Catalano: Il concetto di spazio in architettura.*

ARTEOGGI n. 36, *La politica nell'arte - Una rivista contro il potere - G. M. Magnelli è morto - L. Ossicini: L'alibi dei barattoli - F. Boncourt: L'ecologia, scienza senza rimorsi - G. Montana: Un'operazione positiva per i gruppi di potere.*

TEMPI MODERNI n. 6-71, *A. Bonito Oliva: Gli eventi reali.*

L'UOMO E L'ARTE n. 2, *V. Quilici: Ideologia e prassi del costruttivismo - A. Marcolli: Metodo strutturale e metodo dialettico nella ricerca visiva - Scheda su Enzo Mari con scritti di P. Fossati, L. Caramel, M. Fagiolo, V. Horvat-Pintaric - Arte e società, interventi di F. I. Castelli, E. Crispolti, G. Dorfles, L. Fabro; Gruppo di A, A. Jouffroy e F. Melotti - C. Gray e O. A. Schvidkovsky: Arte nella rivoluzione.*

L'UOMO E L'ARTE n. 3-4, *A. Tagliaferri: Per una critica del puro feticcio - J. Delange: Arte e critica nelle società primitive - M. Meneghini: Le maschere Bassa - P. Goldman: Mito e millennio nelle arti della Melanesia - W. Evans: Le origini dei dipinti Navajo su sabbia - E. Carpenter: Tradizione e creatività, appunti su un convegno.*

IN n. 2-3, *numero monografico dedicato a « La distruzione dell'oggetto » con interventi di Archizoom, Superstudio, Pieruzzi, La Pietra, Sowoden, Sottsass, Allum, Gruppo 9999, Frank, Burns, Abraham, Peintner, Bau cooperative Himelblau, Haus Rucker co, Erde, Archigram, Sordi, Trini, Celant, Basaglia, Famery, Finzi.*

LE ARTI n. 5, *Charles Lapicque, scritti di D'Abadie, A. Parinaud, J. J. Lèveque - G. Marussi: Kandinsky e il Cavaliere Azzurro - G. Iliprandi: Comunicazione visiva - A. Guacci: L'oggetto come tramite - C. Ruju: Una possibile storia dell'avanguardia artistica napoletana - G. M.: Walter Piacesi - D. Carlesi: Daniel Schinasi - T. Carpentieri: Pippi Starace e Luigi Spanò - A. Rossi: Settimo Cerniglia*

LE ARTI n. 6, *J. Clay: I creatori dell'arte fredda - J. Clay: Sette tendenze dell'arte contemporanea - J. Clay: Luce e movimento - C. Delfino: Riscoperta di Steinlen - M. De Micheli: Gino Meloni - G. Marussi: Arazzi a Losanna - G. Marussi: Grafica a Lubiana - P. Fiori: Enrico Baj - D. Palazzoli: Napoli 25-33.*

D'ARS n. 55, *V. Aguilera Cerni: William Morris e la morte dell'arte - Juan Acha: Perù, risveglio rivoluzionario - R. Berger, V. Aguilera Cerni: Simposio internazionale d'arte attuale a Madrid - A. Muraki: Giappone, analisi di una situazione - Giò Pomodoro: Lettera - D. Cara: La pittura beat dei protagonisti italiani - F. Sargiani: Nascita del design - L. Lattanzi: Puntualizzazioni a uso privato.*

CIVILTÀ DELLE MACCHINE gen.-apr. 71, *M. Valsecchi: Profilo di Agenore Fabbri - A. Ronen: La pittura israeliana contemporanea.*

BOLAFFIARTE n. 12, *R. Carrieri: Massimo Campigli.*

FLASH ART n. 23, *numero speciale dedicato a Ben Vautier.*

FLASH ART n. 24, *C. Millet: La Biennale de Paris - Corrispondenza H. Haacke e T. M. Messer - Luciano Fabro - Takis: Tecnologia contro tecnologia - Anti-tech - Giorgio Griffa - Schoonhoven - Vito Acconci.*

FLASH ART n. 25-26, *G. Politi: Diciamo no alla Biennale di Venezia - On Kawara - Sol Lewitt - Hamish Fulton - C. Millet: Arakawa - M. Calvesi: Enea Ferrari - Gino De Dominicis - Vincenzo Agnetti - A. Schwarz: Man Ray - Yaacov Adam - F. Mauri: Che cos'è il fascismo.*

IL MARGUTTA n. 5-6, *Quadriennale ieri, oggi, domani, intervista con Mario Penelope - C. Chirici: Art in Revolution - V. Franchetti Pardo: Spazio urbano come spazio politico? R. Margonari: Ben Shahn, il pittore di Sacco e Vanzetti - G. Di Genova: L'optical figurativo di Goberti - P. Albertoni: Elio Mariani - C. Chirici: Ricordo di Romagnoni - E. Crispolti: Una aggiunta alla Zatkovà - L. Marziano: L'angolo della grafica - G. Toti: Pennelli a scansione, videopaintingtape e laser drogati.*

MARCATRE n. 61-62, *G. Bartolucci: La crisi del prodotto artistico e la rivendicazione dell'utopia - R. Barilli: La rivincita dell'estetica - G. De Crescenzo: Etologia ed esteticità - F. Menna: L'immaginario e il reale - E. Battisti: Una funzione da riscoprire - A. Boatto: Dall'inerte al vivente - A. Bonito Oliva: La felicità del circolo - G. Dorfles: I pericoli del consumismo e della monopolarità - M. Lunetta: Per un prodotto neutrale - R. Natale: Linguaggio e comportamento - N. Massari: L'oggetto e la sua realtà.*

CAPITOLIUM n. 1, *F. Fano: I pittori romani, un esercito pacifico.*

CAPITOLIUM n. 2-3, *L. Lambertini: Il teatro del colore.*

CAPITOLIUM n. 4, *L. Lambertini: Giacomo Manzù, la realtà come personaggio - I. Mussa: La ricerca sulla struttura della forma (Nicola Carrino) - M. Prisco: Alfonso Cipollini.*

QUINTA PARETE n. 2, *Janus: Ortodossia e eclettismo - P. Waldberg: Hans Bellmer - A.P. de Mandiargues: Max Walter Svanberg - Maurice Henry - L. Anselmino: Piccolo ricordo di Mesenz - W. Zettl: La pittura fantastica viennese - J. Pierre: Domaine de Paalen - G. Ballo: I simboli di ieri e di oggi.*

