

NAC

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

10

AVVENIMENTI DELL'ESTATE

Intervista ad Argan / Una iniziativa della Regione Toscana / Istituti di istruzione artistica / Tavola rotonda sul Festival dell'Unità / Pittura della reazione: Sciltian
Inserito: Arte povera e land-art / I miti / Fumetti fascisti / Sermone ecologico / Western orientali / Mostre ad Albissola, Alessandria, Altopascio, Anagni, Ardesio, Arezzo, Arta Terme, Bassano del Grappa, Bergamo, Bologna, Bolzano, Bordighera, Breno, Cagliari, Camaiore, Camogli, Capo d'Orlando, Carrara, Collesalvetti, Cuneo, Faenza, Falcade, Fano, Ferrara, Firenze, Forte de' Marmi, Francavilla, Giulianova, Gonzaga, Gradisca, Grosseto, Gualdo Tadino, Jesolo, Lecce, Lecco, Legnano, Loreto, Lucca, Luvigliano, Mantova, Matera, Marocco di Mogliano, Marostica, Mentana, Milano, Modena, Montebelluna, Montecatini, Monza, Morazzone, Napoli, Oleggio, Ovada, Padova, Palermo, Parma, Pavia, Pedace, Pesaro, Prato, Pordenone, Rapallo, Ravenna, Reggello, Rimini, Rivello, Roma, Salerno, S. Gimignano, S. Giovanni Valdarno, S. Quirico d'Orcia, Saint-Vincent, Sassoferrato, Sesto S. Giovanni, Sciacca, Solero, Spoleto, Teramo, Termoli, Thiene, Torino, Trieste, Urbino, Varazze, Vasto, Venezia, Verona, Volterra / Libri / Riviste / Notiziario.

Scritti di: Allegri / Basaglia / Campari / Candide / Filippelli / Gianquinto / Lisi / Lista Mattioli / Nonveiller / Panzeri / Perusini / Quintavalle / Sartorelli / Vergine.

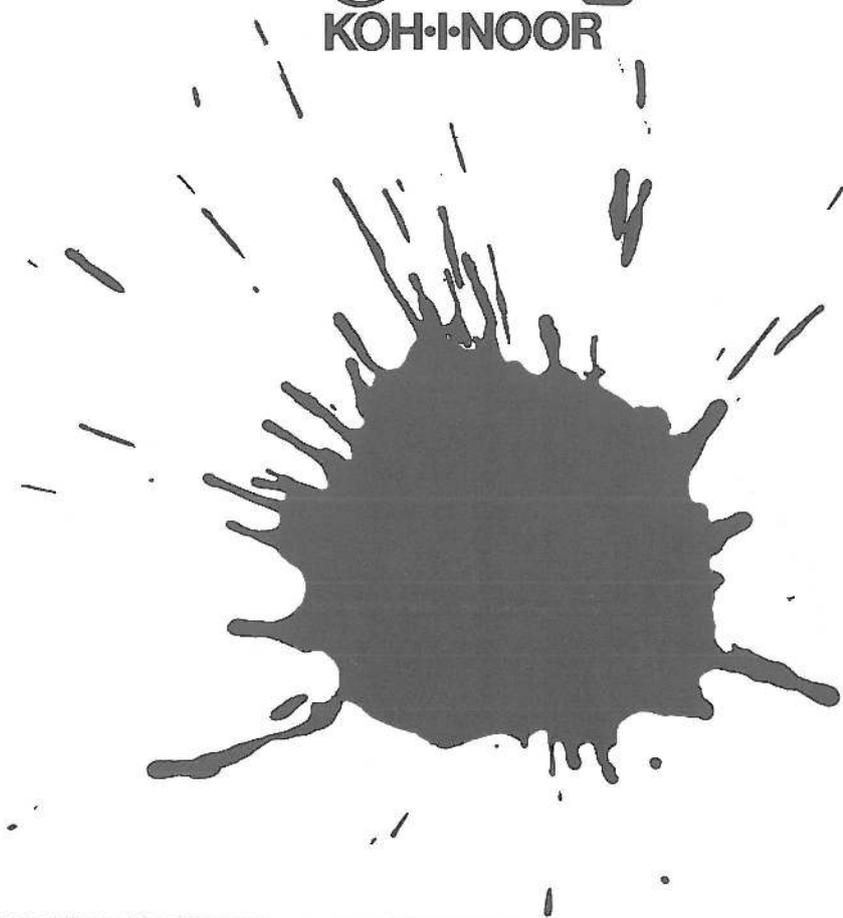


Quando il pensiero diventa segno

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

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

rotring
KOHINOOR



Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Ministero beni culturali	1
G.C. Argan	Intervista	2
S. Filippelli	Iniziativa della Regione Toscana	3
E. Lisi	Istituti istruzione artistica	4
<i>Redazionale</i>	Avvenimenti dell'estate	5
V. Basaglia, A. Gianquinto, R. Perusini, G. Sartorelli	Il Festival dell'Unità (tavola rotonda)	6
G. Nonveiller	Pittura della reazione (Sciltian)	8
<i>Mostre a</i>	Bassano del Grappa, Cagliari, Ferrara, Firenze, Milano, Monza, Napoli, Palermo, Parma, Roma, Sesto S. Giovanni, Trieste, Ve- nezia, Volterra	10
<i>Brevi</i>		21
L. Vergine	Arte povera e land-art (inserto)	23
A.C. Quintavalle	I « lati » da corsa (miti)	36
L. Allegri	Parola del Duce (fumetto)	37
<i>Candide</i>	Sermone ecologico (pubblicità)	38
R. Campari	Western orientali (film)	39
<i>Rubriche</i>		40

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio *Redazione:* Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 *Grafica e impaginazione:* Bruno Pippa-Creativo LBG, *Amministrazione:* edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 371.555/371.025/371.008 *Abbonamento annuo* lire 4.000 (estero 6.000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre *Versamenti sul conto corrente postale* 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 *Pubblicità:* edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 *Concessionaria per la distribuzione nelle edicole:* Organizzazione 3 D s.a.s. Milano, via privata F. Lippi 33/c - telefono 208.144 *Stampa:* Dedalo litostampa, Bari *Registrazione:* n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Ministero dei beni culturali

Da quando il nuovo governo ha istituito il « Ministero dei beni culturali », le discussioni si sono rapidamente riaccese e ciascuno si sforza di richiamare l'attenzione sui propri problemi.

Senonché, nel coro, sembra di avvertire il prevalere di alcune particolari « petizioni » e, di contro, una specie di sordina per quanto riguarda l'arte contemporanea.

Non saremo certo noi a minimizzare, per esempio, la gravità della dissoluzione del patrimonio paesistico e artistico. Cultura è un concetto indissolubile e lo scempio della natura o la perdita di opere d'arte costituiscono amputazioni inammissibili.

Ma, per la stessa ragione, trascurare o considerare secondaria l'arte contemporanea, è certamente altrettanto erroneo.

Tempo fa, Cesare Brandi ricordava come « senza arte non esiste neppure la natura ».

E, forse, non occorrono molte parole per convincere che oggi non avremmo opere d'arte « da salvare » se, in ogni tempo, non fosse esistita un'arte contemporanea.

Sarà bene, nell'organizzare il nuovo Ministero, non dimenticarlo e far sì che anche i nostri problemi abbiano il posto che loro compete. Il sen. Ripamonti, Ministro dei beni culturali, ha dichiarato, in una intervista, che suo compito è quello di predisporre e far approvare, entro sette-otto mesi, la legge istitutiva del Ministero e — interpellando gli addetti ai lavori — organizzare la gestione dei beni culturali, d'intesa con le regioni.

Auguriamoci che riusciremo o, meglio, sapremo imporre la nostra presenza. E prima ancora, e soprattutto, che ciascuno di noi contribuisca — secondo le proprie possibilità — alla elaborazione di questa nuova politica. Abbiamo davanti a noi pochi mesi e tanti problemi: dal museo come snodo della ricerca e dell'attività didattica, a quelli del decentramento. Speriamo che si saprà affrontarli con spirito costruttivo, in una visione organica.

4 domande a G. C. Argan

Il successo di alcune esposizioni, come per fare un solo esempio quella di Moore a Firenze, può far concludere che l'arte moderna è popolare nel nostro Paese?

Il successo di alcune grandi mostre non basta a provare che l'arte moderna è popolare in Italia: è un fatto positivo, ma dimostra soltanto che in alcuni strati del pubblico, specialmente nei giovani, v'è un crescente interesse per gli aspetti problematici dell'arte contemporanea. Accanto a questo indizio positivo, ve ne sono altri sconcertanti: per esempio il chiasso inconsulto che la stampa ha fatto attorno allo scandalo immaginario dei « barattoli » di Piero Manzoni. Nella misura in cui la stampa può essere un indice dell'opinione pubblica, bisogna riconoscere che l'opinione pubblica ha rivelato, in quella occasione, un infimo grado di cultura: per la cosa in sé, ma anche e soprattutto per il modo con cui è stata presentata. Chiedere, com'è stato chiesto, se quei barattoli fossero arte o non-arte significava ignorare tutto della problematica culturale del nostro tempo, non aver sentito parlare del dadaismo, non conoscere i motivi per cui, dal 1915 in poi, vi sono stati artisti (anche grandi, come Duchamp) i quali hanno sostenuto che, nella presente condizione storica, non si può fare arte, ma soltanto anti-arte. Mi dispiace per il deputato che ha sollevato lo scandalo e per la stampa che l'ha rilanciato, ma quel penoso episodio dimostra quanto sia basso in Italia il livello della cultura artistica, e quanto diffusa e incoraggiata la qualunque diffidenza nei confronti dei problemi dell'arte e della cultura contemporanea.

Aldilà dell'interesse di mercato e del complesso fenomeno del collezionismo, quale curiosità spinge il pubblico all'arte moderna (oggi certo più popolare della letteratura)?

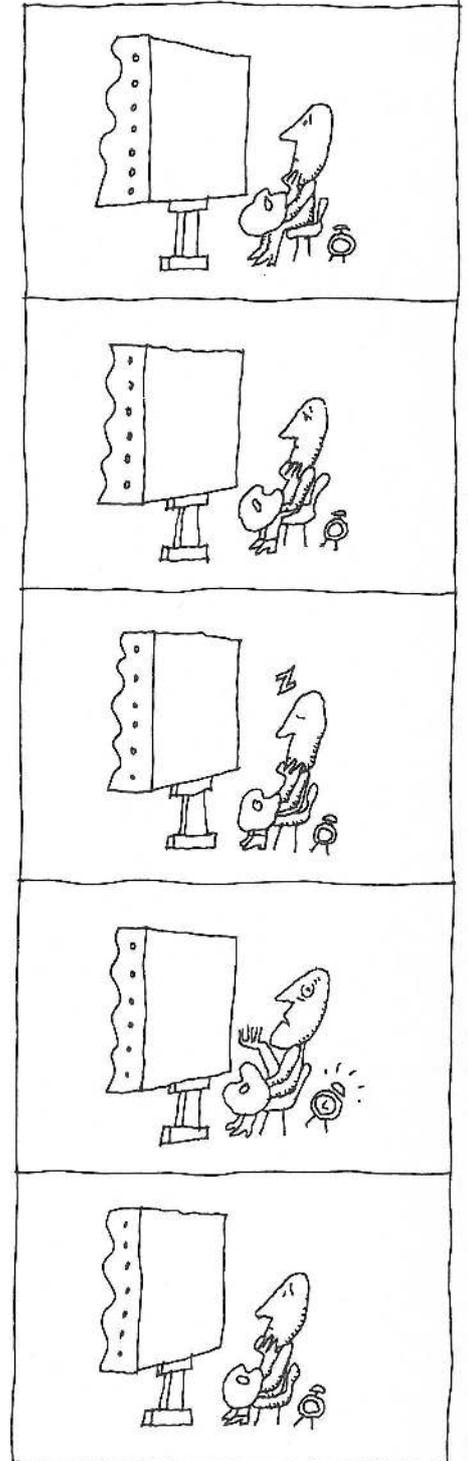
Molte manifestazioni artistiche contemporanee tendono a suscitare la curiosità del pubblico: per esempio l'ultima Documenta a Kassel. In un momento in cui l'arte ricusa di produrre oggetti artistici e vuol soprattutto trasmettere stimoli o impulsi, l'appello alla curiosità non è da giudicare negativo a priori. È invece grave che si presenti come provocazione, carica di motivi etico-politici, cioè che, in definitiva, riesce soltanto a stuzzicare curiosità. Amaro bilancio: la provocazione è una curiosità, la repressione non è affatto una curiosità.

Data per scontata la rilevanza culturale e sociale della diffusione dell'arte nel mondo contemporaneo, secondo gli angoli di lettura diversi di Read o di Marcuse, esiste un punto dove i problemi dell'educazione artistica e quelli dell'informazione artistica (specializzata e divulgativa) si annodano?

Vorrei che non si potesse fare differenza tra educazione ed informazione artistica (o, piuttosto, estetica). Vorrei cioè che tutta l'informazione (estetica e non) fosse educativa, e dunque non condizionante e alienante, ma liberatoria e costruttiva. In ogni caso il punto d'incontro tra educazione e informazione estetica può essere soltanto uno, il Museo; ma non certo il museo « patrimoniale », in cui le opere d'arte sono ancora fruite in termini condominiali, bensì il museo come centro attivo, d'informazione e produzione culturale.

L'artista nel nostro paese, come negli altri paesi dell'Europa occidentale, vive un rapporto particolare: privilegiato o separato, per troppi versi inautentico. Che ruolo ha in questa situazione la singolare formazione che egli ancor oggi riceve nei cosiddetti istituti di istruzione artistica?

Se tutta la scuola italiana è in crisi, la scuola artistica è in liquidazione. È vero che, e non soltanto in Italia, l'artista è separato dalla società: con i privilegi, sia pure, ma anche con tutta l'angoscia che la separazione comporta. La causa di questo rapporto inautentico non è soltanto la scuola, ma certamente anche la scuola. Conosco abbastanza il sistema della scuola artistica da potere affermare che non è riformabile o adattabile: dovrebbe essere smantellato e ristrutturato, partendo da zero. Se mai questo accadesse (ma certamente non accadrà) bisognerebbe partire dall'identità o dalla fusione di scuola e museo, e tenere presente che lo scopo non dovrebbe essere di formare dei produttori di opere d'arte, ma dei tecnici-costruttori dell'ambiente della vita sociale. La scuola artistica, insomma, dovrebbe essere, nel suo disegno generale, una grande scuola di urbanistica, intendendo con questo termine la pianificazione e la progettazione, a tutte le scale di grandezza, della figura duratura e della figura mutevole della città: di una città il cui centro regolatore, il cui « ufficio tecnico » dovrebbe essere il museo. Utopia? Si capisce, quando le circostanze costringono al pessimismo, l'ottimismo diventa un'utopia.



TÜPER

Una iniziativa della Regione Toscana

di Silvano Filippelli

Da tempo si fa un gran parlare di beni culturali e di decentramento, temi che, ovviamente, investono anche l'arte contemporanea. Abbiamo perciò ritenuto utile chiedere a Silvano Filippelli, Assessore alla Regione Toscana, Dipartimento Istruzione e Cultura, di illustrare una iniziativa di questa Regione riguardante un disegno nazionale per la riforma dell'amministrazione dei beni culturali. È una riforma che tende a privilegiare i centri di iniziativa culturale periferici e come tale è di grande importanza per i nostri problemi.

Il patrimonio culturale di un paese costituisce un bene comune che importa una responsabilità di fronte all'intera società civile. Assicurarne perciò la tutela e il libero studio e godimento, è per un paese dovere primario.

Purtroppo l'Italia, nonostante che la ricchezza del proprio patrimonio raggiunga cifre da primato, non offre al mondo un esempio adeguato in fatto di tutela e valorizzazione. I tentativi svolti dalla classe dirigente di affrontare questa questione sono stati anche nella loro limitatezza, e forse proprio per questo, resi vani da un vizio di origine; cioè la poca cura che essa ha avuto per la conservazione delle testimonianze storiche, delle civiltà antiche in rapporto al suo ambiente. È toccato così ai beni culturali nel nostro paese quello che è toccato alla scuola con la differenza, direi con l'aggravante, che mentre la scuola è una istituzione che comunque prima o poi può essere riformata o rinnovata, quella del patrimonio culturale e artistico è una entità che una volta perduta non è più recuperabile. È ormai noto che per il furto dei quadri si conosce in anticipo il destinatario, si tratta cioè di veri e propri furti su commissione, ma per ciò che concerne il territorio, sia per le responsabilità dello sconvolgimento ecologico, sia per quello del diluvio di cemento che lo inonda, si conosce nome e cognome dei responsabili. La società sembra non riuscire a difendersi eppure le cifre parlano chiaro; la stampa si diffonde ampiamente in calcoli particolari anche di carattere economico, e le cifre purtroppo sono una documentazione agghiacciante della situazione in cui si trova il patrimonio artistico culturale nel nostro paese.