RASSEGNA DELLA ISTRUZIONE ARTISTICA n. 1-71, *G. Chiatti: Design e modularità, riflessi socioeconomici della partecipazione del fruitore alla creazione della forma - E. Gianni: La legatura del libro.*

LOTTA POETICA n. 1, *Sarenco: Editorial 1 - P.de Vree: Editorial 2 - P.de Vree: Chi difende la poesia? - G. Bertini e Sarenco: Poesia visiva e conceptual art/un plagio ben organizzato (1) - Collezione Denza a Brescia, primo museo internazionale della nuova poesia.*

LOTTA POETICA n. 2, *Viva la vittoria della dittatura del proletariato - Sarenco: Avanguardia artistica, avanguardia rivoluzionaria - Poesia pubblica, poesia politica - R. Kostelanetz: La situazione della nuova poesia in America - G. Bertini e Sarenco: Poesia visiva e conceptual art/un plagio ben organizzato (2).*

LOTTA POETICA n. 3, *P.de Vree: Domani una vita nuova - P.de Vree: Die konkrete poesia in Belgien und den Niederlanden - T. Ulrichs: Experimenta 4, Frankfurt am Main, Realitat und Irrealitat der theater realitat - A. Arias Misson/1971/Public Poem - G. Bertini e Sarenco: Poesia visiva e conceptual art/un plagio ben organizzato (3) - P.de Vree: Vivlalib et Robbo.*

DOMUS n. 498, *V. Agnetti: Copia dal vero numero primo - P. Restany: Notes de voyage Houston New York - Tre risposte di Kossuth a quattro domande di Restany - Arte contemporanea a teatro « Che cos'è il fascismo ».*

DOMUS n. 499, *A. Natalini: Le Dream Houses di Raimund Abraham — Mario Merz a cura di G. Celant.*

DOMUS n. 500, *Museo a Minneapolis - V. Agnetti: Copia dal vero numero primo - Walter Pichler - Gregory Battcock/Pierre Restany: Libre propos sur la nouvelle critique americaine.*

IL VERRI n. 35-36, *K. Alsleben: Considerazioni critiche sull'estetica oggettuale - E. Mercuri: Per i collages di Angelo Di Bartolo - F. Palmieri: Le tavole documentarie di Angelo Di Bartolo, « Eclisse di Roma ».*

IL CAFFÈ n. 4-5-6, *R. Faccani: Witkacy e il formismo - Janus: Maghi senza tempo (Colombotto Rosso).*

OP. CIT. n. 21, *G. Fusco: Note per una epistemologia della rappresentazione visiva - G. Bonsiepe: Panorama del disegno industriale - S. Sinisi: Per una poetica del profondo, Blaue Reiter.*

CONTROSPAZIO n. 4-5, *numero dedicato al Futurismo con scritti di P. Portoghesi, M. De Micheli, E. Crispolti, R. De Fusco, V. Quilici, L. Patetta, V. Vercelloni, M. Verdone.*

QUADERNI DI IKON n. 14, *R. Luccio: I fattori sociali nello sviluppo percettivo.*

MOEBIUS n. 6, *R. Assunto: Metaspazialità del paesaggio - A. Bovi: Picasso-Mondrian, le due direzioni.*

L'OSSERVATORE POLITICO LETTERARIO lug. 71, *S. Branzi: Vita e morte di Massimo Campigli.*

IL LETTORE DI PROVINCIA n. 5, *L. Cantelmo: Vorticismo inglese nel clima delle avanguardie europee del primo novecento.*

NUOVA ANTOLOGIA giu. 71, *V. Guzzi: Il futurismo di Boccioni.*

CARTE SEGRETE n. 15, *G. Parise: Diversità e sfericità in Sergio Vacchi - S. Giamnattasio: La crudeltà del negativo - A. Pohribny: Poetopittura di Alexej Smirnov - R. Guttuso: Marcello Avenali.*

IL MULINO 215, *P. L. Castagnoli: Arte per il popolo e solitudine dell'uomo, De Kooning e Gorky alla ricerca del capolavoro.*

NUOVI ARGOMENTI 21, *R. Guttuso: Vitalità del negativo, Franco Angeli - R. Tassi: Ricerche parallele: Morandi e Morlotti.*

UMANA gen.-apr. 17, *G. Contessi: La cognizione dello spazio, per uno studio su Nino Perizi.*

SICILIA n. 65, *F. Grasso: Guttuso - N. Tedesco: Il giorno e la notte nel mito mediterraneo di Zancanaro.*

IDEA giu.-lug. 71, *P. Bellini: Che senso ha l'arte?*

LINEA GRAFICA mag.-giu. 71, *F. Solmi: Lo stile Fiat - S. Maugeri: I manifesti - G. Martina: Felix Labisse - J. P. Brunel: Vision nouvelle a Parigi - F. Solmi: Linguaggio dell'immagine e linguaggio sociale.*

HUMANDESIGN n. 6, *A. Foschi: Rapporto sulla prima manifestazione Humandesign - Primo manifesto Humandesign - E. Isgrò: Una terra da liberare - F. Summa: L'urbanistica come possibilità di arte collettiva - F. Verdi: La giornata di una giovane signora insoddisfatta (Renzo Margonari).*

CRITICA MARXISTA gen.-feb. 71, *G. Prestipino: L'estetica storico-sistematica di Gyorgy Lukàcs.*

MEDIA FORUM n. 2, *L. Mozzi: Mezzi, l'orribile parola si fa strada anche fra i creativi.*

IL MULINO gen.-feb. 71, *G. M. Accame: Design, profitto industriale o fini pedagogici?*

STUDI CATTOLICI n. 117-118, *E. Terrasi: Alberto Giacometti l'eletto.*

IDE n. 3, *D. Bertocchi: Il pensiero estetico di S. Freud.*

NUOVA CORRENTE n. 53, *T. Perlini: Autonegazione dell'arte nella riflessione estetica di Adorno.*

QUADERNI DEL CONVEGNO, *C. Cases: Arte e letteratura tra le due guerre.*

PIANETA n. 38: *R. Lupo: Mario Giansone.*

ARTE E POESIA n. 7, *V. Guzzi: Gentilini - T. Catalano: Fontana, Hartung, Schneider - F. Zoccoli: Giovanni Cannata - L. Tundo: Franco Mulas - S. Giannattasio: Marasco, Richter, Klein, Monachesi, Dorazio, Russo, Benaglia, Bragaglia-Guidi.*

FUTURISMO-OGGI n. 17-18, *E. Alquati: Marinetti più Boccioni più Santelia - Lettere di Fortunato Depero - C. De Benedetti: Tullio d'Albisola - G. Dottori: Ricordare.*

FUTURISMO-OGGI n. 19, *E. Benedetto: Il motore dell'arte nuova - L. Nicastro: Poesia visuale concreta - V. Saviantoni: Futurismo contemplativo?*

IL LOGGIONE mag.-ago. 71, *M. De Stefano: L'evoluzione nell'arte alla luce di Teilhard de Chardin.*

POLIEDRO 10, *Pubblicità e società, interventi di Baroni, Castellano, Grignani, Pinter - O. Linke: Il grafico narcisista - V. Fantinel: Spazio teatrale e comunicazione - S. Pellegrini: Lettera aperta al Presidente della Regione - C. C. Art Direction - C. Cattaneo: Graphic smog.*

FORMALUCE n. 20, *P. Ceccarelli: Contrappunti per l'arredamento (Nerone e Gianni Patuzzi) - C. Caccia: Quelli di Nove - E. Lucini: Design per il grande pubblico - E. Prina: A. TO A. di Franco Mazzucchelli - A. Prina: Antonio Fomez.*

MOSTRE E GALLERIE n. 5, *F. Santapà: Una guerra e la ripresa artistica inglese - F. Passoni: Sergio Dangelo.*

MOSTRE E GALLERIE n. 6, *P. Giangaspro: Artisti e Designer - G. Marinelli: Lo stile Olivetti - F. Passoni: Luigi Veronesi - G. Marinelli: Domenico Baranelli.*

MOSTRE E GALLERIE n. 7-8, *A. Pica: Sironi, dieci anni dopo - F. Passoni: Adolfo Saporetti - G. Traversi: Rouault a Parigi - P. Besana: La tessitura - V. Palazzo: Flora Volpini pittrice - G. Traversi: Gino Frogheri.*

OPUS INTERNATIONAL n. 24-25, *A. Del Guercio: Pour une histoire qui reste à ecrire„ l'avant-garde russe - G. Gassiot Talabot: Aperçu sur la critique d'art sovietique actuelle - G. Gassiot Talabot: Guttuso - Aragon: Deux poemes de 69 - A. J.: Bataille, Breton, etc. - E. Desnoes: De la consommation à la conscience, l'affiche dans la revolution cubaine - A. Jouffroy: Serge Rezvani et la politisation de la peinture - R. Barilli: Narration et mémoire, De Filippi - Y. Pavie: Vers le musée du futur; entretien avec Pontus Hulten - M. Troche: Antonio Berni - R. Sanesi: Valentino Vago - A. Jouffroy: Baj intempestif - C. Boltanski: Recit-souvenir - S. Riedinger: Le réalisme de Peter Bruning - R. J. Muolin: Jiri Kolar, une demystification de la parole et de l'image - J. M. Poinsot: Beuys, a propos de quelques objets - J. Peignot e J. J. Leveque: Light-show - J.C.L.: Gilbert and George - G. Camesi: Vocabulaire infini de la realité.*

CHRONIQUES DE L'ART VIVANT n. 22, *L'art dans la cité - B. Parent: A propos de Sanejouand - C. Millet: Jean-Pierre Raynaud - J. Lebeer: Robert Motherwell - Bazon Brock: entretien - J. Clair: Camielle Bryen - C. Esteban: Raoul Ubac - J. C.: Mirò en Belgique - Table ronde: Enseigner les arts plastiques? - B. Borgeaud: Body art.*

V II 101 n. 5, *Carmelo Bene - M. Pleynet: Programmation de Matisse - D. Buren: Repéres - M. Claura: Actualité - J. Burnham: Alice'S Head - Entretien de Lawrence Weiner avec M. Claura - L'art didactique de Donald Karshan - Bernar Venet - Philippe Sollers e Alain Kirili: Texte aphoristique - Pourquoi une revue? (Peinture cahiers théorique) con scritti di Marc Devad, Daniel Dezueze, Vincent Bioulés, Patrick Saytour, Cane, Claude Viallat, André Valensi.*

L'OEIL giu. 71, *J. Lord: Raymond Mason - P. Joly: Pierre Skekely, sculpteur et architecte.*

CONNAISSANCE DES ARTS lug. 71, *J. Russell: Jasper Johns.*

PLAISIR DE FRANCE giu. 71, *numero speciale dedicato all'arte contemporanea con scritti di G. Quéant, E. de Wilde, P. Restany, P. Descargues, C. Bouyeure, H. Bouilbet, C. Savary, A. Sarrazin, A. Fourny, F. Priking, A. Jouffroy, W. de la Vaissiére, L. de la Grandville.*

PLAISIR DE FRANCE lug.-ago. 71, *M. Deschamps: Le temps chez Nicolas de Stael - V. A. Cerni: Technique et symbole chez Amadeo Gabino.*

JARDIN DES ARTS n. 200-201, *il numero è dedicato a Picasso. Inoltre: M. Ragon: Peinture et sculpture clandestines en URSS.*

PREUVES n. 7, *Y. Agam: Un art à quatre dimensions.*

DIOGENE n. 74, *F. N'Sougan Agblemagnon: Sociologie litteraire et artistique de l'Afrique - G. Dorfles: Aspects sociologiques de l'esthétique industrielle.*

LES TEMPS MODERNES mar. 71, *P. Bourdien: Disposition esthetique et competence artistique.*

DIOGENE n. 79, *T. Kowzah: La musique et les arts plastiques; a la conquete de l'espace et du temps.*

LA PENSÉE n. 154, *O. Belic: Les principes méthodologiques du structuralisme esthétique tchécoslovaque.*

COMMUNICATIONS n. 16, *il numero è dedicato a Recherches rhétoriques.*

CREE lug.-ago. 71, *G.de Bure: Defense d'afficher.*

COLLAGE n. 9, *A. Bonito Oliva: Le circostanze magiche - M. Diacono: Materia-destruttura - R. Smithson: Incidents of mirror - R. C. Kenedy: Notes.*

L'HUMIDITÉ n. 3, *Gianfranco Baruchello - A. Schwarz: Dada, mouvement en mouvement.*