Certo, a questo punto non bastano i provvedimenti di emergenza, oppure la costituzione di Commissioni presso le

Sovrintendenze per studiare il problema. Non sono bastate, com'è noto, le varie Commissioni insediate dai vari Governi che hanno poi chiuso i loro lavori con risultati politici assai scarsi. Ecco, a questo punto sono nate le Regioni. I poteri ad esse trasferiti sono limitati; ancor più limitati i mezzi finanziari e le strutture organizzative. Il Decreto Delegato attribuisce alle Regioni le competenze dello Stato in materia di Musei e Biblioteche di Enti Locali o di interesse locale. Attorno a questa ambigua dizione è tuttavia aperta una vertenza interpretativa che lo Stato non ha voluto né vuole chiarire. Le Regioni intendono attribuire una interpretazione estesa, sostenendo che l'interesse locale è prevalente rispetto alla titolarità e rivendicano piena giurisdizione su istituzioni, anche statali, ma collegate con la cultura locale, regionale nonché su tutte le istituzioni private. Il valore universale del bene culturale e dell'opera d'arte è prevalente rispetto all'interesse privato e va difeso e tutelato. In questo quadro si colloca l'impegno dei nuovi enti a promuovere una legislazione rinnovata rispetto a quella attualmente in vigore e che risale al 1939. È per questo che la Giunta Regionale Toscana, che ispira la sua scelta politica ai principi della gestione sociale e afferma il principio di padronanza sul bene culturale da parte di coloro cui esso di fatto appartiene, cioè la comunità sociale, ha assunto l'iniziativa per una riforma legislativa nazionale dell'amministrazione dei beni culturali e naturali da parte delle Regioni. Ciò è possibile perché l'art. 121 della Costituzione prevede che i Consigli Regionali possono fare proposte di legge alla Camera. Quali sono i principi innovatori che si intende introdurre con questa normativa? Ricollocato il patrimonio di civiltà di un paese nel dinamismo del farsi storico di un popolo, il problema della conservazione dovrà porsi come inscindibile da quello dell'attiva funzionalità, dell'uso, dello sviluppo progressivo di quel popolo, tutelare insomma, ma entro il divenire di una concreta società. Del resto questa linea trova una nuova recentissima conferma nelle linee del programma regionale di sviluppo economico consegnate in questi giorni dalla Giunta Regionale Toscana al Consiglio e sul quale la Regione intende, prima di discuterlo in Assemblea, aprire un grande dibattito nella società toscana. Negli indirizzi di politica settoriale, la definizione del piano di in-

tervento pubblico si muove all'interno di una concezione unitaria dello Stato. Ne è appunto la riprova tale proposta di legge che in tal senso assume, come ipotesi base, quella del decentramento regionale. Su tale ipotesi si propone il rapporto primario delle assemblee elettive locali con i centri di iniziativa culturale; il riconoscimento del ruolo essenziale svolto da tali centri, circoli, case del popolo, associazioni, il rilancio degli istituti pubblici di ricerca, la crescita delle condizioni di autonomia degli operatori culturali. Ciò significa che, come attesta l'esperienza del decentramento teatrale realizzato dalla Toscana, la sperimentazione dello spazio politico-culturale regionale non può essere considerato come un elemento subordinato alle esigenze ricognitive e di definizione istituzionale, ma costituisce invece un dato permanente che trae origine dal tessuto storico, sociale e culturale del territorio.

Certo non si sono volute creare né alimentare illusioni palinogenetiche; si tratta di un impegno soprattutto politico, talché la proposta viene considerata una proposta politica, da costituire cioè una utile piattaforma di confronto con le forze sociali ed anche con gli interlocutori dei Governi Regionali e di quello centrale. Una proposta aperta a contributi costruttivi in grado di scongiurare le ipotesi di gestione burocratica centralizzata.

Noi consideriamo la proposta della Regione Toscana come una occasione di confronto utile, necessario e del resto richiesto anche dalle altre Regioni. Infatti, gli Assessori Regionali, incontratisi a Firenze ne hanno condiviso i principi informativi, convenendo in particolare sui contenuti della relazione, sul principio del decentramento, della partecipazione, della gestione sociale delle strutture culturali e sulla necessità di una loro necessaria vitalizzazione.

La proposta di legge giungerà al Parlamento partendo dalla pluralità politica delle voci di chi ha sperimentato, con la Regione, un modo nuovo di governare, un modo nuovo di concepire lo Stato. Il lungo lavoro compiuto dalla Commissione Beni Culturali, e la esperienza fatta nell'affrontare un tema così complesso, ma vitale, dovrà ora trovare un suo pratico immediato rispecchiamento nelle leggi regionali per i Beni Culturali.

Così l'impegno a sostenere la battaglia delle forze parlamentari più aperte e progredite per la riforma si tradurrà ora nella piena, autonoma capacità legislativa delle Regioni.

Istituti di istruzione artistica

di Enio Lisi

Ritengo preliminare, a qualsiasi discorso sui contenuti e sulla metodologia, un esame onesto della situazione degli istituti di istruzione artistica — quegli istituti cioè che permettono l'accesso all'insegnamento dell'educazione artistica.

Con il decreto ministeriale del 2 marzo 1972 sono stati fissati i titoli e le classi di abilitazione e di concorso all'insegnamento. Con questo criterio vengono reclutati — ma così era in precedenza e così continuerà Dio sa fino a quando — gli insegnanti di educazione artistica (compresi quelli per gli istituti dell'istruzione artistica).

I titoli previsti dal D.M. sono: « Licenza di Accademia di Belle Arti purché congiunta a diploma di istituto di istruzione secondaria di secondo grado, diploma di maturità artistica, licenza di istituto di

arte... » Una novità potrebbe essere rappresentata da uno dei punti dell'accordo per la scuola raggiunto, il maggio scorso, tra i sindacati confederali e il governo: « ... si prevede che il personale insegnante, docente e direttivo di ogni ordine e grado debba avere preparazione a livello universitario ». Avremo quindi — se basterà la volontà politica — una riforma universitaria e... delle scuole dell'istruzione artistica.

Ho già avuto occasione di trattare il problema delle scuole di istruzione artistica nel n. 12 del '72 di NAC; ritornare sull'argomento non vuol essere una puntualizzazione, bensì un sasso tirato per aprire una discussione, creare un movimento per un problema per il quale si profila una scadenza. A suo tempo chiarirò come la quasi totalità degli istituti di

istruzione artistica non sono altro che scuole medie superiori (fascia di istruzione 14-18 anni). Queste scuole hanno avuto, sino ad oggi, il loro maggior sbocco professionale nell'insegnamento della educazione artistica.

Dovremmo verificare quindi:

— se la loro struttura è idonea a questo scopo;

— se è possibile continuare a produrre per questo scopo — dal momento che diverse migliaia di abilitati all'insegnamento dell'educazione artistica non riescono nemmeno a fare una supplenza temporanea;

— quali alternative professionali possono offrire (oltre quella della propria sopravvivenza e riproduzione);

— come queste scuole dovranno inserirsi nel quadro di una riforma della scuola media superiore (visto che a tale categoria appartengono).

Potrei occupare molto spazio con le risposte; ma il problema non può essere che aperto alla discussione.

Per una indagine approfondita dovremmo anche sapere quali, quante e dove sono queste scuole dell'istruzione artistica. Ho ragione di credere che la reale situazione ai più sfugge. Non è facile avere dati sull'istruzione artistica — personalmente mi sono sempre trovato davanti la dicitura: « Istruzione artistica: non esistono dati ufficiali ».

Mi imbatto, oggi, in un elenco 'ufficioso' dal quale ho tratto i dati che riporto: Accademie di Belle Arti n. 16; Licei artistici statali n. 44; Licei art. legal. ricon. n. 10; Istituti arte statali n. 129 (con 392 sezioni di specializzazione); Istituti arte regionali n. 6 (con 18 sezioni di specializzazione). Totale Istituti istr. art. 205. Devo subito osservare che questi dati sono incompleti e mancano le scuole con ordinamenti autonomi: comunali, private o di enti vari. Ad esempio, non vi troviamo indicata l'Accademia di Belle Arti di Perugia che pure è di vecchia istituzione — questo perché è autonoma, comunale.

Continuare il discorso sulle scuole dell'istruzione artistica dovrebbe voler dire anche verificare:

— come funzionano;

— quanti sono gli alunni che le frequentano;

— quanto costano.

Sarebbe anche molto interessante verificare, caso per caso, come e perché sono state istituite; ma questo è un discorso che lascio all'intelligenza del lettore. Basterà guardare la localizzazione nella cartina...

Istituti di istruzione artistica in Italia.



Gli avvenimenti dell'estate

Per introdurre alle pagine che seguiranno, sarà forse utile, per prima cosa, spiegare con quale criterio abbiamo inteso riassumere l'attività artistica dell'estate. Il criterio è questo:

1) un dibattito e un articolo dedicati a due avvenimenti (il Festival nazionale dell'Unità e la mostra di Sciltian, sempre a Venezia), in modo da proporre due discorsi con implicazioni generali, problematiche e, soprattutto, contrapposte.

2) una serie di « schede » dedicate agli avvenimenti di Roma e Milano e a 12 manifestazioni scelte, oltre che per ragioni latamente geografiche, per una certa loro rappresentatività.

3) alle « brevi » il compito di riassumere le rimanenti manifestazioni estive, alcune delle quali, per altro, non meno interessanti e significative.

Come si vedrà, salvo rare eccezioni, ci siamo limitati agli avvenimenti organizzati da organismi pubblici. A parte il loro prevalere per la quasi vacanza delle gallerie private, ciò perché emergessero più chiaramente certe caratteristiche strutturali certi fenomeni in atto in ambito pubblico.

Ci siamo inoltre tenuti, rigorosamente, entro i confini italiani per non sovraccaricare l'informazione o disperderci.

Naturalmente non pretendiamo di essere stati completi. Va, fra l'altro, tenuto presente che quando questo riassunto è stato compilato, alcune manifestazioni cosiddette estive non erano ancora inaugurate.

Tutto ciò premesso, è possibile trarre qualche considerazione da questo materiale? Noi riteniamo di sì.

Per il Festival nazionale dell'Unità e la mostra di Sciltian, alcune considerazioni nascono dal contesto stesso del dibattito e dall'analisi di Nonveiller. Dal primo balzano fuori, infatti, evidenti, sia le prospettive favorevoli, sia gli ostacoli ad un diverso, più popolare modo di svolgere l'attività artistica. Si direbbe che, per varie ragioni, nell'iniziativa del Pci, speranze e impedimenti vengano ad assumere un carattere quasi emblematico. Dalla mostra di Sciltian e relativo « comitato d'onore » derivano puntuali, amare considerazioni sulla reazionarietà che alligna in tanta pseudo cultura.

Ma anche le altre manifestazioni, pur nella loro eterogeneità, ci pare consentano alcune considerazioni generali di qualche rilievo. In primo luogo fa nascere speranze osservare alcune esperienze (parliamo del Premio Piazzetta a Sesto S. Giovanni e della Rassegna San Fedele a Milano e, in un certo senso, anche degli Incontri di Altopascio e degli interventi urbani a Volterra) che si propongono come supera-

mento delle consuete « esposizioni di opere ». Esistono logicamente dei precedenti, oltre tutto, frustrati, e basti ricordare « Campo urbano » a Como. Ma non c'è dubbio che la spinta innovativa si sta facendo più forte e precisa e specie le prime due sono riuscite a saggiare realmente un rapporto diverso: l'una con la popolazione e gli organismi pubblici; l'altra con la scuola.

E, a proposito di scuola, vale la pena ricordare anche altre numerose iniziative: l'esperienza « Ambiente-Comportamento » in un liceo artistico di Milano, la esposizione « Arte come scuola » in una scuola media di Pogliano Milanese, la mostra itinerante delle opere degli allievi della scuola media di Villa d'Almè, la selezione di manifesti fatta dagli studenti dell'Istituto statale d'arte di Monza, la proposta didattica in un Centro di addestramento professionale di Torino. Episodi forse minimi ma che indicano una maggiore attenzione al rapporto (che, come non ci stancheremo mai di ripetere, è basilare) tra arte contemporanea e scuola.

Una ulteriore prova di ciò si può vedere nelle mostre del Liberty palermitano, di Vasco Bendini e della Grafica surrealista, organizzate, rispettivamente, dalla Facoltà di Architettura di Palermo e dagli Istituti di Storia dell'Arte dell'Università di Parma e di Salerno. Si tratta ancora di esposizioni di genere tradizionale ma, malgrado la limitatezza dei mezzi, si distaccano dalle altre mostre, per intenti e scrupolo critico-scientifico. E — almeno indirettamente — riescono a mettere in crisi mostre criticamente meno rigorose. Valga il confronto con quelle di Scanzano e Guidi a Venezia.

Ci sarebbero poi varie osservazioni da fare riguardo alle attività dei Comuni. Si può, per esempio, rilevare che, mentre alcune metropoli, come Roma e Milano, salvo qualche fortuita circostanza, non sono riuscite ad imbastire una attività appena decente, le Amministrazioni comunali di città molto meno grandi (vedi Alessandria, Mantova, Modena, Prato) e persino di centri minori (quali Ardesio, Fano, Gradisca, Jesolo, Rapallo, Solero) sono riuscite a dar vita a mostre dignitose e, a volte, anche stimolanti. Quando poi si disponeva di sedi appropriate, cioè di musei o affini, come nel caso di Arezzo, Bassano e Ferrara, questa attività ha raggiunto livelli ancor più impegnati.

A proposito di Comuni, un capitolo a sé potrebbe essere dedicato alla strumentalizzazione di organismi pubblici da parte del mercato. Un esame del materiale che presentiamo, può consentire di rilevarne più di un caso.

Questa panoramica estiva permette anche di notare come rimangano limitate e isolate, in fatto di arti visive, le iniziative delle biblioteche. Eppure, proprio per la loro organizzazione, potrebbero rappresentare un fitto tessuto di attività artistiche qualificate. Per una Oleggio o Rosignano Solvay che si sforzano di fare qualcosa in questo ambito, il resto della penisola si presenta come una inerte, silenziosa palude. E, in un certo senso, analogo discorso potrebbe essere fatto per le Regioni, cioè per un ente su cui si appuntano tante speranze. Su 20 Regioni esistenti, l'unica iniziativa concreta è venuta dalla Lombardia, anche se la rassegna di Monza non è stata quella che si dice un « modello critico ».

Parlando di « enti » balza, come al solito, agli occhi, la massiccia presenza delle Aziende di Turismo, quasi una specie di spina dorsale delle manifestazioni artistiche estive. Sono, come è noto, gli unici enti ad avere una certa disponibilità economica e va dato atto che quando si tratta di arte, il denaro non viene lesinato. Qualcuno storce il naso di fronte a questo connubio, piuttosto ibrido, tra cultura e turismo. E certuni hanno persino pensato ad una azione programmata, tendente ad appropriarsi anche la sfera dei « beni culturali »; azione che sarebbe culminata nella presenza del Ministro del Turismo e dello Spettacolo alla inaugurazione delle retrospettive di Morandi alla Galleria nazionale d'arte moderna e della terza sezione della Quadriennale di Roma. Secondo noi, almeno per quanto riguarda le aziende turistiche periferiche, esse colmano soltanto il vuoto lasciato dalle carenze delle Amministrazioni comunali. E lo fanno con buona volontà, malgrado, spesso, per insufficiente informazione, non senza inconvenienti ed equivoci.

Per ultimo va osservata la stanchezza delle cosiddette « rassegne » e, peggio ancora, del « premi ». Persino la Quadriennale, malgrado gli sforzi degli organizzatori, non è riuscita a togliersi di dosso questa impressione di obsolescenza. Lasciando perdere i « premi » di retroguardia, tipo il Salvi di Sassoferrato, o le scampagnate « ai Frati », si potrebbero citare a sostegno numerosi esempi: la mostra di Capo d'Orlando e relativo documento redatto dagli stessi artisti invitati, il Michetti di Francavilla, il Mazzacurati a Giulianova, il Vasto, il Termoli e il glorioso Concorso della ceramica a Faenza. Una usura che, in qualche caso, spinge i più accorti a corre.

Si vedano i parziali tentativi del Fiorino e della Rassegna del Mezzogiorno a Napoli, l'uno con la sezione dedicata ad una retrospettiva dell'arte a Firenze, dal '45 al '65, l'altra con la mostra di Duchamp.

Si è detto « parziali tentativi » perché, come si potrà leggere nelle « schede », anche in queste manifestazioni i nei non sono certo mancati. Come, d'altronde, più o meno, in tutta questa attività estiva.

Il Festival dell'Unità

di V. Basaglia, A. Gianquinto, R. Perusini e G. Sartorelli

Non è certo improprio considerare, fra i più significativi avvenimenti artistici dell'estate, i Festival dell'Unità. O, per meglio dire, i contributi che gli artisti hanno dato a queste grandi manifestazioni del PCI. Si è trattato di occasioni in cui i problemi e le difficoltà del rapporto arte-società sono emersi evidenti e acuti ed è per questo che abbiamo ritenuto di invitare ad un dibattito sull'argomento Vittorio Basaglia, Alberto Gianquinto e Romano Perusini che, con altri artisti, hanno collaborato alla organizzazione del Festival nazionale dell'Unità tenutosi a Venezia. Ha coordinato Guido Sartorelli.

SARTORELLI: Per introdurre questa conversazione che, se siete d'accordo, potrebbe avere per tema « l'uso dell'immagine per il Festival dell'Unità », sarà sufficiente ricordare che, per gli artisti, il Festival — che ha coinvolto l'intero centro storico — è stato una straordinaria occasione per avvicinarsi, per la strada e per la prima volta, a molte decine di migliaia di persone. Di fronte alla dimensione quantitativa di questo incontro e al suo significato culturale, gli artisti avrebbero dovuto preordinare un lungo lavoro di coordinamento, sia territoriale che linguistico. E quindi interessante sapere se questo lavoro di programmazione è stato fatto e su quali criteri esso si è basato.

GIANQUINTO: È necessario premettere che il Festival dell'Unità a Venezia è stato, sia un'esperienza per gli artisti che vi hanno partecipato, sia un'esperienza collettiva di una città in una manifestazione che di solito era relegata alla periferia, come a Torino, Roma o Milano. Avere fatto, questa volta, il Festival dentro la città costituisce, già prima di prendere in esame le sue immagini, un fatto figurativo in sé. Averlo posto al centro della città rappresenta un fatto di cui bisogna tenere conto. A Venezia in quei giorni non si andava al Festival ma « si era » al Festival. Per quanto riguarda l'organizzazione territoriale c'è da dire che i percorsi studiati erano più numerosi di quelli realizzati. Il rapporto tra la dimensione ipotizzata e quella reale del Festival riflette il rapporto politico esistente nell'Amministrazione comunale tra PCI e Giunta (di centro sinistra). Peraltro bisogna anche dire che il Comune ha concesso buona parte di quanto richiesto. Naturalmente, oltre alla determinazione dei percorsi, era stata anche sentita l'esigenza di creare un'immagine coerente al Festival.

BASAGLIA: Per questo è stato costituito

un « centro grafico » che serviva da struttura logistica del Festival. In esso si discutevano i percorsi e le mostre, si programmavano e si realizzavano le opere. Era ubicato a San Polo e vi comprendeva una falegnameria, una serigrafia, un centro fotografico, e lo frequentavano, oltre ai pittori, una diecina di studenti dell'Accademia e una diecina di architetti. Le immagini nascevano da una proposta che veniva avanzata o dalla base o da un gruppo politico e che veniva programmata dal centro nella impaginazione e nei testi. Era stato accolto un suggerimento di alcuni operatori che avevano già partecipato al Festival di Roma e, cioè, l'adozione di immagini molto grandi perché, come era stato riscontrato, diversamente, il tempo di osservazione e il grado di interesse del pubblico sarebbe stato molto limitato. Anche per questo abbiamo preferito dipingere più che riprodurre e anche le fotografie sono state modificate da interventi manuali. Lo scarso numero di addetti rispetto al grande lavoro da svolgere ci ha portato a realizzare dei pannelli tradizionali, organizzati per lo più sulla base di esperienze costruttivistiche o neoplastiche. Tutto, comunque, era molto leggibile.