REVUE D'ESTHETIQUE n. 1, *J. Volek: Vers une taxonomie de l'art - M. Vaross: La dialectique de l'esthetique e de l'art - T. Straus: L'art et sa fonction d'anticipation - R. R. Hubert: Lectures de Giacometti.*

REVUE D'ESTHETIQUE n. 2, *M. Golaszewska: Genèse et valeur de l'oeuvre d'art - A. Reszler: L'esthetique de l'anarchisme - F. Vanbelle: Musée pour aveugles (con bibliografia).*

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 155, *numero dedicato a « Le design » con scritti di Gassiot-Talabot, Goldschmidt, Goetz, Zillich, Halfmann, Parent, Tallon, Cousin, Michel, Mourgue, Sandjian, Schiedhelm, Pesce, Millot, Emmerich, Bonsiepe.*

CAHIERS DU CINEMA lug. 71, *J. L. Schefer: Les couleurs renversées la buée.*

HUMBOLDT n. 44, *P. Parthes: Caligrafia y arte moderno.*

CASA DE LAS AMERICAS 65-66, *M. Coyula: Le Parc, reflejos en un ojo atormentado - A. de Juan: Berni. Ramona en la Casa.*

ART INTERNATIONAL mar. 71, *A. Forge: Bridget Riley - T. Smith: Gunter Christmann - A. Jouffroy: Erro's place in the contemporary world - J. Dyprèau: Pol Mara.*

DESIGN inv. 71, *The art of wire sculpture - H. S. Paston: The oil crayon - R. Fox: Artist with nails - A new home for the arts in Indianapolis - J. Opalak: Yver Brayer.*

APOLLO feb. 71, *M. Sharp Young: Springtime in Paris.*

WELTKUNST 1 mar. 71, *W. Saurè: Die Kunst der Elena Paredes - W. Saurè: Robert Rauschenberg - H. Kinkel: Dada-Motor.*

WELTKUNST 15 mar. 71, *H. Richter: Lajos Kassàk - H. T. Flemming: Phantasievolle Keramoplastik - M. Meinz: Felix Nussbaum - H. Wiegand Petzet: Salvator Dali - H. Kinkel: Heinz Battke.*

ALTE und MODERNE KUNST gen.-feb. 71, *A. Vogel: Karl Sterrer - A. Vogel: Brasilien in den Farbholzschinetten der Linde Waber - P. Baum: Oesterreichisches Museum für angewandte Kunst.*

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Manifestazioni

A Busto Arsizio, città natale di Arturo Tosi, nel centenario della nascita, il Comune ha organizzato una mostra antologica nelle sale della Italiana Arte, comprendente una cinquantina di dipinti e una ventina di pastelli e acquerelli. L'organizzazione è stata curata da Ettore Gian Ferrari; in catalogo uno scritto di Marco Valsecchi.

Il Centro Iniziative Culturali di Pordenone ha reso omaggio a Guido Cadorin con una antologica che ha raccolto 54 opere, datate tra il 1909 e il 1971. Per l'occasione è stata edita una monografia con un saggio di Paolo Rizzi e contributi di Giuliano Dogo e Linda Tramontin.

Alla Villa Cilea di Varazze, nel quadro della Rassegna nazionale di pittura « Città di Varazze », è stata organizzata una nuova edizione della mostra « Uomo s.p.a. », presentata l'anno scorso in varie città italiane. Il catologo contiene uno scritto di Enrico Crispolti.

A Firenze presso la Galleria d'Arte moderna a Palazzo Pitti è in corso la mostra « Nuovi termini di riferimento per il linguaggio artistico.

A Lorica, nel quadro degli « Incontri Silani » mostra antologica di Corrado Cagli. Sempre nell'ambito dei predetti « Incontri » mostra antologica di Attardi, Calabria, Caruso, Turchiaro, tenutesi prima a Cosenza e poi a Camigliatello.

A Bassano del Grappa presso il Museo Civico si è tenuta la Rassegna « Grafica tedesca e austriaca dalle secessioni al 1930 ».

A Rovigo in occasione della rinnovata sede dell'antica Accademia dei Concordi si è tenuta una mostra del pittore Concetto Pozzati.
Al Centro Arti Visive di Ferrara si è tenuta una mostra di Carlo Bonfà, Giuseppe Del Franco, Ketty La Rocca, Luigi Ontani. In catalogo un testo di Renato Barilli.

A Roma al Palazzo delle Esposizioni si è tenuta una mostra di Tullio Garbari.

A Fano, alla Rocca Malatestiana, a cura del Comune e dell'Azienda Autonoma di Soggiorno si è tenuta una mostra di multipli.

A Termoli 16ª rassegna nazionale d'arte « Castello Svevo » con la partecipazione di 108 artisti. Si è tenuta inoltre una mostra omaggio di Giulio Turcato.

A Modena Mostra Antologica della Caricatura Europea che è stata ospitata nelle sale del Comune. Presenti Inghilterra, Germania, Austria, Spagna e Italia.

Si è svolta a Milano al Castello Sforzesco una rassegna dedicata ai posters pubblicati dallo studio americano Push Pin, il famoso centro di ricerca pubblicitaria di New York diretto dai designers Milton Glaser e Robert Chwast.

All'Antoniano di Bologna, 9ª Biennale Nazionale d'Arte Sacra contemporanea. Presenti circa 400 opere di oltre 150 artisti.

Alle Fornaci di Cunardo (Varese) si è tenuta l'8ª edizione degli Incontri d'arte con una rassegna dal titolo « Proposte d'oggi ».

A Santa Maria Maggiore in Val Vigezzo, presso la locale Scuola di Belle Arti, è stato ricordato con una mostra di autoritratti il pittore Carlo Fornara morto tre anni fa a 97 anni.

A Fabriano, nel 6 centenario della nascita di Gentile da Fabriano, mostra celebrativa con la partecipazione degli artisti marchigiani: Bompadre, Cagli, Ciarrocchi, Giuli, Ligi, Monachesi, Piacesi, Piattella, Pierelli, G. Pomodoro, Tamburi, Tozzi, Trubbiani.

A Cuneo, presso il Palazzo Comunale, mostra commemorativa di Antonio Piatti.

Al Municipio di Fontanellato si è tenuta una antologica del pittore Emilio Orsenigo.

Il Comune di Forte dei Marmi ha organizzato una mostra grafica di Carlo Carrà.

A Campione, il Centro internazionale di studi superiori ha organizzato una mostra antologica di Giuseppe Novello. In tale occasione è stata presentata la pubblicazione « Novello pittore e umorista », con un saggio di Paolo Monelli.

A Ovada il Comitato Manifestazioni ha organizzato nella Loggia di S. Sebastiano una antologica dedicata a « Impegno sociale nella pittura di Pietro Morando ». La mostra comprendeva 44 opere, dal 1940 al 1962. Prefazione al catalogo di Marcello Venturi.

Nella Sala delle Cariatidi, a Palazzo Reale, a cura del Comune di Milano, mostra di Georges Secan. In catalogo prefazione di Michel Tapié e scritti di vari critici.

A Pieve di Cadore, presso la sede della Magnifica Comunità Cadorina, è stato celebrato il novantesimo compleanno di Pio Solero con una mostra comprendente una trentina di suoi dipinti. Nel catalogo saggio critico di Paolo Rizzi e scritti di Giulio Montenero e Renato Baroni.

A Castellanza (Legnano) presso la Fondazione Pagani Museo d'Arte Moderna, si è tenuta la 7ª Mostra Internazionale di scultura all'aperto dedicata alla memoria di Sissa Pagani.

A Camaiore in Versilia si è tenuta nell'estate la 4ª mostra « Ai Frati », ideata e organizzata da Vittorio Grotti nel chiostro dei francescani. Gli artisti presenti sono stati 106, con 4 opere in media ciscuno. Si sono inoltre tenute personali dedicate ad Attardi, Guberti e Possenti.

Si è svolta sul lago di Caldonazzo la 5ª rassegna nazionale di pittura « Settimane azzurre 1971 », comprensiva dei Premi Eugenio Prati e Tullio Garbari.

Cartelle e libri illustrati

La Stamperia Posterula (Via C. Battisti, 85, 61029 Urbino) ha pubblicato una cartella di 5 acqueforti di Giorgio Bompadre con scritti di Argan, Marchiori, Marussi, Politi, Restany, Tola, Toniato.

L'Editore Siro Teodorani di Milano ha pubblicato una cartella di litografie di Umberto Lilloni dal titolo « Gli alberi ».

Sono state pubblicate 7 acqueforti di Luisa Bertani H. a cura di Efrem Tavoni.

La Grafica Editoriale ha pubblicato una cartella di 12 litografie di Antonio Possenti e 12 poesie di Vittorio Grotti dal titolo « Amen »; prefazione di Carlo Betocchi, curatore Giuseppe Marchiori. Inoltre ha pubblicato una cartella di 9 litografie e 1 disegno di Fausto Maria Liberatore dal titolo « Palace »; testo di Vittorio Grotti, presentazione di Elio Mercuri, curatore Giuseppe Montanari.

È uscito il n. 2 di MEC, rivista di poesia visiva con opere di Spatola, Chopin, Bertini, Gerz, Cappmayr, Bory, Padin, Katué, Rocher, Toshihiko, Parmiggiani, Perfetti, Passarella, Millan.

La Galleria d'arte « L'Incontro » di Vicenza (Corso Palladio 167) ha curato la pubblicazione di una cartella di 5 incisioni di Roberto Rizzeri, intitolata « Gli specchi ».

L'editore Sandro Maria Rosso di Biella ha pubblicato le seguenti cartelle: « Diario di Versilia », 7 lito di Eugenio Montale; « Taccuino futurista », 12 lito di Primo Conti, testo di Aldo Palazzeschi; « Via Crucis », 14 lito di Aligi Sassu; « La paura », 10 sbalzi incisi di Umberto Mastroianni, testo di Sandro Maria Rosso; « Amore giardiniere », 9 lito di Remo Calciati, testo di Raffaele Carrieri.

Le edizioni Artestudio di Macerata (Corso Repubblica 29) hanno pubblicato una cartella con 10 serigrafie di Ben Vautier.

È uscito il I numero della rivista bimestrale « Egolalia », pubblicata a Bolzano, diretta da Massimo Radicioni. Contiene vari scritti e illustrazioni, fra gli altri, di Eemans, Fata Novelli, Baruchello, Dangelo, Marchiori, Henry, Trubbiani, Dalì, Sterpini, Vecellio, Margonari, Pomodoro ecc.

Le Edizioni Masnata di Genova hanno pubblicato il libro « Operazioni di rotazione » di Damiano Macario, con testi di Barilli, Crispolti e Fossati.

Piero Gauli ha realizzato una raccolta di 20 serigrafie dal titolo « Omaggio a Legnano ».

L'Editrice « I dispari » (Via Bronzetti, 17, Milano) ha pubblicato il volume di Gian Paolo Baldusso « Luogo comune » con i 5 antidisegni di Enzo Bontempi e il volume di Enrica Bozzi « Ipotesi d'amore » con 6 disegni di Loris Ferrari.

Il Bisonte Stamperia ha pubblicato il Prezziario 1971 comprendente le incisioni ancora disponibili. Si può richiedere a Via San Niccolò 28, 50125 Firenze.

Le Edizioni Galleria Polymnia di Rapallo hanno pubblicato una cartella di 7 litografie di Luigi Boille dal titolo « Omaggio ad Ezra Pound ». Presentazione di Michel Tapié.

L'Editore Alberto Marotta (Via Coriolano, Napoli) ha pubblicato un album di 21 serigrafie tratte da disegni di Maurice Henry. Le edizioni Svolta di Bologna hanno pubblicato una cartella di 10 acqueforti di Salvatore Sebaste dal titolo « La vita di un paese nei suoi atti primari ». Testo di Raffaele De Grada.

È stata pubblicata una cartella di 7 serigrafie di Franco Cannilla con una poesia di Cesare Vivaldi dal titolo « Strutture ».

Il Centro cultura e studi Little Gallery Editore di Firenze ha pubblicato una cartella di 5 acqueforti di Gianni Oliveti. Prefazione di Franco Passoni.

È uscita una cartella di 5 serigrafie di Giuliana Balice, stampata dalla Serigrafia Montali.

La Stamperia d'arte « Il Torchio » di Mi-

lano ha pubblicato una cartella di 6 litografie di Nando.

Alla Galleria Editalia « Qui Arte Contemporanea » è stata presentata una cartella di 7 xilografie di Pascquale Santoro e testo di Gianni Novak dal titolo « De USA ».