PERUSINI: Vorrei fare una premessa relativa all'impegno culturale del Festival nel suo insieme. Per il teatro si è scelto il « Berliner Ensemble » e altri gruppi di teatro politico. Per il cinema, films di valore sia politico che formale; per la musica è intervenuto Luigi Nono e si è scartata la musica di evasione e di consumo, già presente negli altri Festival, e si sono invitati, invece, gruppi di ricerca e riproposta di cultura popolare. Anche nel settore figurativo si è partiti da temi contenenti una comunicazione politica, quali l'internazionalismo, l'antifascismo, il territorio, la casa, la fabbrica, la nocività degli ambienti di lavoro, l'infanzia e altri. In un primo momento si era pensato di organizzare il lavoro in modo autonomo per ciascuno degli artisti impegnati; poi le necessità della realizzazione materiale del lavoro consigliarono di spersonalizzare al massimo i vari interventi al fine di dare, per quanto possibile, una unità visuale al Festival. Tutto ciò è riuscito a metà. Infatti, per esempio, Basaglia, Eulisse, Gianquinto, hanno realizzato molte immagini del proprio normale lavoro. Per quanto riguarda il mio intervento, è costituito soprattutto nella progettazione del simbolo del Festival, nella indicazione dei percorsi, nella visualizzazione dei programmi e l'impaginazione di alcuni manifesti.

SARTORELLI: Avete dato delle informazioni sull'organizzazione del Festival e sulle scelte di fondo. Vorrei tornare sul tema proposto dalla conversazione, e cioè sull'uso dell'immagine. Quella del Festival dell'Unità è stata una delle poche occasioni in cui gli artisti possono scavalcare le strutture di mediazione che il nostro tipo di società interpone tra il loro lavoro e il pubblico (scuole, musei, ecc.). Le quali invece di costituire altrettanti strumenti di tramite e diffusione culturale, rappresentano una barriera alle idee o un filtro depuratore attraverso il quale è consentito il passaggio alla quantità e alla qualità di pensiero sufficiente ad offrire una valvola di sfogo alle minoranze, senza che il potere venga posto in pericolo. Secondo me, per esempio, si sarebbe potuto tentare, mediante una esposizione molto semplice, la rilettura critica delle idee e delle opere dell'avanguardia russa. Il grande pubblico popolare del Festival avrebbe saputo come gli artisti avevano ritenuto di partecipare con i loro mezzi alla grande rivoluzione sociale e politica in atto. Oppure si sarebbe potuto tentare il contatto sul terreno dell'avanguardia contemporanea. È certo che le masse avrebbero recepito ben poco, essendo prive, a causa del meccanismo sociale in atto, dell'educazione. Ma ciò avrebbe costituito, ugualmente, una indicazione culturale il cui significato sarebbe andato ben al di là del fatto in sé. Proponendosi, data l'occasione, come esempio di grandissima rilevanza da ripetere in altre circostanze, tendenti tutte a far comprendere che gli artisti possono contribuire alla modifica delle strutture sociali agendo sulla forma intesa come un vero e proprio campo operativo per il nostro intelletto; assumendo perciò un grande valore politico. Ciò non è accaduto, evidentemente perché l'opinione della maggioranza degli artisti intervenuti è nettamente diversa, operando essi nell'ambito della pittura neofigurativa e ritenendo quindi alienanti i linguaggi estranei alla realtà.

GIANQUINTO: Dici tutto ciò in modo troppo perentorio. Non so in che senso tu possa parlare di « avanguardia » se, in realtà, essa è completamente borghese. Va a vedere, per esempio, la Galleria d'Arte Moderna di Roma (che non è né in Cina né in Russia) e vedrai l'« avanguardia ». Essa non è altro che l'arte ufficiale della borghesia perché essa altro non è che l'immagine stessa della difficoltà del comunicare. Inoltre quando tu parli di « neofigurazione » fai della nomenclatura alla quale mi rifiuto di aderire. Non puoi addirittura dire che io, essendo neofigurativo, non posso avere rapporti con l'intelletto!

SARTORELLI: Non voglio dire questo. Caso mai potrà dire che i vostri rapporti sono diversi da quelli di altri. Ma penso, comunque, che sarebbe interessante conoscere l'opinione di Perusini che opera



Festival nazionale dell'Unità.

nel campo dell'astrazione geometrica, sia pur con una notevole componente simbolica, ma che, tuttavia, ha ritenuto di accettare una situazione di compromesso.

PERUSINI: Io penso di non aver accettato alcun compromesso. Vorrei prendere ad esempio, per un istante, il treno organizzato, subito dopo la Rivoluzione, dagli artisti russi. La novità non consisteva tanto nel tipo di immagini che portava, quanto nel mezzo usato per diffonderle. Così, in questo caso, l'importante è stato il mezzo, cioè l'uso nuovo che si è fatto della città e la sua mediazione usata per comunicare a grandi masse di persone che non è possibile avvicinare con le abituali infrastrutture a disposizione degli artisti. Oltre tutto, Venezia è sede della Biennale che non è mai riuscita a creare un rapporto di comunicazione con la città. In quanto al linguaggio, posso dire che non ho rinunciato a quello da me usato normalmente. Il simbolo del Festival, i segnali dei percorsi, le locandine, il padiglione del Vietnam che ho curato in maniera particolare, contenevano forme presenti nelle mie ricerche e sperimentate nella mostra per il Vietnam, organizzata alla Bevilacqua La Masa. C'è anche da ricordare che il Festival ha richiesto una notevole fatica collettiva e individuale e, a volte, il lavoro quantitativo è andato a scapito della qualità. Però il risultato finale ottenuto mi sembra indubbiamente positivo.

GIANQUINTO: Aggiungo questo: quando la sera del 16 giugno il Festival è stato inaugurato, esso — malgrado il lavoro di programmazione fatto e l'esperienza della sua realizzazione — è stato una sorpresa anche per noi. Non era, infatti, esattamente come l'avremmo voluto noi, ma bisognava prendere atto che era, indubbiamente, un importante fatto concreto di cui tenere conto. E ciò, come pittore e come comunista, penso che sia stato il risultato più importante. Io non credo alle critiche di tipo formale, ma penso, piuttosto, che il Festival di Venezia sia un punto di partenza per una nuova

attività culturale del Pci nelle città. Tutto questo supera le discriminazioni di tendenza proprio perché noi abbiamo trovato il modo di fare concretamente politica culturale organizzandoci dentro la città.

SARTORELLI: Tu non credi alle critiche di tipo formale. Io, invece, penso che non se ne possa prescindere, sia perché si parla di lavoro eseguito da artisti, sia perché, penso che le caratteristiche del linguaggio derivino da situazioni culturali più generali. A questo proposito vorrei chiedere a Basaglia perché egli abbia ritenuto di adottare due tipi di linguaggio nel suo stesso lavoro. Egli, infatti, sui manifesti ha disegnato le sue forme usuali non ancora compiutamente recepibili dal pubblico, mentre in alcuni grandi pannelli ha creato delle immagini chiaramente realistiche, estranee ai suoi modi usuali, e facendoci quindi presumere un proposito culturale in lui adattato all'occasione. Secondo me, però, usando linguaggi diversi per un unico destinatario, non ci ha chiarito il suo pensiero sul rapporto oggi possibile tra pubblico e artista.

BASAGLIA: Io non penso che il pubblico sia un destinatario indiscriminato. Esso, infatti, è diviso in classi sociali con diversi gradi di cultura. Non penso, inoltre, che affermando una propria personalità

linguistica (e quindi sé stessi), mediante l'adozione di una propria forma, si annullino tutte le frustrazioni esistenti tra noi e gli altri, cioè il pubblico. Per quanto riguarda le differenze di linguaggio da me usato devo dire che, non avendo nulla da affermare sul piano formale, mi condizionano « le cose » nella quantità in cui esse sono ed esistono. Per cui posso fare sia una freccia come Perusini, sia dei bambini che giocano contro un muro come ho fatto sulla Riva dei Sette Martiri. Ciò non mi fa sentire in contraddizione. Al contrario, io trovo incoerente chi cerca la propria coerenza nella continuità di una immagine che di fatto non esiste. Credo che si sia diversi giorno per giorno e sia impossibile, di conseguenza, trovarci sempre d'accordo con noi stessi, al limite della mania, fino a lavorare soltanto quando si è certi di partorire sempre la stessa forma. Un giorno c'è il sole, un altro c'è la pioggia. Quindi il rapporto che abbiamo con la realtà è sempre diverso. Ciò accade per uno che è realista, che non significa propriamente « realista », e non accade per un astratto che, parimenti, non significa « astratto ». Tu parli sempre di « forme » nel senso di pure astrazioni dalla realtà. Vuoi immettere un preconcetto e determinare una realtà dall'esterno, ma questo non può essere vero. Al Festival una delle più importanti indicazioni emerse è stata la disponibilità degli artisti nei confronti della realtà. È accaduto che noi eseguiamo delle forme o che esprimessimo dei concetti quasi sotto dettatura, collettivamente, senza apriorismi critici. Adesso che ci troviamo ad esaminare il lavoro fatto, possiamo dire che nessuna personalità ha prevaricato su altre.

SARTORELLI: Anch'io, naturalmente, penso che il pubblico sia differenziato. Ma io mi riferivo, nella mia domanda, a quella grande parte di pubblico presente al Festival, generalmente tenuta fuori dall'esperienza artistica e la cui presenza ha condizionato, giustamente, il lavoro degli artisti. Questo pubblico, nei confronti dell'arte, ha caratteristiche omogenee. Vorrei comunque ora fare riferimento a un altro tipo di immagine presente al Festival.

Compagnia teatrale « Berliner Ensemble » (Festival nazionale dell'Unità).



Per esempio alle gigantografie di Castello, alle grandi riproduzioni di scritte popolari antifasciste e all'uomo elettrico di Leonardo con le indicazioni luminose delle malattie del corpo in relazione ai diversi inquinamenti dell'atmosfera. Io penso che l'adozione generalizzata di un programma basato su questo tipo di immagine, estraneo alla problematica dell'espressione strettamente artistica, avrebbe potuto costituire un'altra alternativa al lavoro eseguito.

GIANQUINTO: Questo è un voler trasferire la « Repubblica delle Arti » nella Repubblica italiana. Perché separare l'arte dalla vita quotidiana? Perché voler nello stesso tempo contrapporre e unire le forme esatte delle Gallerie e dei Musei a quelle del Festival? Nella tua domanda c'è la volontà di contrapporre a livello critico e di unirle come ipotesi di un possibile festival. Il Festival di Venezia è a metà strada; sarà un Festival zoppo, ma è anche un Festival realistico, nato per strada e non a tavolino. Le cose che non si sono fatte, o sono state scartate o non si sono potute realizzare per difficoltà tecniche. L'antinomia tra le forme della « forma » e le forme del Festival secondo me non esiste. La « forma » precisa del festival è quella di una festa del Partito Comunista, che ha coinvolto, piacendo o no, una intera città per otto giorni. Questo è il suo risultato figurativo. Non si tratta di un gioco di parole. Si è trattato, invece, di portare esperienze personali di gusto, di passione e di tendenza dentro un organismo, per la prima volta (almeno per quanto mi riguarda), così vasto. Il risultato è politico, realizzato da comunisti per il Partito Comunista, al fine di dare un'immagine della sua politica in questo momento in Italia e per fare capire che esiste, come in economia e nella organizzazione sociale, la possibilità di una svolta parallela anche nei confronti degli organismi preposti alla diffusione della cultura in Italia, che sono organismi burocratici, dei quali, almeno personalmente, non ci interessiamo più. Questi organismi potremmo crearli e gestirli noi. Questo è il significato che voglio dare al Festival. Si può dire che esso segni un nuovo corso.

BASAGLIA: Io vorrei tornare all'immagine del treno della Rivoluzione sovietica. Cioè al rapporto tra intervento, diciamo, dinamico e le forme. E penso all'ultimo pomeriggio quando a S. Elena ha parlato Berlinguer: oltre a una grossa manifestazione popolare, gli elementi insoliti e un'istintiva regia collettiva, costituivano una nuova indicazione formale, si sovrapponevano al paesaggio per crearne un altro, anomalo ed emozionante. Le barche in laguna e le bandiere rosse che spuntavano dagli alberi della pineta, i movimenti della folla che passava attraverso percorsi obbligati naturali, tutto ciò creava una sorta di teatro e di forma spontanea che nessun « happening » sarebbe riuscito a realizzare.

Questo coinvolgimento dei partecipanti alla loro stessa immagine, spinti da un obiettivo politico, rappresenta per me, appunto, il parallelo del treno sovietico che passa attraverso la campagna russa per essere « letto » nelle sue forme dipinte.

GIANQUINTO: Il Festival, idealmente e fisicamente, si è spostato verso l'ultima grande manifestazione di S. Elena dove, appunto, c'era da ascoltare il segretario del Pci, ma anche « da vedere » la manifestazione. Sono quindi, in generale, d'accordo con Basaglia, ma non sulla parola « happening » perché, per me, la vita non è uno spettacolo, ma può essere un paesaggio. Io, infatti, tutto ciò che vedo lo considero un « paesaggio » nel senso di una cosa da percorrere con lo sguardo. Così a S. Elena mi piacevano le bandiere come i papaveri. Perché fare entrare sempre il tarlo dell'arte, dell'estetica, dove, invece, più semplicemente, c'è un fatto vero da vivere naturalmente? In questo senso il comizio di Berlinguer è stata l'immagine figurativa coerente e conclusiva di questo Festival.

PERUSINI: A me pare poco opportuno fare delle discriminanti di ordine formale. Su questo piano, infatti (contrariamente a quanto avveniva fino a qualche anno fa in conseguenza alle direttive culturali di un gruppo di critici del Pci), a Venezia sono state presenti le esperienze più diverse: dalle nonfigurative alle iperrealiste, dalle informali alle geometriche. E non solo nel settore figurativo ma anche in quello della musica, del teatro e della

Sciltian a Venezia

Pittura della reazione

di Giorgio Nonveiller

Che l'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Venezia e l'Assessorato al Turismo del Comune di Venezia non brillino di intelligenza culturale nel programmare manifestazioni di vario genere è cosa notoria, ma che poi ci sia l'avallo di una buona parte del Comune, d'accordo col fronte padronale del centro-destra, vuol dire che tutto sommato c'è un tentativo di sostituire ai problemi delle infrastrutture politico-culturali della città — che vanno da quello grosso della Biennale a quello delle mostre storiche d'arte antica e tanti altri — un'arte della reazione, visto che non manca una *filosofia della reazione* (tenuta a battesimo dall'editore Rusconi che, guarda caso, non ha perduto neanche questo appuntamento) è piuttosto grave. Si direbbe che dopo il varo della legge speciale per Venezia è un indizio a livello di sovrastruttura di quanto si intenda fare poi a livello di struttura, e di ciò che ci si debba aspet-

comunicazione in genere. Forse la sintesi ideale tra forme e contenuti del Festival è stata espressa dal Berliner Ensemble. Il Festival va comunque valutato nella sua complessità, soprattutto va visto come alternativa ad altri festival del genere già fatti, sia nei confronti della cittadinanza alla quale si è rivolto, sia nei confronti della stessa politica del Pci. Su questo penso che sarebbe opportuno un ulteriore approfondimento per evitare il rischio di tornare su vecchie esperienze invece di raccogliere le indicazioni più valide emerse a Venezia.

SARTORELLI: Concludendo, non mi soffermerei sui contrasti posti in luce durante questa conversazione. Essi riflettono le rispettive opinioni di schieramenti che da tempo si fronteggiano e che non potevano non emergere in questa occasione. Desidero invece associarmi all'auspicio qui espresso per un superamento degli organismi burocratici preposti alla cultura. Da parte mia desidero anche aggiungere che le nuove ipotizzate strutture educative gestite dal Pci saranno un fatto positivo soltanto se accompagnate da nuove prospettive culturali e da una revisione dell'atteggiamento del Partito nei confronti degli aspetti più avanzati dell'arte visiva contemporanea, riconoscendo nel suo sviluppo globale, talvolta contraddittorio ma sempre incalzante e rinnovatore, la giusta risposta degli artisti al programma di conformismo sociale attuato dal potere, e il loro contributo alla costruzione dell'« uomo critico » padrone, per quanto possibile, del proprio destino.

tare da chi comanda in questa disgraziata città. Non che la cosa debba stupire: si tratta di un documento in più, e per giunta particolarmente spudorato. Basta percorrere il Comitato d'Onore della mostra e ne abbiamo puntualissime conferme.

Inutile poi dire del demagogismo a basso livello che rivela l'operazione, gratificando e assecondando un pubblico nei pregiudizi e nelle ovvietà più pertinenti, proprio per contrabbandare sul piano del 'popolo' elettore, i peggiori vizi del sottoc consumo pseudo-artistico. Ma questo problema rientra nella categoria del *kitsch*, sotto il versante sociologico, e in quella del « falso » a livello psicologico, che potrebbe dare al tutto un'apparenza beffarda, se non fosse che temiamo che ne manchi proprio lo spirito.