Premi

Alla Biennale di San Paolo in Brasile il 1° premio è stato vinto dallo spagnolo Rafael Canogar. Fra gli italiani, premiati: Capogrossi e Carrino. Fra le manifestazioni parallele, mostre di Picasso, di Emilio Pettoruti e degli artisti brasiliani premiati nelle precedenti biennali. L'opera fatta in collaborazione da Alik Cavaliere e Emilio Scanavino dal titolo « Omaggio all'America Latina » e che voleva essere un omaggio ai morti per la lotta di liberazione di quei paesi, è stata ritirata dalle nostre autorità consolari.

A Ostenda il Prix d'Europe è stato vinto dall'inglese Adrak. 2° premio al greco Nikos. Fra le quattro medaglie d'oro, una è andata a Massimo Asnaghi.

A Biella la 5 edizione del Premio di incisione è stata vinta dallo jugoslavo Virgin Nevjestic. Altri riconoscimenti a Jiri John e Hervo Erkki.

Il Premio nazionale di pittura « Presidente della Repubblica » 1971, messo in palio dall'Accademia Nazionale di S. Luca a Roma, è stato assegnato a Afro Basaldella.

A Bordighera al Salone dell'umorismo, sono state assegnate le Palme d'oro al disegnatore Jacovitti per le opere sul tema « Il Vino » e a Carlo Silva e Raymond Peynet per il volume « Come fare la guerra con amore ».

Al premio « Ivrea Arte 1971 » sono stati premiati: Bompadre, Cagnone, Carmi, De Gregorio, Korompay, Notari, Ramella, Ruggeri, Senesi, Vago. Sono stati segnalati: Carboni, Francalossi, Giuliano, Pitzianti.

La 13° edizione del Premio Vasto è stata vinta da Marcello Muccini.

A Gardone Riviera, presso la Villa Ada, col patrocinio del Comune e dell'Azienda di soggiorno, 2 concorso nazionale di pittura « M.T.I. 71 », comprendente una serie di esposizioni che si sono alternate per tutta l'estate. I 5 premi acquisto sono andati a Baratella, Biasi, De Vita, Pozzati, Velickovic.

Il premio nazionale Todi '71 per la pittura è stato assegnato a Gerardo Dottori.

A Torre Pellice, 12 mostra d'arte contemporanea « Indagine su un'immagine al di sopra di ogni sospetto », curata da Giorgio Brizio e con la parecipazione di Carena, Devalle, Gambino, Gardino, Gilardi, Mondino, Nespolo, Pacini, Pistoletto, Ravotti, Sarri. I premi della V Biennale del disegno sono andati a Fernando Bibollet, Mimmo Conenna, Belio.

Il Premio Soragna per il disegno è stato vinto da Enrico Della Torre e quello per l'incisione da Giovanni Cappelli. Altri premi a Bruscaglia, Marpicati, Gallizioli, Goberti, Logli, Fossa, L. Reggiani, Corneo, Carrol.

Il Premio Montegalda di pittura è stato vinto ex aequo da Luigi Rincicotti e Federico Galfo. Il 2 premio ad Alberto Corrà. Altri premi a Cuman, Palminteri, Oboe, Galiotto, Lenci, Sartorelli, Condoianni, Lovato, Giusti.

A Pignone (La Spezia) la Biennale di Pittura « Vallata del Vara » è stata vinta da Otello Cirri. Altri premi a Pierotti, Reggio, Krimer, Podenzana.

Il Premio nazionale di pittura « Città di Thiene » è stato vinto da Renato Vernizzi. Altri premi a Albanese, Bardi, Crespi, Cortina, Levi, Pastore, Stella, Trotter, Vasconi, Flarer, Maroso.

A Massa il 2 Premio internazionale « Michelangelo d'oro » è stato vinto da Gualtiero Passani. 2 e 3 premio a Nannunccio, Salvatori e Zaccaria.

A Carrara 3 concorso nazionale di pittura ENAL. Primo premio a Andrea Grassi. Altri premi a Perfetti, Mattei.

A Pineta di Siano (Catanzaro) il 2 premio nazionale di pittura è andato ad Alessandro Mazzitelli. 2 premio a Giuseppe Romano. Altri premi a Aloi, Arabia, Sabatini. Il concorso estemporaneo ad Alberto Zappalà. 2 premio a Antonio Jaria.

A Sassari alla 7 mostra nazionale dell'incisione italiana sono stati assegnati 37 premi acquisto istituiti dal Banco di Sardegna. Artisti partecipanti 87 con 174 opere.

A Cattolica, al Concorso internazionale d'arte organizzato dall'Azienda di Soggiorno, il Premio « Amedeo Masacci » per la scultura è stato assegnato a Lorenzo Pepe e il Premio « Da Marino » per la pittura a Giovanni Arde.

Il pittore e scrittore Ugo Attardi ha vinto il premio « Viareggio » per la narrativa con il volume « L'Erede selvaggio ».

Ad Arta Terme, la 3 Biennale delle Alpi organizzata dalla locale Azienda autonoma di cura soggiorno e turismo è stata vinta dal pittore Paolo Paolini.

Barcellona. Alla 3 Biennale internazionale del « Deporte en las Bellas Artes » il primo premio è stato vinto dal pittore veneto Luigi Rincicotti. Anche per la scultura l'Italia ha ottenuto il 1 e 3 premio, andati rispettivamente a Giuseppe Guarguaglini e Ugo Guidi; il 2 premio dell'incisione è andato a Maria Elisa Leboroni Pecetti; hanno ottenuto premi speciali anche Carlo Javarone e Luciano Boccardini.

Il Premio Bassano 1971 è stato assegnato al pittore Lino Dinetto. Gli altri premi sono andati a Edmondo Bacci, Luciano Gaspari, Edoer Agostini, Romano Perusini, F. Della Libera.

Cesco Magnolato ha vinto il primo premio Bibione. Altri premi sono andati a Giusti e Gioia ex aequo, a Baldan e Perusini.

Henri Cartier Bresson ha ricevuto il Prix Nadar des Gens d'Images per la sua nuova raccolta « Vive la France ».

A Milano alla 7 edizione dei Premi « Città di Milano » sono stati premiati lo scultore Luigi Broggini e l'editore d'arte Giorgio Ulpiglio.