L'incauto testo del presentatore della mostra, Franco Micé, ci rassicura sulla giustezza delle iniziali intuizioni: si rifà a

uno scritto — per la precisazione: a una cantonata — di Roberto Longhi del 1926, ove si assimilano le radici di Sciltian pittore in Caravaggio e Velasquez (il che fa pensare a un curioso modo di connotare i fenomeni storici passati in rapporto a quel presente lontano), poi si richiama ad alcune amenità di Ugo Ojetti, di Marziano Bernardi e di Giovanni Comisso (si veda il sintomatico testo di Carlo Carrà, novecentisticamente parlando), e passa a parlare di 'realismo magico' bontempellianamente a sproposito, con tutto un discorso di *copertura* che dissimula appena grossolani fraintendimenti sull'arte dei maestri del '400, '500 e '600 a cui Sciltian si sarebbe rifatto (effettivamente, nel libro: « Realtà di Sciltian », ripubblicato recentemente da Hoepli, Pietro Girace paragona il 'trattato' sciltiano al « De Pictura » di L.B. Alberti, al « Trattato » di Leonardo e altri esempi non molto inferiori). Senza dire dell'evidente nesso con il manierismo, in senso binswangeriano, con quella sorta di fissazione sulle apparenze che non riescono in alcun modo a scalfire neppure 'la realtà', e che rimanda a un disperato bisogno di falsificazione. Miele parla invece di un 'vero idealizzato' di 'continua ricerca di luce' e del 'programma di fuga ideale' che farebbero parte della problematica delle opere di Sciltian, termini tutt'altro che scorretti se ci si prende la briga di capovolgerne il senso manifesto. Ma il culmine dell'argomentazione è poco più in là, quando parla di *iperrealismo*, che Sciltian avrebbe da oltre trent'anni anticipato, « senza ricorrere a surrogati di tecnica fotografica e senza umiliarsi in false « rese » veristiche del tutto esteriori, puramente « documentaristiche » », mentre il grosso guaio è che proprio la quotidianità è irraggiungibile, pur al di qua di aure metafisiche, impedendo ogni gioco di 'rimandi' (heideggerianamente inteso), rendendo d'altra parte impossibile ogni tautologismo: la 'realtà' diventa un fantasma che il pittore si architettava di catturare, mentre è fuggita via. Sta di fatto che la 'realtà' non è riproducibile, certamente non nel senso metafisico classico di 'esteriorità' indipendente dal soggetto, che è l'unico adeguato a Sciltian: si può trasporla in generale in vari ordini di segni, ciascuno parziale e differenziale, e illudersi della sua 'concordanza' dimenticando ciò che la connota; si può rispecchiarla specularmente, magari con gli specchi di Pistoletto: ma attenzione ai fenomeni narcisistici di 'idealizzazione dell'io', di 'deformazione' data dall'« io ideale » e dalla delusione a livello di immagine corporea (in siffatta fruizione il soggetto non si può eliminare); si può 'presentare' come un fatto esistenziale vivo o come 'semplice presenza', o ancora come reperto che testimonia di (quindi, rimanda a) uno evento (la fotografia ad es.); si può intenderla nel senso più passivo e condizionante psicologicamente, per poi vio-

lentarla o socialmente trasgredirla (ma rischiamo di confinare troppo con il concetto dialettico di realtà); si può 'copiarla' (sempre 'trasponendo' e interpretando inconsciamente), 'idealizzandola' nella migliore delle ipotesi; infine si può falsificarla, che è il nostro caso, secondo il più piatto degli illusionismi. Continua poi Miele osservando che l'operare di Sciltian è « in contrapposizione alle intenzionalità polemiche di una concezione basata sulla « svirilizzazione » della realtà »: e il problema, psicoanaliticamente parlando, è tutto qui e verte su chi fruisce il falso e le falsificazioni come alcunché di autentico. Non ci resta che rimandare all'eccellente studio della Janine Chasseguet-Smirgel (*Per una psicoanalisi della creatività e dell'arte*, Rimini, 1973) sul falso, dove interpretando la favola 'L'usignolo dell'Imperatore di Cina' di Andersen, parla dell'usignolo meccanico che finisce con l'essere preferito a quello vero, spiegandone le ragioni. La pittura di Sciltian si iscrive psicologicamente nel problema della sopravvalutazione dell'usignolo meccanico su quello vero: quindi, la sua pittura sta alle sue fonti culturali — che negli anni del famigerato ventennio non sdegnava certi precipitati novecentistici, da un certo Funi alla più pedissequa pittura metafisica, al secondo De Chirico, — come appunto l'usignolo meccanico sta a quello vero. Non che le fonti novecentistiche siano fonti elevate (come quelle riconosciute da Longhi), ma certamente hanno a che fare con la storia

della pittura, che qui proprio non sembra c'entri molto. La mancanza totale di un 'mondo' e la dissimulazione di un 'essere nel mondo' che non si situa (binswangerianamente) e ne resta ai margini fatalmente, in preda a un illusionismo senza ironia, ci sembrano le tipiche caratteristiche di questa 'pittura', che mistifica inesistenti 'misteri' a livello di apparenza (e qualsiasi teosofa potrebbe darcene atto).

Dovremmo dire allora che coloro che hanno promosso e organizzato questa mostra, si sentiranno certamente rassicurati dall'ostentazione del « falso » che non pone problemi, con in più, la mieliana patente di 'iperrealismo' di contro e alternativamente a tutti quei problemi spinosi e difficili che lo stesso fare (ed 'esporre') artistico pone oggi, che non può certo eludere scontri e contestazioni che provengono da una ben diversa 'realtà'. Parrebbe che questa borghesia (alta), stanca ormai dei 'giochi' d'avanguardia (secondo l'angolo di fruizione preferito) non ci si diverta più, evidentemente interessata solo all'andamento del mercato, infatti, non le viene più direttamente ratificato uno 'status' sociale corroborato dall'appartenenza alla cultura (alta) come prestigio, e forse spera in una 'pittura della reazione', che finalmente possa mettere ordine anche alle cose dell'arte, per cui l'attuale falsità dell'essere parte di una *élite* si accompagna assai bene al lucore senza splendore della 'pittura della realtà'.

Comitato d'onore mostra di Sciltian a Venezia.

Comitato d'Onore

Presidente: **GIORGIO LONGO**
Sindaco di Venezia

GIULIO ANDREOTTI
MARIO FERRELLI AGGRADI
LUIGI FLORIS ANIMANNATI
RENATO ANGIOLILLO
ALDO BOZZI
VITTOR BRANCA
ANGELO BRUNI
VITTORIO BUTTAFAVA
LUIGI CANDIDA
CALOGERO CASUCCIO
ANNA MARTA CIOGNA
VITTORIO CINI
PASQUALE COLOMBO
DIONIGI COPPO
CLELIO DARIDA
FRANCO EVANGELISTI
ITALO FALDI
ADINTORE FANFANI
ANNA MARIA FOSCARI
CEARA FURSTENBERG
GIOVANNI GIACI
PAOLO GRASSI
GIANNI HOEPLI
ULRICO HOEPLI
HENRY LEVEVRE
SERGE LIFAR
FILIPPO LONGO
FRANCESCO MALGERI
ALESSANDRO MARCELLO DEL MAJNO
ANDREA MARCELLO
MATTEO MATTEOTTI
GERARDO MONGIELLO
AGOSTINO NANI MOCENIGO
CARLA NANI MOCENIGO
NINO NUTRIZIO
GIOVANNI NUVOLETTI

VITO ORCALLI
RENATO PADOAN
NORA ROSSO PANCIOLO
PUBBLIO PETROCCIA
MARIO PIZZUTO
ANDREA RIZZOLI
GIAN LUIGI RONDI
EDILIO RUSCONI
ANTONIO RUSSO
ETTORE RUSSO
GIUSEPPE SAMONÀ
ANGELO SCATTOLIN
ANGELO SIMION
ANGELO SPANIO
SERGIO STOCCHETTI
GIORGIO STREHLER
ANGELO TOMELETTI
WALLY TOSCANINI
VITO TOTO
RENATO TREU
FRANCESCO VALCANOVER
DIEGO VALERI
MARIO VALERI MANERA
GIOVANNI VOLPI DI MISURATA
NATALIA VOLPI DI MISURATA

Comitato esecutivo

Camillo Bessotto - Giobatta Bianchini - Francesco Fabris Favaro - Marino Marangon - Vendramina Marcello - Natalino Scarpa - Bruno Tosi - Maurizio Adreani - Ernesto Azzalini - Franco Miele - Domenico Javarone

Segretario della mostra: Bruno Tosi.

Bassano del Grappa

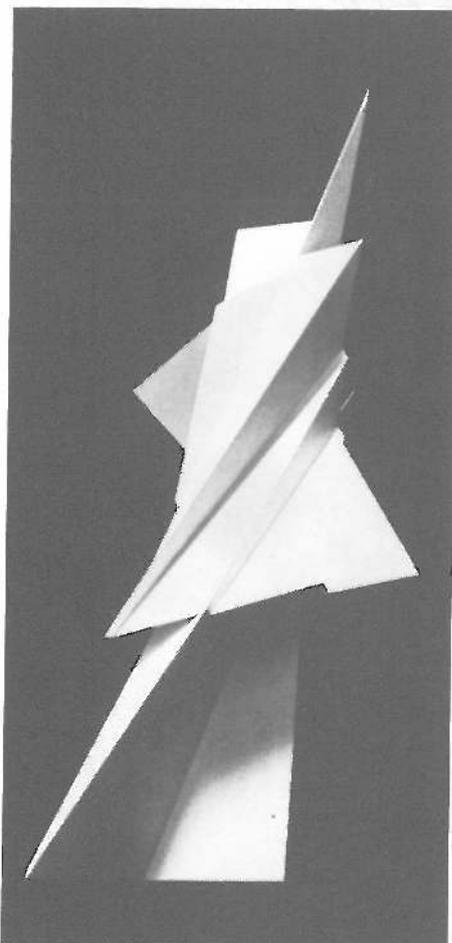
« Fare pittura » e Perizi

Concomitanti ma in luoghi diversi, queste due mostre testimoniano l'impegno della Amministrazione pubblica bassanese. Ciò traspare con chiarezza dai due scritti di Bruno Passamani, uno dei più lucidi e fattivi direttori di museo oggi in Italia. La vitalizzazione del museo, che Bassano cerca di perseguire, coinvolgendo anche spazi pubblici (come il Giardino Parolini con le sculture di Nino Perizi), costituisce un'opera meritoria. Specie quando, come in questo caso, si tratta di scelte critiche tempestive e oculate. Una rassegna come quella a Palazzo Sturm, intitolata « Fare pittura » dimostra, infatti, una pronta intelligenza dei fatti artistici contemporanei. Capace, cioè, di cogliere il significato dialettico di alcune presenze italiane nel dibattito in corso sul tema della « pittura ». Lodevole inoltre la scelta degli otto artisti, presi come campionatura di una ulteriore interna dialettica. È in effetti difficile ridurre ad unità le sottili estasi di Carlo Battaglia e gli impetuosi gorgi, stimolo ad una conoscenza più totale, di Olivieri, il minimalismo di Griffa e le cromie liriche di Martino, il bilanciamento tra ragione e sentimento di Guarneri e gli spazi indefiniti, tentati con intensi segni di Vago, le frange di luce frenate di Verna e i racconti su inediti campi pittorici di Patelli. Sono altrettanti modi di « fare pittura » e raffrontarli tra loro (e ad alcune recenti esperienze straniere) è indagine senza dubbio proficua. In catalogo scritti di Fagone e Aldo Passoni che, insieme a Passamani, hanno curato la mostra. Le sculture di Perizi, collocate, come si è detto, nel Giardino Parolini, confermano che lo spunto di partenza è dato — come dice lo stesso scultore — da un'idea semplice come quella che spinge un bambino a costruire un aeroplano di carta. Da qui, con l'intelligenza dello styling — valore e limite di tutta l'operazione — l'artista prova le possibili varianti.

Cagliari

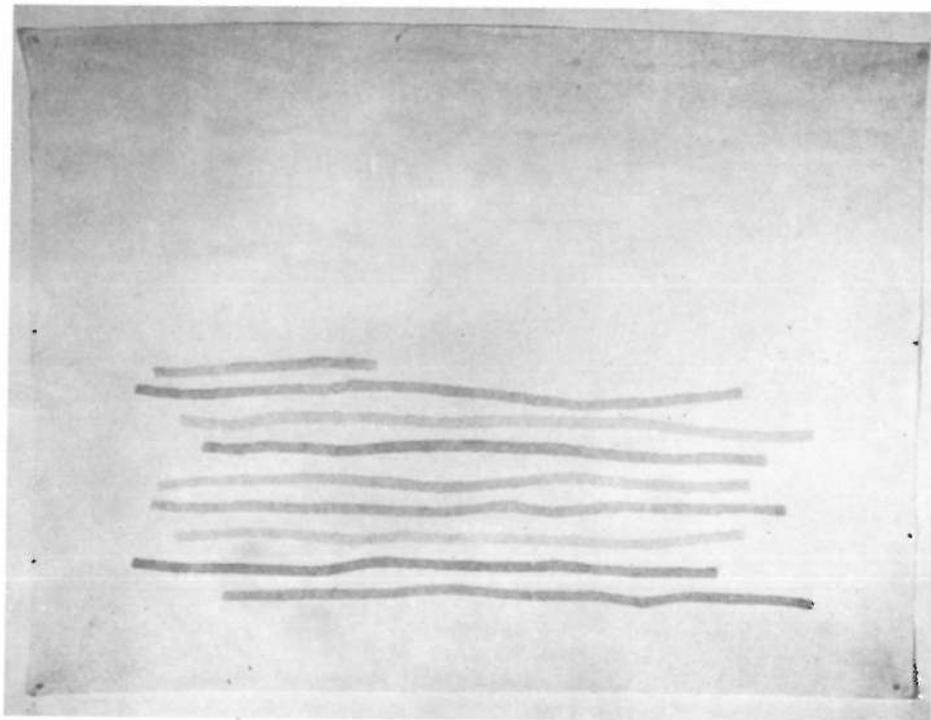
Cinquant'anni di pittura in Sardegna

La riapertura del Museo Comunale di Arte Moderna è stato l'avvenimento artistico principale in Sardegna. L'attesa di anni si è finalmente conclusa e per l'inaugurazione è stata allestita, con la dotazione del Museo e qualche integrazione, una grossa antologia della pittura in Sardegna nel primo cinquantennio di questo secolo. La mostra è stata ordinata da Sal-



N. Perizi, *Struttura*, 1973.

G. Griffa, *Senza titolo*, 1972.



vatore Naitza, che ha curato anche l'ampio catalogo. Il tema prescelto intendeva rispondere, innanzi tutto, ad una necessità di informazione. Per l'area sarda, infatti, è un mezzo secolo poco noto e soprattutto confuso. Non mancano pagine equivoche e troppe sono state le compromissioni e per varie ragioni storiche (l'isola è sempre stata poco più o poco meno di una colonia semiabbandonata e saccheggiata nelle sue risorse naturali) il vento delle avanguardie non ha neppure sfiorato gli artisti sardi di quel periodo. Nonostante ciò emerge qualche esperienza dignitosa, qualche momento di autentico rapporto con la realtà (anche fisica) dell'isola. Valga l'esempio di Pietro Antonio Manca, un pittore visionario, profondamente radicato nel proprio ambiente. Qualche altro, invece, ha dovuto espatriare per affermarsi. Il caso più eloquente è quello dello scultore Costantino Nivola, che ha studiato, si è formato, si è realizzato fuori dalla sua terra d'origine. Con la riapertura, almeno parziale, del Museo si spera che abbia inizio quella attività pubblica continua, da tutti auspicata, per far uscire la Sardegna dal suo isolamento artistico.

Ferrara

De Pisis, Cavellini, Gribaudo e Perez

Quattro distinte mostre, inserite, contemporaneamente, nell'infaticabile attività svolta dall'Amministrazione Comunale negli ambienti della Galleria Civica d'Arte Moderna e al Centro Attività Visive. La mostra-omaggio al ferrarese Filippo De

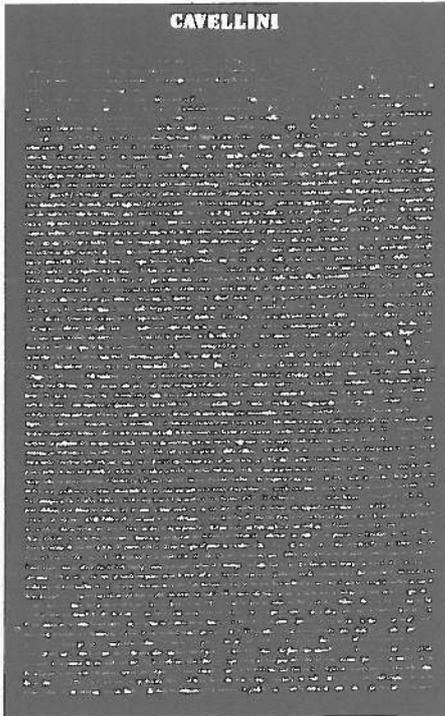
Pisis comprendeva oltre 150 opere, per lo più poco note, con le quali si è inteso contribuire ad approfondire la conoscenza dell'artista, uno dei protagonisti della pittura italiana della prima metà del '900. Il centinaio di opere di Guglielmo Achille Cavellini (dal '65 ad oggi) hanno proposto all'attenzione del pubblico questo « pittore, collezionista e critico d'arte », particolarmente attivo in questi ultimi tempi. Da sottolineare specialmente quel continuo processo di enfatica, ironica autostoricizzazione che egli sta compiendo, oltre che per « sradicare il preconetto del collezionista-pittore », per autonoma adesione a recenti esperienze dell'area cosiddetta concettuale e comportamentistica. Le altre due mostre erano dedicate ad una ampia e documentata rassegna dell'opera di Ezio Gribaudo, in primis i noti logogrifi, e al napoletano Augusto Perez con 10 sculture collocate nel cortile del Palazzo dei Diamanti. Il Comune ha anche patrocinato una mostra di una venticinquina di dipinti, dal '67 al '73, e di vari disegni e stampe di Aurelio C., organizzata dalla Galleria Graphis di Cento e dedicata al « Vietnam in lotta ».

Firenze

Premio del Fiorino

XXI edizione del Premio biennale del Fiorino, trasferito quest'anno da Palazzo Strozzi in un capannone della Fortezza da Basso. Con un certo sforzo (di cui bisogna dare atto al Segretario generale, Nocentini) si è cercato di modificarne la struttura. Il Premio è stato, cioè, diviso in 3 sezioni: il Premio del Fiorino pro-

G.A. Cavellini, « dall'enciclopedia », 1973.



F. De Poli, *Ho trovato una lettera di Proust*, 1972.

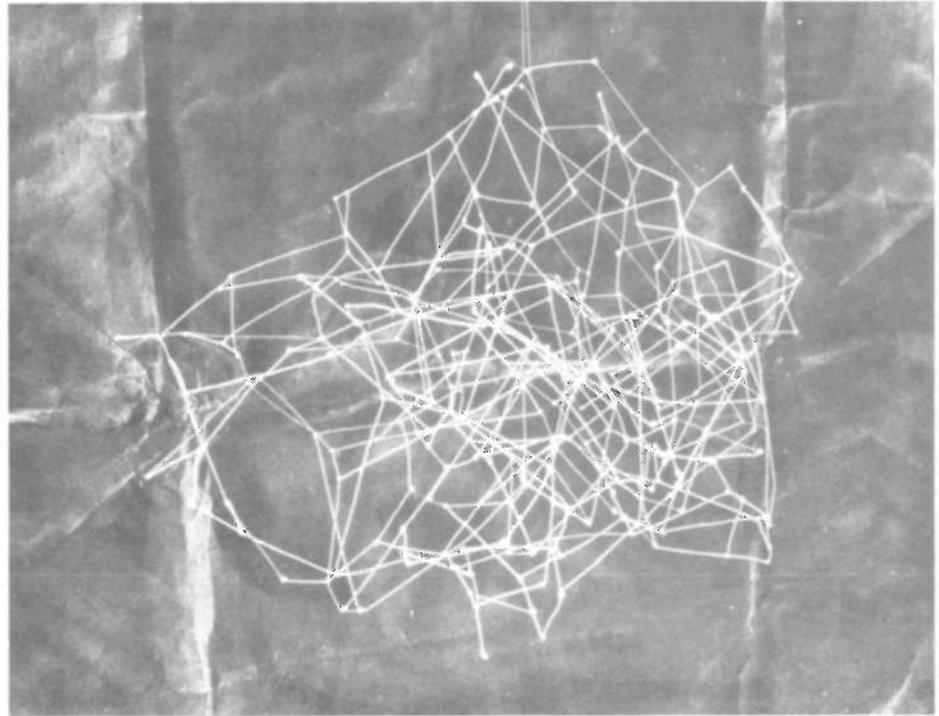


P. Verrusio, *Bocciodromo*, 1973.

priamente detto, riservato ad una determinata tendenza (quest'anno: quella del realismo o, come ha proposto De Micheli in catalogo, « dell'immagine oggettiva »); una mostra antologica dei gruppi e personalità operosi a Firenze dal '45 al '65; una mostra di gioielli. Tralasciando quest'ultima, troppo provinciale, va osservato il persistere anacronistico della formula a premio nella prima sezione (il premiato è stato Turchiaro e gli altri premi sono andati ad Alinari, Vignozzi, Anna Esposto, Titonel, Boschi, Francini, Oste, Vicentini, Benvenuti e Gavazzi fra gli italiani e a Kraemer, Smidt, Spanzel, Sanchez, Estes e Goertz fra gli stranieri: come si vede, una inflazione!). Inoltre c'è da dire che questo panorama « dell'immagine oggettiva » è risultato piuttosto confuso. Difficile accomunare De Fi-

lippi a Plattner o Guerreschi, Guccione a Rodolfo e Sergio Ceccotti, Franco Mulas a Plessi, Vespignani o Sughi a Baratella o Sarri, la Livi a Guiotto o Giancarlo Marini. Per non parlare poi degli equivoci spesso scandalosi delle presenze straniere. Un po' meglio la introduzione, costituita dalle tradizionali esposizioni dei tre premiati del Fiorino precedente: Bellandi, Fallani, Vangi. Eccellente, invece, la sezione « Firenze — Verifica 1945-1965 » la quale è stata suddivisa, a sua volta, in Astrattismo classico, Realismo e Nuova Corrente, Informale, Gruppo 70, Nuove Tendenze, curate rispettivamente da Migliorini, Azzolini, Boatto, Marsan e Popovich, che hanno anche scritto i saggi introduttivi in catalogo. La trama è, a un di presso, quella documentata dall'inserto di NAC n. 1/1973 e la mostra co-

F. Melani, *Gomitolo da appendere*, 1963.





Allievi Istituto statale d'arte di Pomezia, *Film Sram & Cram*.



Allievi Accademia di Brera, *Gli adepti ai lavori*.

stituisce un efficace accertamento di alcuni fatti e personalità di rilievo. Rivedere le opere di quegli anni di Berti, Nativi, Pini, Tredici, Guarneri, Barni, Miccini, Pignotti, Melani, Venturi, Cioni, Guasti, Baldi, Nannucci, Perugini, Masi e altri, conferma che in Toscana non si è operato affatto in modo marginale.

Milano

Mostre e discussioni

Gli avvenimenti artistici di quest'estate a Milano si possono riunire, grosso modo, in tre gruppi: 1) manifestazioni legate, in qualche modo, alla scuola, 2) attività comunale, 3) dibattiti e discussioni. Va anche ricordato una specie di preambolo costituito dal « maggio d'arte moderna », nato dalla collaborazione di 17 gallerie private, le quali si sono unite per facilitare — come ha scritto Trini nell'apposito « supercatalogo » — l'informazione. Alcune mostre di questo « maggio » sono state effettivamente di primo piano. Basti citare quella di Sutherland alla Bergamini, di Fontana alla Blu, dell'Avanguardia ungherese alla Levante, di Vago alla Morone e di Magnelli alla Vismara. Due altre gallerie (la Schwarz e la Milano) hanno poi presentato, insieme, una delle mostre più interessanti della stagione e, cioè, una duplice esposizione di opere del polacco Mieczyslaw Berman.

Per quanto riguarda gli avvenimenti legati alla scuola, a parte il convegno promosso dall'Accademia di Brera, dedicato alle « Accademie di Belle Arti e riforma universitaria », ha fatto spicco la Rassegna San Fedele che, come ha spiegato P. Alessio Saccardo in catalogo, quest'anno si è voluto riservarla agli studenti di Accademie di Belle Arti e di Scuole d'Arte. Una novità che si è concretizzata nell'invito a 4 scuole italiane a presentare « un tema che potesse diventare un efficace punto di riferimento cui far convergere il lavoro collettivo e personale della

scuola e nello stesso tempo potesse costituire per il pubblico un utile argomento di dibattito e di interesse » Le difficoltà sono state parecchie (per esempio la improvvisa rinuncia della Scuola Politecnica di Design di Milano) ma le altre 3 manifestazioni sono state, per un verso o per un altro, tutte di notevole importanza: alcuni studenti dell'Istituto Statale d'Arte di Pomezia (Corso di Fotocinematografia guidati da Luca Patella e Corso di Grafica Pubblicitaria guidati da Pasquale Santoro) hanno realizzato, in galleria, un « ambiente di proiezioni molteplici » e presentato il film *SRAM & CRAM*, intitolando il tutto, un po' pateticamente, « Creatività come necessità psico sociale »; un gruppo del Corso di Decorazione dell'Accademia di Brera, coordinato da Davide Boriani, ha effettuato una ricerca sul mercato d'arte, visualizzandola e sonorizzandola poi con sagome al vero di personaggi del mondo artistico e registrazioni delle interviste: la mostra aveva per titolo « Gli adepti ai lavori »; il gruppo « teatro » della Scuola di Scenografia dell'Accademia di Urbino (docenti Rodolfo Aricò e Elio Marchegiani) ha realizzato una rappresentazione teatrale sulla violenza, ieri e oggi, intitolandola « ViolentAzione ». Un complesso di esperienze, insomma, che può costituire un punto di riferimento per il futuro non solo di questa rassegna. L'esigenza di un collegamento con la scuola è stato confermato da altre due iniziative: « l'esperienza Ambiente-Comportamento » di un gruppo di studenti del Liceo Artistico Statale II di Milano, coordinato da Alberto Trazzi (e che fa seguito all'esperienza « forma-ambiente » di anno scorso segnalata su NAC n. 2/1972) e la mostra « Arte come scuola » tenutasi nella Sala Comunale di Pogliano Milanese e che ha documentato le attività artistiche e fotocinematografiche degli alunni della locale Scuola Media Statale, guidati da Bruno Resina. Due episodi minori ma che meriterebbero attenzione e sostegno. Altra mostra « scolastica » è stata quella organizzata nella Facoltà di Architettura, occupata dagli



Allievi dell'Accademia di Urbino, *ViolentAzione*.

M. Giannotti, *Girasole*.



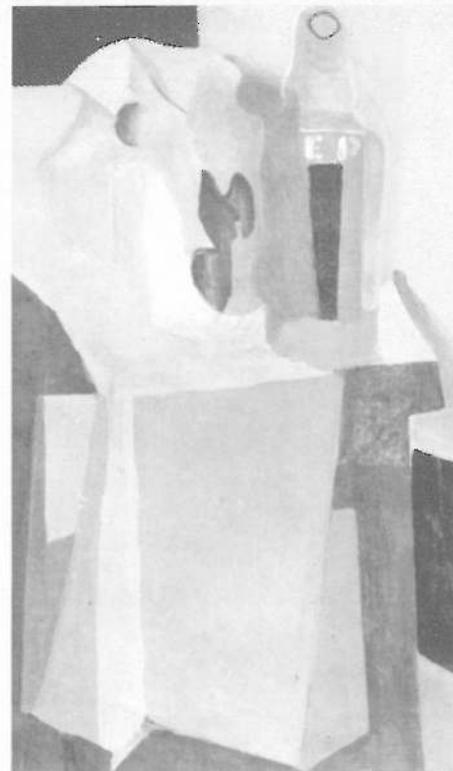
studenti, e realizzata con opere di una trentina di artisti, dedicate a Ho-chi-min, Camillo Torres e Cabral. Il titolo era: « Un'immagine per tre testamenti ». L'attività comunale è stata piuttosto limitata, forse anche a causa della crisi che ha colpito l'Amministrazione cittadina. A parte un nuovo « pullman dell'arte » (il terzo) che ha portato in giro la grafica di Adami, Arroyo, Recalcati e Tadini (presentati da Fagone), c'è stata una mostra di sculture all'aperto di Maurizio Giannotti e due alla Besana, rispettivamente di Christo e Paul Van Hoeydonck. « Le pietre emblematiche » di Giannotti, come le ha chiamate De Micheli nel catalogo, si sono inserite molto bene nel Giardino della Guastalla e quel sottile rapporto tra natura e intervento umano che le caratterizza, esaltato dall'ambientazione, ha confermato le qualità di questo scultore. Di Christo è stata presentata la documentazione (disegni, fotografie, modelli, films ecc.) della Valley Curtain, cioè la storia della gigantesca tenda, stesa — con sospetto spiegamento di mezzi — in una gola del Colorado. Una storia faraonica, ripetiamo, piuttosto ambigua; forse si poteva fare a meno di spendere le cospicue somme per l'allestimento della mostra. Per non parlare, poi, della esposizione delle 45 sculture e disegni e grafica del belga Van Hoeydonck, presentato da Restany e definito « l'artista dello spazio », per aver, fra l'altro, eseguito la scultura deposta sulla Luna dall'equipaggio di Apollo 15. Una manifestazione da « fiera di paese », oltretutto con sovrabbondanti cartellini che indicavano che la proprietà di molte sculture era di un certo Studio Modern Art di Milano. Tra i « dibattiti e discussioni » da segnalare quello che si è acceso sul « Documento sulla vita culturale milanese », preparato con

estrema cura da un'apposita commissione di Italia Nostra, composta, fra gli altri, da Rossana Bossaglia, Carlo Perogalli e Pier Fausto Bagatti Valsecchi. Particolarmente dura la denuncia delle carenze, specie organizzative, pubbliche, in fatto di arte moderna. Da ricordare, inoltre, quello al San Fedele su « Funzionalità del mercato d'arte rispetto alla divulgazione della ricerca estetica » al quale hanno preso parte Boriani, Olivieri, Spadari, Schönenberger, De Santi e Bertonati e con cui si è conclusa la serie di « Incontri sui problemi dell'arte contemporanea ». Altro dibattito quello alla Galleria Pace, dedicato alla legge del 2%, presenti, fra gli altri, Brindisi, De Grada, Gianferrari e Purificato, quello alla Casa della Cultura sulla 15ª edizione della Triennale, e infine quello su « Arte come arte » al Centro Comunitario di Brera (dove si era tenuta una mostra con lo stesso titolo), con la partecipazione di numerosi artisti e critici. A latere di questi tre gruppi di manifestazioni, c'è stata una mostra itinerante organizzata dall'Ente Provinciale per il Turismo e l'Ordine degli Architetti, che si è aperta, contemporaneamente, in varie sedi. Il titolo era: « Per quale Milano » ed aveva per sottotitolo « Conoscere la storia di Milano per cambiare la città ».

Monza

« Pittura in Lombardia '45/73 »

Organizzata al Palazzo Reale (futura sede della Regione Lombardia) è la prima iniziativa artistica, appunto, della Regione. Da qui la sua importanza. Dato il poco



F. Fracese, *Natura morta con panno rosso*, 1949.

tempo a disposizione, la scelta del tema è risultata un po' troppo ambiziosa. È augurabile che sia introduzione ad una serie di analisi più dettagliate e precise. Se così sarà, si potranno perdonare certi squilibri che l'hanno caratterizzata e sul solito inconveniente delle « scelte ». Per un lodevole, anche se spesso non realizzato intento didattico, le 250 opere degli

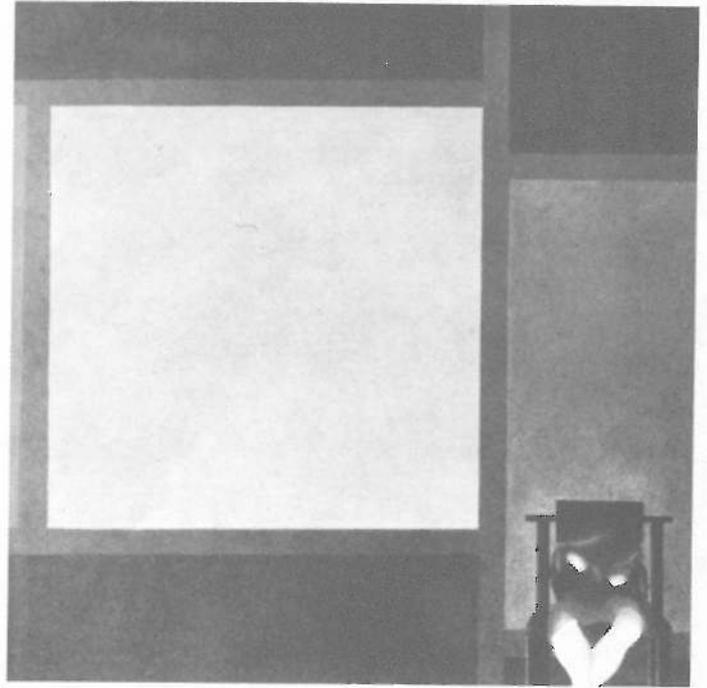
Christo, *Valley Curtain*, 1972.



E. Treccani, *La terra di Melissa (partic.)*, 1955.



K. Plattner, *Adolescente*, 1967.



S. Somaré, *Fuori dallo schermo*, 1972.

M. Duchamp, *Porta: II rue Larrey*, 1927.



80 artisti presenti sono state così suddivise: 1) « situazione 1945-50 », cioè, grosso modo, il momento picassiano di alcuni artisti di Corrente, 2) « materia e struttura » o, sempre grosso modo, l'informale: da Birolli a Morlotti, da Chighine a Fasce e Milani, 3) « l'esperienza realista » nella quale, ai Guttuso, Migneco, Sassu, Treccani (Francesco era capitolo a sé, come nella prima sezione), sono stati affiancati i più giovani Ceretti, Vaglieri, Romagnoni e altri, 4) « la matrice dada e surreale » con Baj, Biasi, Carmassi, Crippa, Dangelo, Dova, Peverelli, Scanavino e il giovane Viviani, 5) « la ricerca sull'immagine », divisa a sua volta in « natura spazio » (si andava da Cazzaniga a Vago, attraverso molti, vari artisti) e in « immagine oggettiva e fantastica » (da Adami a Tadini), 6) « la ricerca spaziale e concettuale » che è risultata la più sacrificata, anzi una rattrappita panoramica di tendenze eterogenee: da Agnetti a Bonalumi, da Colombo a Nigro, da Fontana a Manzoni, da Veronesi a Munari, a Simonetti. Va sottolineato che anche il grosso catalogo, ricco di illustrazioni e di testi e documenti non è immune da squilibri. Soprattutto per gli eccessivi testi di De Micheli che, con Gianfranco Bruno e Roberto Tassi, aveva formato il comitato ordinatore.

Napoli

« La delicata scacchiera di Duchamp »

Inizio di un nuovo ciclo di attività del « Centro di Iniziativa Culturale/Rassegna del Mezzogiorno », questa mostra di Mar-

cel Duchamp, tenutasi a Palazzo Reale, ha rappresentato per Napoli realmente un fatto nuovo. Tenuto conto che, come ricorda Nicola Spinosa in catalogo, « il gusto della borghesia locale — anche nei settori intellettualmente più impegnati — è ancora generalmente orientato verso prodotti di seconda e terza mano della tradizione tardo-ottocentesca », la proposta di una problematica quale è quella di Duchamp non può che rappresentare un grosso passo avanti. Purtroppo — e il catalogo (ad eccezione del suddetto coraggioso scritto di Spinosa e fatta salva la solita analisi in chiave di idealità alchimistica di Arturo Schwarz) ne è la riprova — si tratta di una conquista con aspetti alquanto ambigui. Valga l'adesione pronta e unanime delle autorità: in catalogo ci sono tutte e con ampie dichiarazioni che si concludono con un esilarante elogio a Napoli « paese a la page per ogni linguaggio artistico ». La mostra ha visto la presenza di Bonito Oliva in veste di organizzatore (ma non è stato detto che è tale e quale a quella vista di recente a Milano, a L'Uomo e l'arte e da Schwarz) e di curatore del catalogo, nel quale ha inserito un suo raccattato, fumoso testo, che ha dato il titolo alla mostra stessa.

Palermo

Liberty a Palermo

La mostra è stata organizzata dalla Facoltà di Architettura, con gli auspici e i contributi di vari enti pubblici. Realizzata presso la Civica Galleria d'Arte Moderna, ha inteso costituire uno sviluppo

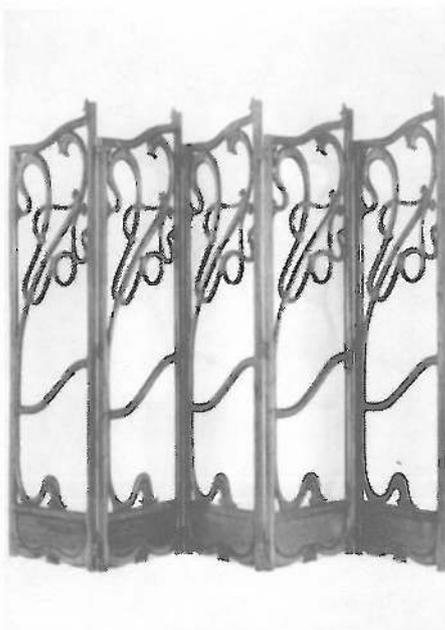
settorialmente approfondito della mostra del Liberty, tenutasi a Milano nell'inverno di quest'anno. Vi sono stati esposti, infatti, con alcuni saggi dei maggiori rappresentanti del Liberty italiano, una ricca e inedita serie di disegni e realizzazioni di Ernesto Basile e del gruppo degli architetti palermitani di quell'età, di pittori, grafici e arredatori; ha avuto particolare spicco la produzione Golia-Ducrot e un campionario, storicamente assai interessante, del prodotto Art Nouveau importato a Palermo nel clima instaurato a Palermo dalle iniziative dei Florio. Ad apertura della mostra, nella sala basiliana dell'Hotel Villa Igea, si è tenuto un convegno che ha fatto il punto sugli studi ormai numerosi sul fenomeno del Liberty italiano; vi hanno partecipato: Bossaglia, Damigella, Dorfles, Nicoletti, Pirrone, Ponente, Rosci e altri studiosi. La mostra aveva un giornale e un itinerario-guida. Il catalogo, comprensivo degli atti del convegno, è in preparazione. Durante la mostra si sono avute varie manifestazioni collaterali: esposizioni di grafica e pittura liberty in varie gallerie private, proiezione di films di Pastrone (1913/15) e una mostra intitolata « omaggio a Basile » con la partecipazione di numerosi artisti siciliani.