Ad Arquà Polesine il X premio « G. Goltara » è stato vinto da F. Lazzari. 2 e 3 premio a V. Stingo e M. Reale. Altri premi a Bottoni, Borghi, Ferrioli, Cestari, Zanellato, Previato, Sicchiero, Chiarion, Bolognesi e Gardina.

Al I Premio Città di Palazzolo sono stati premiati ex aequo: Andolina, Bartolini, Falconi, Giannini, Lizioli, Marpicati, Seveso e Stagnoli.

A Novara il Premio di pittura del Club « Arte 71 » è stato vinto da Franco Gnocchi. Altri premi a Pasquini, Bugnone, Benvenuti, Invernizzi.

Al 3° premio nazionale di pittura « Il Morazzone » il 1° premio è andato a Sergio Tagliabue. 2 e 3 premio a Elena Mezzadra e Alfredo Coldiron.

A Campone (Pordenone) alla I rassegna internazionale d'arte figurativa il 1° premio è andato ad Alberto Cavallari. 2° e 3° classificati, Potocnjak e Fantuz.

Il 3° concorso nazionale di pittura contemporanea « Premio Arona 1971 » è stato vinto ex aequo da Adriano Tuninetto e Alberto Cavallari.

Alla Rassegna internazionale di pittura di Genova il primo premio è stato vinto da Venanzio Mele.

A Parma il Primo Premio « Ducato di Parma » per pittori naifs è stato vinto dall'unghese Maria Andruskievicz.

Varie

A Pavia, presso l'Università degli Studi, sono aperte le iscrizioni alla Scuola di perfezionamento in Storia dell'arte medioevale e moderna. La Scuola ha durata biennale e possono iscriversi i laureati in Lettere, in Filosofia e in Lingue e letterature straniere moderne. Domanda entro il 20 novembre. Informazioni presso la Segreteria.

La Federazione degli Artisti di Bologna ha organizzato nel Museo Civico una serie di « Incontri-Dibattiti » sui problemi dell'arte contemporanea e conversazioni di Paolo Bonaiuto, Manfredo Massironi, Gianni Celati, Fortunato Bellonzi e Arturo Carlo Quintavalle.

È in preparazione il catalogo di Alberto Giacometti (sculture, dipinti, disegni e stampe). La vedova prega i collezionisti di segnalare alla Boite Postale n. 171, 06 Paris 6.

È in corso la preparazione del catalogo di Pompeo Borra. I collezionisti sono pregati di segnalare alla Galleria Matuzia, Via Gioberti 7, 18083 San Remo.

In occasione del secondo anniversario della morte di Irene Brin la sua collezione di libri e cataloghi d'arte è stata donata dal marito alla Galleria d'arte moderna di Roma.

A Mosca all'Istituto Nazionale della Cinematografia si è tenuto il 2° simposio dedicato a problemi teorici dell'arte con particolare riguardo alla nozione del tempo.

Il fascicolo n. 3 degli studi pubblicati dal dipartimento di storia dell'arte dell'università di Nanterre è dedicato a Jean Tinguely.

Il VII congresso internazionale di estetica è previsto a Bucarest per la metà di agosto del 1972.

A Roma l'Accademia Nazionale d'arte drammatica ha organizzato il seminario « Gesto e comportamento nell'arte oggi ». Sono stati invitati tre artisti (Mauri, Kounellis e Pistoletto) ognuno con un'azione da svolgere insieme agli allievi e due critici (Bonito Oliva e Celant).

A Montecatini Terme il consiglio dell'Accademia d'arte ha conferito il premio « Vita d'artista » a Virgilio Guidi.

NAC pubblica 10 fascicoli all'anno. Sono doppi i fascicoli di giugno - luglio e di agosto - settembre

Abbonamenti 1972

L'abbonamento per il 1972 a « NAC » costa 3.500 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

1. NAC + CONTROSPAZIO a lire 7.500 (anzichè lire 8.500)
2. NAC + SAPERE a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
3. NAC + TEMPI MODERNI a lire 6.100 (anzichè lire 7.100)

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L. .....

eseguito da .....

.....

residente in .....

via .....

cod. postale .....

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

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

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* .....

Tassa di L. .....

Bollo a data

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

.....

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L. .....

Lire .....

.....

eseguito da .....

.....

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

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

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.

Causale del versamento.

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

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

Bollo a data

Il Verificatore

.....

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.

edizioni Dedalo

SAPERE
dal sommario del numero di settembre

Il principio cosmologico
di Angioletta Coradini

Un rapido esame delle teorie cosmologiche più recenti e di come esse siano influenzate dal principio cosmologico, cioè dalla affermazione che l'universo ha sostanzialmente lo stesso aspetto per qualunque osservatore situato su una generica galassia.

Nello stesso fascicolo: V. Tosi *Tecnologia cinematografica per l'analisi del volo animale* ☐ *Intervista col prof. Bruno de Finetti* ☐ M. Aubray e J.C. Cerisier *Il vento solare* ☐ V. Pacenti *L'evoluzione dei leganti idraulici* ☐ L. Calogero Lamalfa e E. Picchi Piazza *Un'inchiesta sull'insegnamento della filosofia nella scuola secondaria.*