Parma

Vasco Bendini

Continuando l'indagine critica iniziata cinque anni fa con una mostra di Pozzati, l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma ha presentato una antologica di Vasco Bendini con una ottantina di opere, dal '50 al '72, con la sola assenza del « momento oggettuale » dato che

E. Basile, *Paravento*.



le opere di questo momento erano alla terza sezione della Quadriennale. La mostra è stata curata da Calvesi che ha scritto anche l'introduzione. Il catalogo contiene, inoltre, un corredo illustrativo e una folta antologia critica: si va da una presentazione di Arcangeli del '53 fino ad un testo di Bonito Oliva di prossima pubblicazione. È proprio in una di queste pagine (di Barilli, del '61) che si manifesta esplicitamente apprensione per « un avvicinamento che si arresti alla prima pelle della pittura di Bendini ». In effetti — e questa mostra lo ha confermato in pieno — c'è il rischio di una lettura in superficie, paga della sua delicata, sensibile introspezione. E, invece, è da vedervi una problematicità difficile, una ricerca vissuta con acuto sentimento d'impotenza e, al tempo stesso, di necessità espressiva. Un percorso, in fondo, unitario, con una persistente matrice « informale » e reiterati tentativi di aprirsi ad un discorso, ad un « rapporto » diverso.

Roma

Quadriennale, Morandi e il resto

La terza ed ultima sezione della X Quadriennale, intitolata « La ricerca estetica dal 1960 al 1970 », ha completato, dopo i « figurativi » della prima sezione e gli « astratti » della seconda, il quadro delle esperienze artistiche recenti, o in atto, in Italia. È stato, naturalmente, l'avvenimento principe di questi mesi ed ha suscitato — manco a dirlo — consensi e dissensi. I curatori, coordinati da Menna, si sono sforzati di dargli un taglio nuovo (come è stato scritto in catalogo, hanno concepito « la mostra come una struttura di comunicazione ») e, in luogo dell'ordinamento per tendenze o per mo-

V. Bendini, *Tav. 77*, 1972.



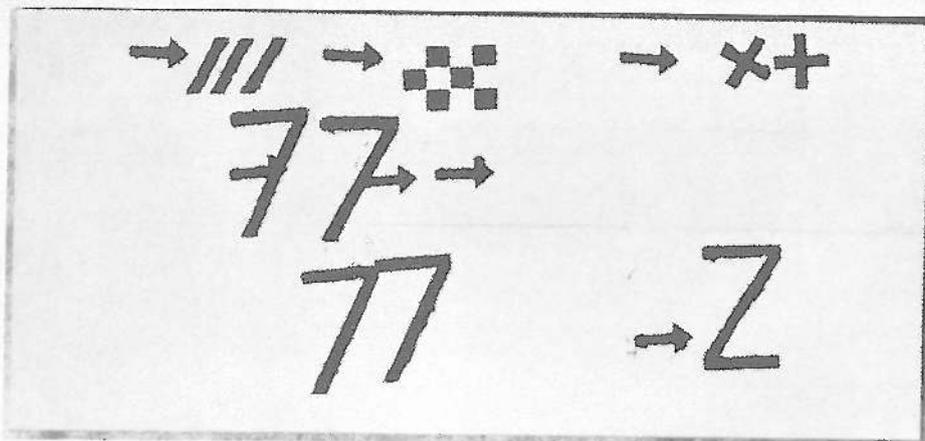
D. Boriani, *Superficie magnetica*, 1959.

F. Angeli, *Cimitero partigiano*, 1962.



A. Boetti, *Manifesto*, 1967.





J. Kounellis, *Numeri*, 1960.

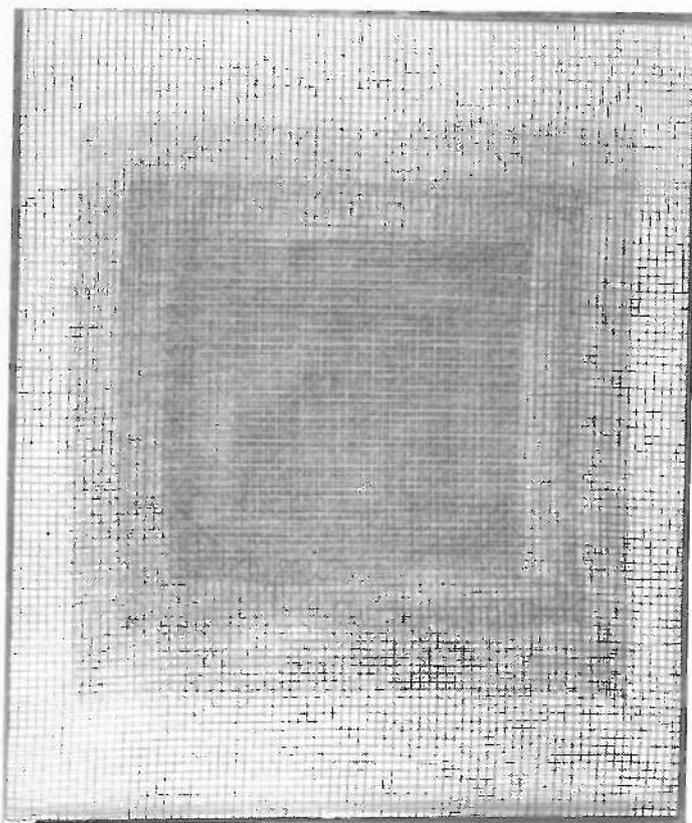
stre monografiche, hanno cercato di individuare e presentare « una serie di aree sincroniche in cui differenti poetiche convergono attorno a un nodo problematico centrale ». Sono state così proposte (con l'ausilio di pannelli introduttivi didattici) le seguenti sette « aree »: 1) « analisi delle componenti della comunicazione estetica » (Manzoni, Paolini, Lo Savio, la arte programmata, ecc.); 2) « ricognizione e appropriazione della scena urbana » (Schifano, Rotella, Pistoletto, ecc.); 3) « la ricognizione dell'universo e il coinvolgimento dello spazio-ambiente » (ancora i programmati, Ceroli, Pascali, ecc.); 4) « l'analisi dello spazio fenomenico »

(Fabro, Mochetti, Prini, ecc.); 5) « allargamento dell'esperienza e proposta di modelli alternativi » (Kounellis, i due Merz, De Dominicis, Zorio, ecc.); 6) « il linguaggio come mediazione » (Agnetti, Anselmo, Boetti, ecc.); 7) « la proposizione ideologica » (Mari, Baruchello, Mauri, ecc.). Si è trattato di un vero e proprio « percorso », che partiva da una sala di proiezioni multiple, in cui era riepilogata l'eredità storica delle avanguardie, e finiva nel settore « ideologico » che si è detto. Il visitatore veniva, per così dire, indirizzato e stimolato verso una riflessione che, se svolta con la necessaria attenzione e senza preconcetti, secondo gli

ordinatori, doveva condurre a due distinti « temi » (anche se, spesso, sovrapposti) e, cioè, « la ricerca » e « l'estetico ». Temi che, sempre a parere dei curatori, sono stati i due poli intorno ai quali è ruotato il dibattito artistico di questi ultimi anni. C'è subito da rilevare che non sempre ciò è risultato con sufficiente chiarezza. Ma forse è dipeso anche dalle difficoltà di dare una sistemazione ad operazioni polisense e sfrangiate come quelle artistiche. Inoltre, c'è da tener presente che questi due poli non sono stati i soli (si pensi al binomio « tautologia e ideologia » felicemente proposto, di recente da Calvesi) e che certe proposte vanno prese per ciò che vogliono essere. Vale a dire, ipotesi da verificare e, ovviamente, da discutere. Comunque, una « sezione » stimolante, che è riuscita a smuovere, un po', una Quadriennale, che se è stata lodevole dal punto di vista dell'ampiezza e della continuità ed anche per una certa intenzione di discorso, è in sostanza risultata ancora troppo legata a schemi ormai obsoleti.

Mentre, come si è visto, la X Quadriennale chiudeva i battenti, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna si apriva una mostra di Giorgio Morandi. Quest'omaggio romano è stato concomitante ad un'altra mostra morandiana a Leningrado e Mosca (curate da Vitali) ed ha fatto seguito ad una fitta serie di mostre dedicate all'artista bolognese (basti ricordare le ultime retrospettive di Londra, Parigi e Milano). Ma, dato il momento (cioè, di

F. Lo Savio, *Rete metallica*.



G. Paolini, *Senza titolo*, 1962.





M. Pistoletto, *Donna al telefono*, 1964.

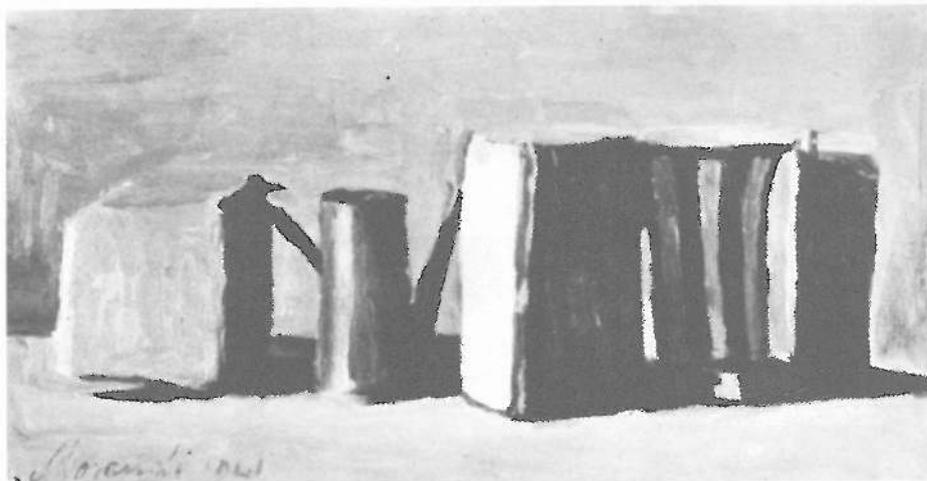


P. Calzolari, *Il filtro è benvenuto all'angelo*.

esplicito, quasi generale ritorno alla pittura) ha assunto un particolare significato. Quasi che la scelta effettuata da De Marchis (98 dipinti, 25 acquerelli, 15 disegni e 80 incisioni) si ponesse come una specie di *memento*. Non che l'arte di Morandi contenga alcun ch  di futuribile. Fu proprio Brandi (del quale, in catalogo,   pubblicato un eccellente saggio recente) a parlare, una volta, di « ultimo pittore ». Tuttavia, la fede di Morandi nella possibilit  di risolvere sulla superficie di una tela una esperienza totale e la conseguente responsabilit  che egli, lucidamente, ha sempre avvertito, rappresentano certamente qualcosa oggi da meditare. Una ostinata, esclusiva, lirica ricerca (dal primo incunabolo del '10, qui esposto, fino all'ultimo dipinto del '64, anch'esso presente in questa mostra), che costituisce un modello tuttora esemplare. Il catalogo, oltre alla prefazione della Bucarelli e al predetto saggio di Brandi, contiene un breve scritto, assai acuto, di De Marchis, schede e bibliografia dei dipinti e dei disegni di Annamaria del Monte e quelle delle incisioni di Maria Pia D'Orazio.

Altra attivit  pubblica   stata la retrospettiva al Museo di Roma, a Palazzo Braschi, a cura dell'Assessorato alle Antichit , Belle Arti e problemi della Cultura, che ha riproposto la personalit  di H ctor Nava, un pittore nato in Argentina e morto a Roma nel 1940, il quale, come hanno scritto in catalogo Trombadori e la figlia Antonia Nava Cellini, fu legato ad esperienze internazionali del tempo ma con una impronta di marca Novecentesca che lo apparenta, per esempio, a Marussig. Un'altra mostra   stata quella del geometrico Zeno Giglietti, presentato da Giacomozzi.

Anche durante l'estate sono proseguite le mostre di sculture in Piazza Margana, a cura del predetto Assessorato e con la



G. Morandi, *Natura morta*, 1941.

A. Pierelli, *Sculture a Piazza Tor Margana*.



collaborazione della rivista *Capitolium*. Particolarmente interessante quella di Attilio Pierelli, presentato da Mussa (che è stata poi trasportata al Palazzo Altieri ad Oriolo Romano), mentre piuttosto generica quella di Sinisca.

Avvenimento di grande risonanza è stata, poi, la inaugurazione della Galleria d'Arte Religiosa Moderna in Vaticano. Si tratta di 55 sale contenenti circa 700 opere di 250 artisti, avute in dono. Da Balla a Viani, da Bacon a Zadkine, vi sono rappresentati i più noti artisti italiani e stranieri e spesso con opere significative: per esempio, i bozzetti per la porta del Duomo di Milano di Fontana e quelli di Matisse per la Cappella di Vence. Un'apertura verso l'arte moderna da parte della Santa Sede, variamente interpretata. Comunque, un eccezionale panorama, certo il più cospicuo esistente in collezione pubblica in Italia.



T. Vaglieri, *Uomo con cani*, 1973.

Sesto S. Giovanni

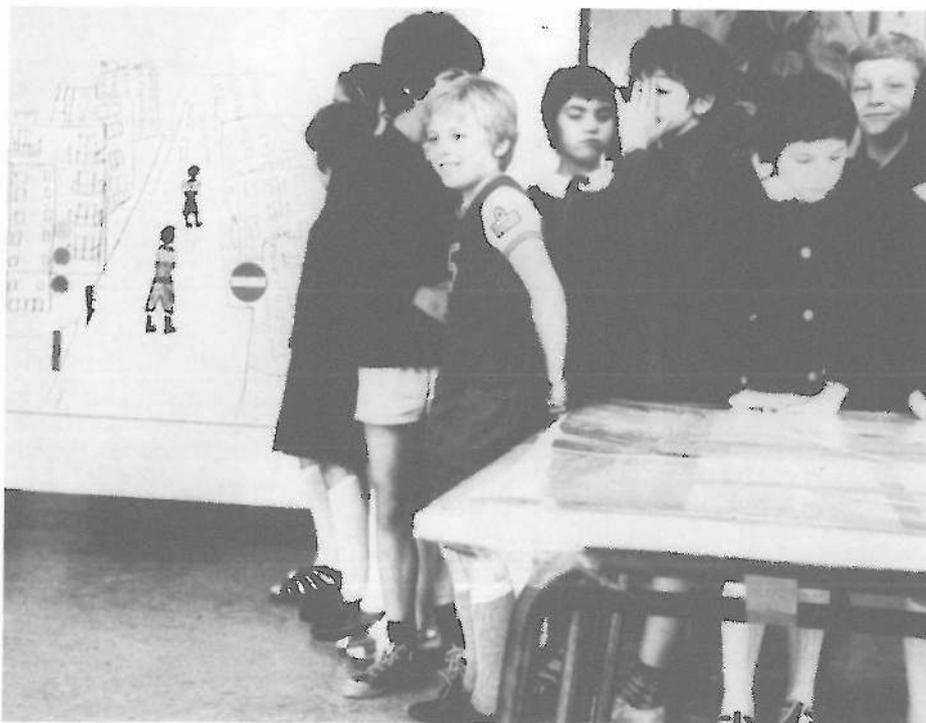
13° Piazzetta

Derivazione del vecchio «Premio Piazzetta» (dal nome della «piazzetta» di Sesto S. Giovanni dove, nel 1961, si tenne la prima volta), questa rinnovata 13ª edizione — sempre organizzata dal Comune con la collaborazione della Biblioteca Civica — è risultata la manifestazione probabilmente più vitale svoltasi quest'estate in Italia. Accanto alla consueta esposizione «in piazza», si sono avuti, infatti, alcuni interessanti esperimenti. E, cioè, vari «interventi» realizzati da grup-

pi di artisti (appartenenti alla locale Civica Scuola di pittura «Faruffini», alla Accademia di Brera e ai Sindacati), in stretta collaborazione coi Comitati di Quartiere, coi circoli culturali e coi Consigli di Fabbrica. Un lavoro effettivamente collettivo, iniziato fin dal febbraio, con il quale si è cercato di creare un rapporto diverso, più duraturo, tra la comunità e gli artisti. E, soprattutto, si è cercato di verificare possibili nuovi ruoli di quest'ultimi. Data la necessaria sinteticità di queste schede, non è pos-

sibile parlare di tutti e otto gli interventi, svoltisi in altrettanti punti della città. Ci limiteremo perciò a citare come campionatura quello di «didattica sull'espressione visiva con bambini in età prescolare», compiuto da Giuliano Barbanti e Mario Moldani, presso la Scuola Comunale dell'infanzia «Primavera»; quello, pure assai efficace, impostato sulla creatività, di Florenzio Corona e Lorenzo Sicati, con un «progetto di libro» realizzato dai bambini della Scuola elementare XXV Aprile; la ricostruzione simbo-

Scuola elementare XXV Aprile, Sesto S. Giovanni, *Progetto di libro*.