CONTROSPAZIO
sommario del n. 9, settembre 1971

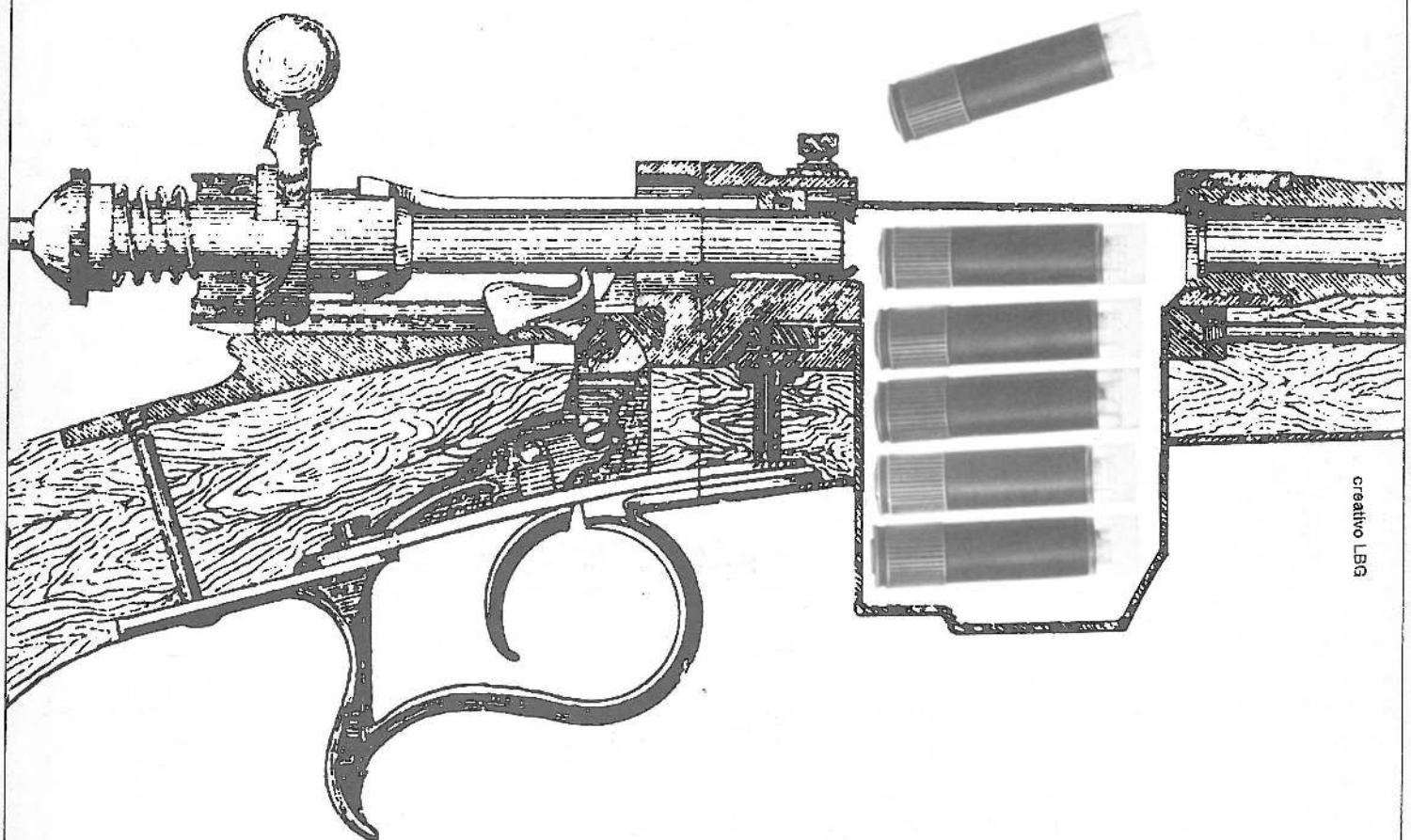
Roberto Fregna Salvatore Polito *Fonti di archivio per una storia di Roma* ☐ L'architettura interrotta: *Progetti di Costantino Dardi e Giovanni Morabito* ☐ *Riprogettazione di Piazza Augusto Imperatore a Roma* ☐ *Tipologie d'abitazione a Pavia* ☐ Roberto Gabetti Paolo Marconi *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano* ☐ Paolo Farina Roberto Grimoldi *Nota sulla sede dell'Ente Regione* ☐ Attività edilizia e popolazione delle città italiane.

Socialismo e teatro
AUGIAS / BOGGIO / CARABBA / CHIESA
CUOMO / GRASSI / GUAZZOTTI / LOPEZ
MAZZUCCO / ZARDI

Quante volte l'anno ha la possibilità e la « sensibilità » di andare a teatro l'operaio torinese? Che teatro conosce il piccolo impiegato romano, avanspettacolo e commedie musicali a parte? Che significa, più semplicemente, per il bracciante meridionale la stessa parola « teatro »? In questo « documento » a più voci, un tentativo di fornire concrete risposte a questi interrogativi, attraverso la realistica individuazione dei problemi reali caratterizzanti una componente potenzialmente fondamentale della crescita « civile », del nostro Paese.

« Socialismo e cultura » /1, lire 2.000

carica punta e scrivi



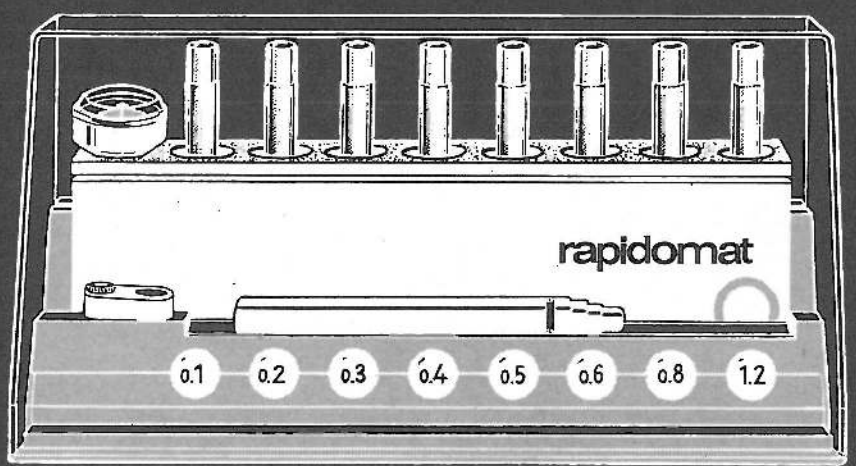
creativo LBG

E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Varioscript e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu, verde, giallo, seppia. L'astuccio da 6 cartucce a inchiostro nero o colorato costa 300 lire.

Koh.I.Noor Hardmuth S.p.A. Fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio

KOH-I-NOOR rotring

RAPIDOMAT



E' lo strumento studiato per raccogliere in modo funzionale e a umidità costante i puntali a inchiostro di china Koh•I•Noor Variant, Varioscript e Micronorm.
I puntali vengono inseriti aperti nelle diverse sedi in corrispondenza dei rispettivi cappucci che riportano il loro spessore di linea. All'interno del Rapidomat un materiale imbevuto d'acqua avvolge le sedi dei puntali assicurando la costante fluidità della china, impedendone l'essiccazione nel puntale. Un piccolo igrometro consente di controllare l'umidità all'interno. Per il perfetto funzionamento del Rapidomat è sufficiente rifornirlo d'acqua una volta al mese.
Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.
E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.
Si trova in commercio con otto e quattro sedi, completo di puntali o vuoto.

Koh•I•Noor Hardtmuth SpA fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio

KOH-I-NOOR rotring

creativo LBG