L. Marzulli, F. Merisi, *Villaggio Tricolore*, 1973.

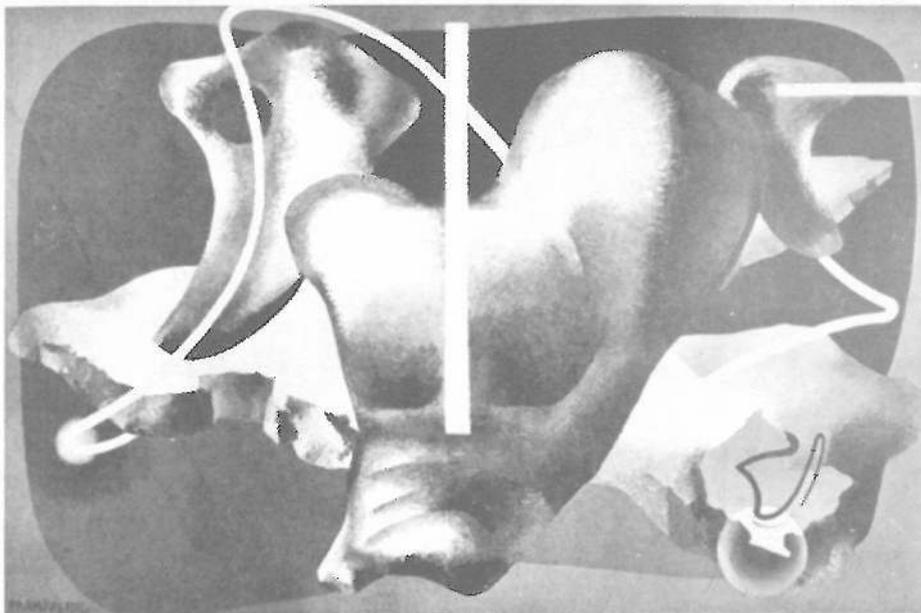


lica del vecchio Villaggio Tricolore, legato alla storia di Sesto S. Giovanni e alle sue dolorose ondate migratorie, fatta da Lino Marzulli e Fabrizio Merisi, con la collaborazione « sociologica » di Stefana Mariotti; la gigantesca figura di uomo con cani al guinzaglio, dipinta da Tino Vaglieri proprio all'ingresso della Breda. Naturalmente ci sono stati vari inconvenienti e molti problemi sono ancora da approfondire. Tuttavia, fin d'ora, si è dimostrata un'esperienza di reale avanguardia e speriamo che stimoli iniziative similari in altri luoghi. La documentazione di tutta la manifestazione verrà raccolta e pubblicata a cura della Biblioteca Civica.

Trieste

Prampolini e Archizoom

La mostra di Enrico Prampolini è stata allestita a Palazzo Costanzi, in occasione dell'undicesimo Festival internazionale del film di fantascienza. Sono state presentate opere dal '17 al '56 ed alcuni documenti. L'aggancio col festival era dato da alcuni esempi di « aeropittura » e da altri quadri vagamente surreali degli anni '30, dai titoli cosmici. Naturalmente ha rappresentato un'altra occasione mancata. Non per Prampolini in sé ma per il modo in cui la mostra è stata fatta. Per ordinare una mostra, seppure di dimensioni ridotte, ci vogliono i tecnici. La mostra e relativo catalogo sono stati curati dal triestino Bruno Sanzin, che fu poeta futurista e amico di Prampolini. Diversa, invece, la serietà della manifestazione promossa dal Centro La Cappella, sostituitasi, da tempo, per quanto riguarda l'arte contemporanea, agli organismi pubblici, i quali sono completamente inattivi o attestati su posizioni, per così dire, « municipalistiche ». Questa volta sono stati presentati gli Archizoom Associati (Dario e Lucia Bartolini, Andrea Branzi, Gilberto Carretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi) e del loro *design*, cioè progettazione di capi di abbigliamento. Il *design* degli architetti fiorentini, ovviamente, non ha nulla in comune con la moda corrente, anche perché il loro obiettivo non è una « nuova linea » ma, più semplicemente, un modo diverso di usare il vestito. Il programma pare più o meno analogo a quello che gli Archizoom intendono svolgere nell'ambito dell'architettura, vale a dire la possibilità di intendere la città non come struttura culturale ma come strumento d'uso. Ma le loro realizzazioni vanno prese per quello che sono: paradossi dimostrativi, con funzione soprattutto di demistificazione. Del resto essi sono gli architetti dello zoom, cioè del teleobiettivo, della presa di coscienza. Ma il consumismo si annida ovunque, ed anche il paradosso e l'antidesign entrano facilmente in boutique.



E. Prampolini, *Superamento terrestre*, c. 1932.



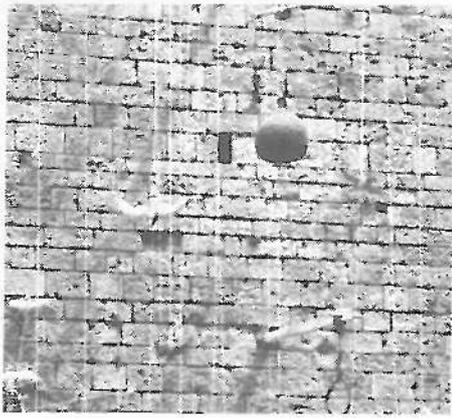
E. Scanavino, *Tempo di preghiera*, 1964.

Venezia

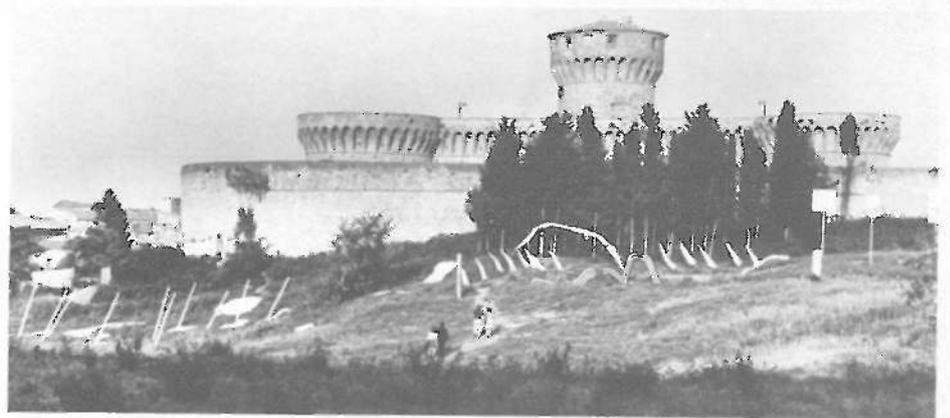
Emilio Scanavino

Antologia di Scanavino a Palazzo Grassi, che prosegue l'attività ormai ventennale del Centro Internazionale delle Arti e del Costume, di cui è animatore Paolo Marinotti. Si è trattato, sempre, di scelte molto personali e — come in questo caso — spesso con tagli solo in parte storici. Di Scanavino sono stati, per esempio, esposti un centinaio di dipinti ma solo a partire dal 1958 (mentre i suoi

inizi datano dall'immediato dopoguerra) e, soprattutto, con una netta prevalenza di opere recenti. Facendolo, cioè, nascere, in un certo senso, già perfettamente armato come Minerva e privilegiando, oltre tutto, proprio quei periodi che forse hanno suscitato più contrasti nella critica. Infatti, come è noto, secondo parecchi, la stagione « informale » è rimasta momento irripetibile per l'artista ligure e il successivo decantarsi in una più sapiente pulizia formale e l'ansia di nuovi sbocchi (quasi una concitata sfida a sé e agli altri), pur con qualche punta significativa (si pensi alla trasformazione del « gro-



V. Trubbiani, *Intervento a Volterra*, 1973.



Borghesi, Campus, Cosimelli, Politano, Trafeli, *Intervento a Volterra*, 1973.

viglio» in «legamento», ossia il tentativo di capovolgere il negativo in positivo) probabilmente non hanno portato a risultati pari ai precedenti. C'è stato invece un più chiaro affiorare della speranza mistica che poi, in fondo, era già nel drammatico pessimismo di origine cattolica del pittore. In catalogo scritti di Marinotti (c'è anche una sua poesia dedicata a Scanavino), di Ballo e di Sanesi.

Volterra

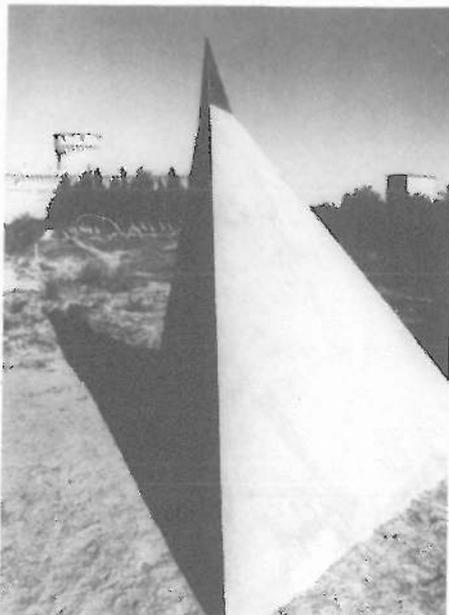
Interventi nella città

Coordinata da Crispolti (che ha anche scelto i partecipanti) e realizzata attraverso incontri-dibattiti con una trentina di artisti, questa manifestazione ha rappresentato, in un certo senso, lo sviluppo della mostra tenuta anno scorso da Mau-

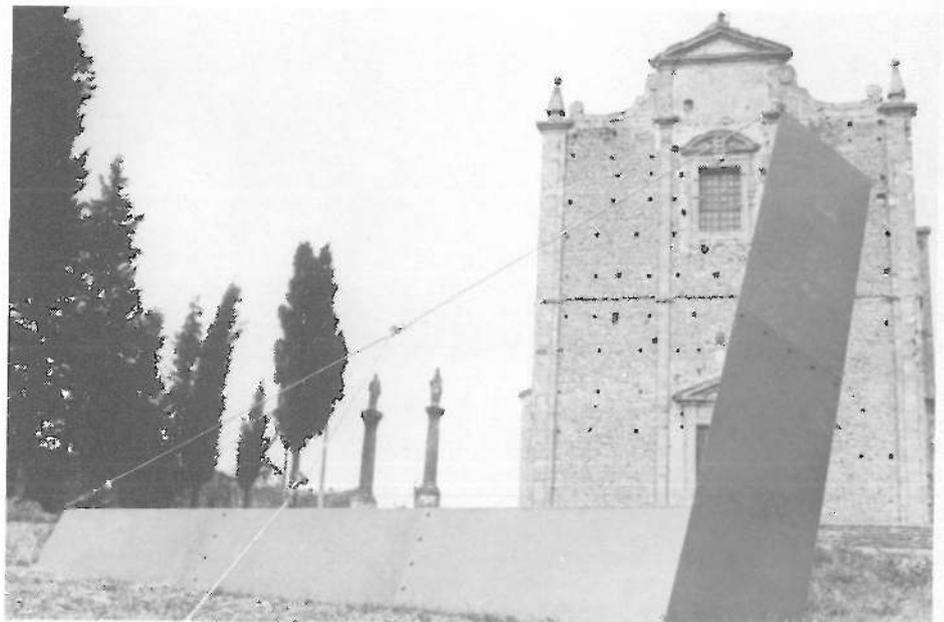
ro Staccioli appunto a Volterra. Si è trattato, infatti, di una serie di interventi urbani che hanno coinvolto, in vari modi, la città. A parte la speranza (rivelatasi, purtroppo, ancora utopica) di un rapporto più diretto con la popolazione, ciò che ha caratterizzato questa «Volterra 73», differenziandola dalle solite mostre di sculture all'aperto, è stata la necessità, sempre più avvertita, di un lavoro non semplicemente espositivo, bensì democratico e problematico per contribuire, come ha scritto Cavaliere in catalogo, alla «circolazione di idee» in luoghi decentrati. Ovviamente non tutto è filato liscio. Anzi. Velleità o adesioni puramente verbali, ambiguità o elitarismo sono venute fuori in diverse occasioni. Ma va sottolineato questo sforzo di creare interventi di nuovo genere e soprattutto un rapporto diverso. Fra coloro che più sono riusciti a stabilire un contatto con la città, ha fatto spicco il drammatico Trubbiani. Pure notevoli, anche se di indirizzi opposti, l'in-

tervento del giapponese Takahashi e quello quasi autobiografico di Licio Isolani. Da ricordare, inoltre, Giammarco, Pardi, Spagnulo, il gruppo Boriani, De Vecchi, Forges Davanzati, Morando, i gonfiabili di Mazzucchelli, Balderi, Guasti, Nespolo, Staccioli, Piqueras, De Sanctis, Bonalumi e le sculture di Somaini, teorizzate dallo stesso artista nel recente volume «Urgenza per la città». La manifestazione è stata completata da proiezioni di film di vari artisti e da alcune mostre all'interno del Palazzo dei Priori: retrospettiva di Fontana (troppo esigua) e di Mino Rosso (sovrrabbondante), una spiritosa bancarella di Cavaliere, sculture «da prestare» di Sguanci, bozzetti e disegni sempre di Somaini, marmi un po' anonimi di Roca Rey, un gruppo di straordinari «ranocchioni» di Trubbiani e opere recenti del volterrano Mino Trafeli, appassionato animatore della manifestazione e confermatosi scultore teso ad una ricerca di notevole importanza.

M. Staccioli, *Intervento a Volterra*, 1973.



G. Pardi, *Intervento a Volterra*, 1973.



Brevi

Albissola

Il ritratto oggi. Mostra internazionale organizzata alla Villa Faraggiana e dedicata alla ritrattistica moderna. Sono state presentate opere di circa 150 artisti fra cui Appel, Arroyo, Bacon Baj, Birolli, De Pisis, Dova, Dubuffet, Fontana, Guttuso, Klee, Ortega, Sironi, Tancredi, ecc.

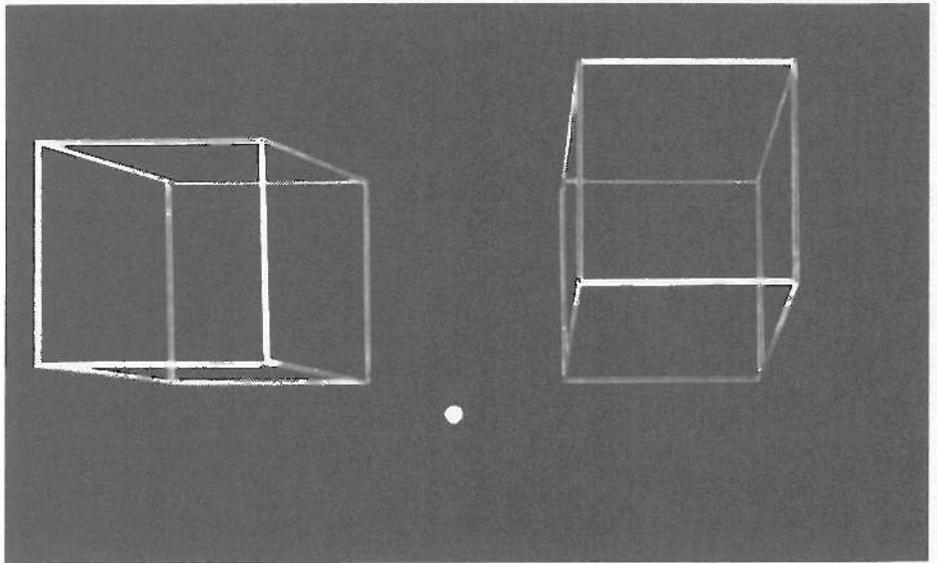
Alla *Sala dei Congressi e Museo della Ceramica*, sculture e studi per un monumento di Antonio Siri, arazzi e tempere di Rose-Marie Eggmann, pitture, incisioni e acquerelli di Jolanda Schiavi e Italo Zetti.

Alessandria

Guccione e Meneguzzo. Si è trattato della conferma che, malgrado le difficoltà e con mezzi limitati, anche in provincia può essere svolta una dignitosa attività informativa pubblica. Merito, in questo caso, dell'Amministrazione comunale alessandrina che, fra l'altro, ha messo a disposizione il ridotto del vecchio teatro, e soprattutto di Marisa Vescovo, propugnatrice di una cultura artistica aggiornata e decentrata. La scelta di Piero Guccione e di Franco Meneguzzo hanno indicato chiaramente con quali intenti ci si è mossi. Una mostra grafica del primo che ha consentito al pubblico di conoscere, al di fuori del circuito commerciale, uno degli artisti più interessanti dell'attuale discorso sulla «pittura». Una piccola ma rigorosa antologia, dal '63 al '73, del secondo, ha ribadito l'importanza di questo pittore, tenutosi un po' in disparte, ma certamente una personalità di primo piano di quest'ultimo decennio.

Altopascio

Incontri '73. Promossa dall'Amministrazione Comunale col patrocinio del Dipartimento Istruzione e Cultura della Regione Toscana, la manifestazione è stata articolata in una serie di incontri, divisi in quattro serate e coordinati criticamente da Lara Vinca Masini. Il titolo «Di dove veniamo, chi siamo, dove andiamo...» era indicativo di una precisa intenzione. Infatti, come ha detto appunto la coordinatrice, «durante questi incontri alcuni fra gli esponenti delle attuali esperienze artistiche, partendo dal proprio tipo di operazione, esemplificato in una rassegna allestita nelle sale dell'Antica Magione dei Cava-



G. Colombo, *Spazio elastico*, 1972.

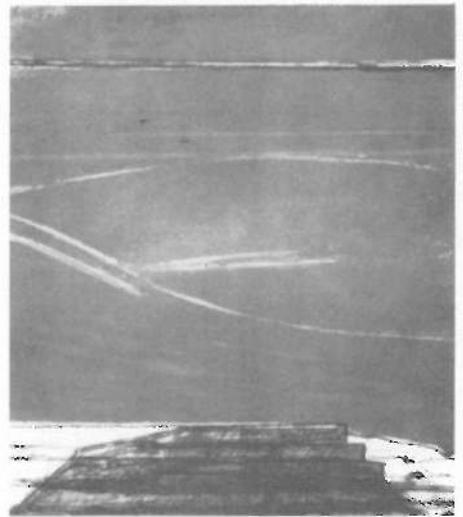
liceri del Tau, hanno cercato di chiarire, in un dialogo aperto col pubblico, le ragioni del loro modo di operare nell'ambito della cultura contemporanea». Gli artisti invitati erano: Ario, Barbieri, Buti, Colangelo, Granchi, Griffa, Lecci, Mariotti, Mauri, Nanni, Rambelli, Amato, Fonio, Paolillo, Centazzo, Lessio, Miccletti, Zoccola, Valentini, Zauli.

Anagni

Ricerche figurative. Mostra organizzata dal Comune presso il Palazzo Comunale, con la presenza di numerosi artisti «figurativi».

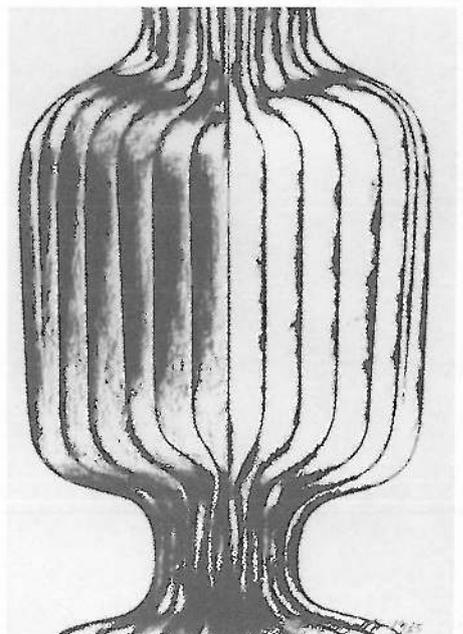
Ardesio

2° Incontro Artistico. Seconda edizione dell'Incontro Artistico ad Ardesio, piccolo comune bergamasco. Quest'anno sono stati invitati 10 artisti (con 3 opere a testa), rappresentativi di aspetti diversi della ricerca artistica e la scelta è stata piuttosto persuasiva. Gli artisti presentati, e cioè Agnetti, Alviani, Castellani, Colombo, Dorazio, Fabro, Fontana, Manzoni, Nigro e Paolini, non esauriscono, naturalmente, il ventaglio delle esperienze avutesi in questi anni. Ma, senza dubbio, costituiscono una serie di «prove-campione» che, come ha scritto Apollonio nel catalogo, riescono ad illustrare una certa trama della



P. Guccione, *Le linee del mare*, 1972.

F. Meneguzzo, *Disegno*, 1965.



Incontri di Altopascio, 1973.





A. Titonel, *Maja*, 1973.



S. Cipolla, *Al telefono*, 1973.

«ricerca estetica in Italia negli anni '60». Organizzatrice è stata l'Associazione Amici dell'Arte e degli Artisti di Bergamo, in collaborazione con il Comune di Ardesio.

Arezzo

Una tendenza americana. In questa «tendenza americana», presentata alla Galleria Comunale, sono stati riuniti 5 pittori statunitensi (Ellen Lanyon, Robert Barnes, Seymour Rosofsky, Irving Petlin e James Mc Garrell) i quali operano in un ambito che, come scrive Carluccio (curatore della mostra e autore dell'introduzione al catalogo) «soltanto in modo superficiale può essere inserito tra i recuperi polemici della cosiddetta nuova figurazione». Il loro obiettivo rapporto con la realtà li unisce infatti alla vecchia «Scuola di Chicago» e in un certo senso, alle esperienze californiane. Ma il loro è un rapporto carico soprattutto di significato esistenziale, insieme ad una densa e spesso dolorosa visionarietà. Si tratta di una linea

di ricerca che non ha goduto la notorietà di altre tendenze statunitensi. Tuttavia non è priva di interesse, specie in personalità come Petlin, Mc Garrell e Rosofsky. La mostra è stata poi trasferita al Casinò de la Vallée di Saint-Vincent.

Arta Terme

Salone delle Terme. 3° Biennale delle Alpi organizzata dall'Azienda di Cura, Soggiorno e Turismo, in collaborazione con il Club Artistique de la Suisse Romande, che cura le edizioni svizzere della Biennale delle Alpi, a Sierre, nel Cantone Vallese.

Bergamo

Centro 2B. Rassegna didattica, itinerante, delle esperienze grafico-pittoriche degli allievi della Scuola Media Statale di Villa d'Almè.

Bologna

Silvestro Lega. Malgrado — per ragioni di date — non rientri nel nostro campo di

osservazione, riteniamo utile segnalare anche questo avvenimento. Tenutasi al Museo Civico, la mostra è stata organizzata a cura della Regione Emilia-Romagna, del Comune e dell'Associazione per le arti «Francesco Francia». Composta di circa 150 opere ha costituito l'occasione per un riesame del Lega e, indirettamente, di un importante settore dell'ottocento italiano. Tanto più necessario in quanto finora compiuto in modo frammentario e spesso enfatico. L'ampio, accurato saggio di Durbè, pubblicato come introduzione al catalogo, integra questo riesame. La figura del Lega riacquista così una dimensione più precisa, con vari, notevoli esiti poetici e, comunque, sempre ad un livello dignitoso, persino in quel lungo tirocinio accademico e purista che precedette la sua conversione alla «macchia». Non mancarono carenze e cadute. Ciò dipese da un certo ritardo culturale, civile e sociale che neppure il suo generoso patriottismo risorgimentale riuscì a neutralizzare. Un ritardo che era il limite di fondo della cultura italiana di quel periodo.

Galleria d'arte moderna. Mostra di Germaine Lecocq, pittrice francese residente da molti anni in Italia, presentata da Treccani. *Museo Civico.* Personale di Lea Colliva, a cura dell'Accademia Clementina, presentata da Arcangeli. Successivamente, dipinti dal '70 al '73 di Angelo Titonel e poi sculture dal '69 al '73 di Salvatore Cipolla, entrambi presentati da Solmi.

Bolzano

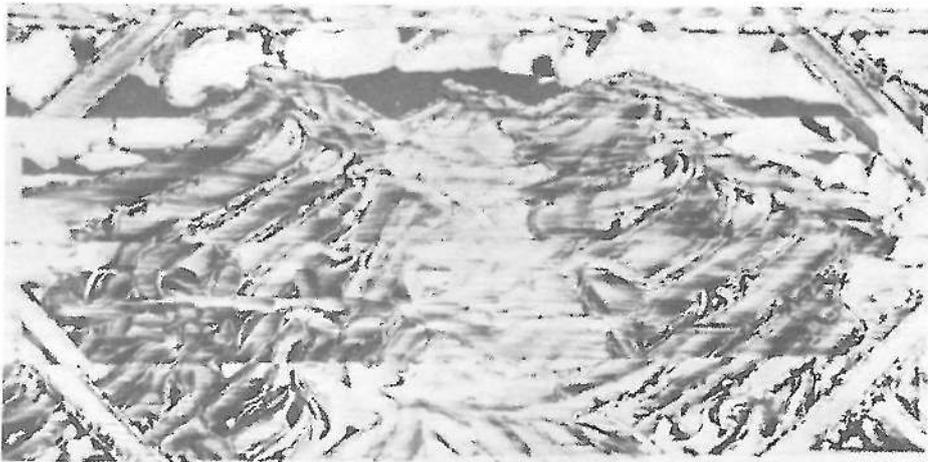
Pietro Cascella. Mostra di una ventina di di sculture e alcuni disegni, organizzata nell'ambito della Primavera di Bolzano 1973, col patrocinio del Comune e dell'Azienda di Soggiorno, dalla Galleria Goethe.

Bordighera

XXVI Salone dell'Umorismo. Il tema di questa edizione è stato: «Femminismo e antifemminismo». Hanno partecipato umoristi di 40 nazioni.

(continua a pag. 27)

I. Petlin, *Little box of earth by trail*, 1966.



Arte povera e land-art

a cura di Lea Vergine

Sei anni fa il critico Germano Celant battezzò « arte povera » un settore della ricerca artistica che identificò con le opere di Pistoletto, Pascali, Kounellis, Ceroli, Gilardi, Mario e Marisa Merz, Paolini, Fabro, Anselmo, Boetti, Zorio, Prini, Calzolari, Piacentino.

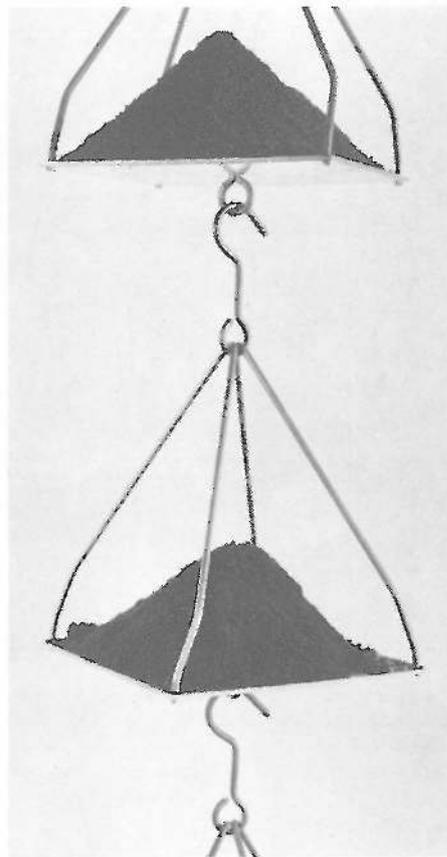
Cosa si voleva intendere per povertà dell'arte. L'uso di materiali non privilegiati come legno, carta, stracci, pietre e l'impiego di elementi come acqua, fuoco, terra, ecc., con contemporaneamente, un ritorno alla naturalità come matrice esistenziale, un legare le opere a eventi di tutti i giorni, un viaggio alle origini di sapore eracleo che aiutasse ad aver esperienza del mondo in innocenza e verità. Ridare un senso autentico alle nostre facoltà di *ricevere*, estraniare e distorte dalla manipolazione della società consumistica. Il proporre un'arte che fosse più fatta di *quotidiano*, che fosse, al limite, vita essa stessa, intendeva rendere il senso del processo in luogo del prodotto. Quasi tutte le opere e le *azioni* dell'arte povera vogliono far avvertire la struttura dei materiali adoperati, attraverso un determinato taglio o una ubicazione che ne evidenzia la morfologia.

Un esempio, insomma, del rapporto tra naturalità — quanto è prodotto dalla casualità e casualità della natura — e artificio — quanto è accidente provocato dall'arbitrio umano. Isolando ed enfatizzando elementi di uso comune, magari

vile, si metterà il pubblico in condizione di vedere e non di guardare soltanto cose cui di solito non presta attenzione alcuna.

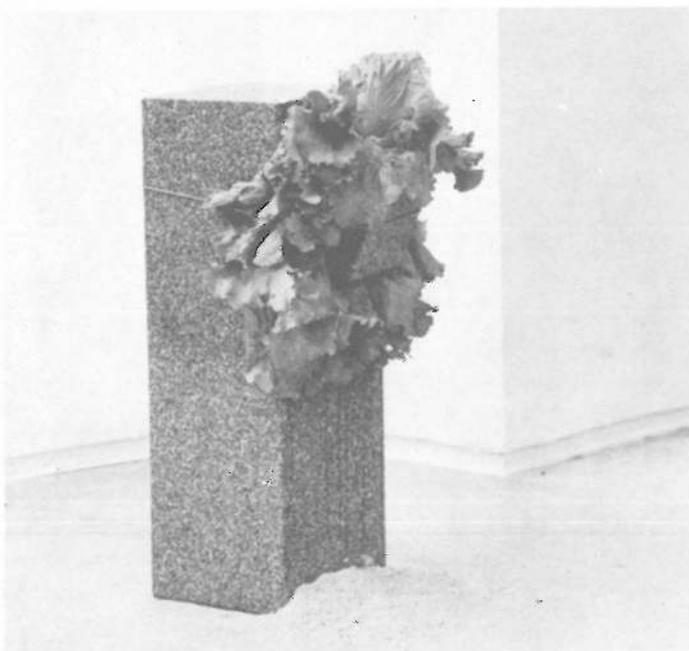
« Per me l'arte e la vita sono tutte e due una questione di durata — dichiara Pistoletto nel '67 —, non desidero far morire l'arte come non desidero far morire la vita. La più grande arte sarebbe quella di far vivere la vita sempre »: nei suoi quadri specchianti, autore e spettatore sono di fronte a un continuum, dove soggetto e oggetto sono insieme avendo funzioni reciproche. I « tappeti-natura » di Gilardi diagnosticano un mondo sintetico, desublimato; indicano la sovversione nell'esperienza di un naturale che non pone più l'uomo in relazione con i suoi simili, ma con le cose inanimate. Anselmo è interessato all'ordine intrinseco e alle leggi proprie dell'energia e all'*essere* dell'oggetto, nella misura in cui vive in coincidenza del nostro vivere. Anche a Boetti e Zorio preme molto la simbiosi arte-vita. E si potrebbe continuare. Il bisogno largamente condiviso è quello di una fisicità quasi ossessiva, di un contatto il più possibile sensorio con tutti i gesti e gli eventi. In questo tastare ansiosamente il mondo circostante, essi puntano non tanto su reazioni emotive o processi conoscitivi quanto sulla estaticità (a volte di tipo esoterico e rituale) di una *dotta ignoranza*.

L'arte, allora, forza i confini dell'estetico



J. Kounellis, *Senza titolo*, 1969.

G. Anselmo, *Struttura che mangia*, 1968.



E. Prini, *Pesi*, 1968.



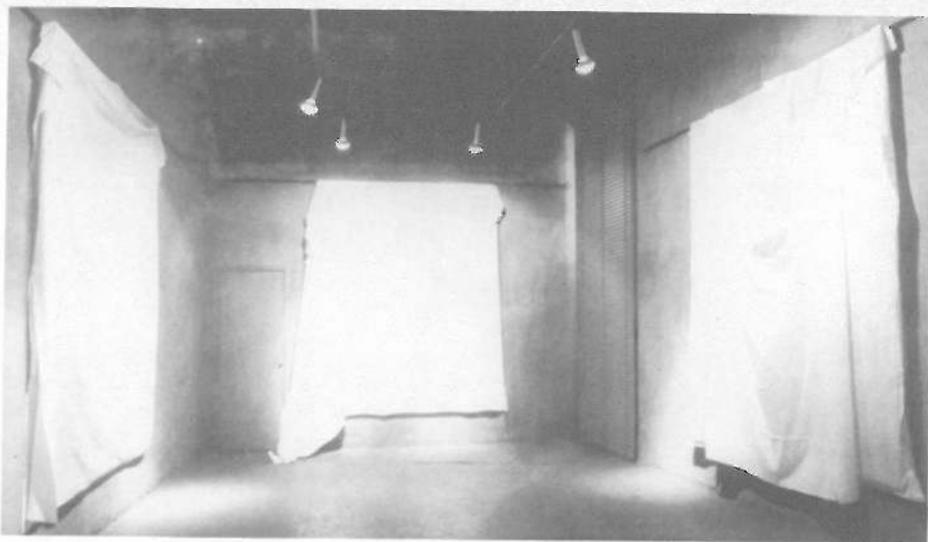
per far posto a pagine di antropologia culturale, che presentano spesso una tensione simile a quella dello Zen. Come lo Zen — nel senso di far vedere le stesse cose con occhi diversi — vorrebbero eliminare il contrasto tra apparenza e realtà ed escludere la dialettica degli opposti.

Intanto, a New York, un certo Michael Heizer persuade il re dei taxi, Bob Scull, a farsi finanziare uno scavo profondo quindici metri e largo dieci, smuovendo sessantamila tonnellate di terra nel deserto del Nevada. Nasce la land art o arte ecologica: siamo nel '68. Alcuni « minimalisti » come Bob Morris, Richard Serra, Flanagan e De Maria si danno agli *earthworks*; Haacke lavora sui processi di germinazione dei diversi elementi naturali; Robert Smithson va nello Yucatan a mettere frammenti di specchi tra gli alberi e i massi; Richard Long, Oppenheim, Boezem, Dibbets saranno, insieme a questi altri, gli autori di interventi sul territorio filmati da quel Gerry Schum (il primo videogallerista, oggi drammaticamente scomparso) che, col cortometraggio « Land art » venduto alla T.V. tedesca e proiettato in tutte le rassegne d'Europa e d'America, ha contribuito alla divulgazione del nuovo indirizzo artistico, certo più di tutti i mercanti, i collezionisti e gli editori.

In Italia, di rimando, si registrano episodi di land-art in azioni di Gianni Pisani, Luca Patella, Eliseo Mattiacci, Marzot, Olivotto, Giannetto Bravi, Anselmo, Calzolari.

Dopo le strutture primarie e gli happenings, « l'avanguardia » si chiede perché non inserirsi nel flusso di energia organico, perché non *agire* sui grandi ecosistemi, sui litorali, nelle foreste, perché non *scolpire* i deserti e le savane, perché non *disegnare* sui laghi o sulle montagne. Non più lo spazio epifanico dell'arte povera o quello euristico dell'arte programmata o l'interesse pitagorico per le multiple dimensioni della « minimal ». La land-art esplose in America e ciò non è senza significati: ma questi non sono da ricercarsi nelle reazioni al meccanicismo della vita o all'industrializzazione o all'iperurbanesimo; né nella necessità di diffondere la consapevolezza dei valori trascurati del nostro habitat. Oggi si può sostenere che la land art è stata una sorta di romantica e megalomane strategia per ottenere un controllo delle forze naturali che le tecniche razionali non offrono, per conservare all'uomo un alibi di salvezza nei confronti di tali forze. L'artista « ecologico » adopera il brano di territorio come luogo *altro* dal consueto: esegue macroscopiche modificazioni (il livello d'aspirazione all'onnipotenza!). Il vecchio sogno americano delle distese infinite. L'antico mito della dominazione del caos da parte dell'uomo. Un'affascinante risposta allo stimolo della perdita della realtà.

L.V.



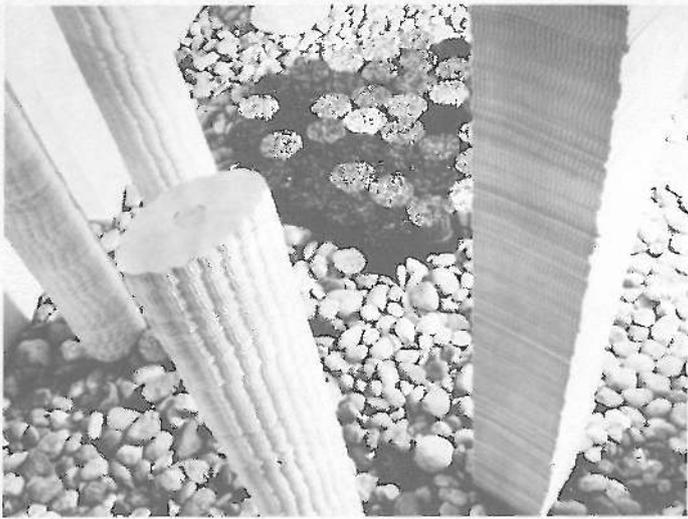
L. Fabro, *3 modi di mettere le lenzuola*, 1968.



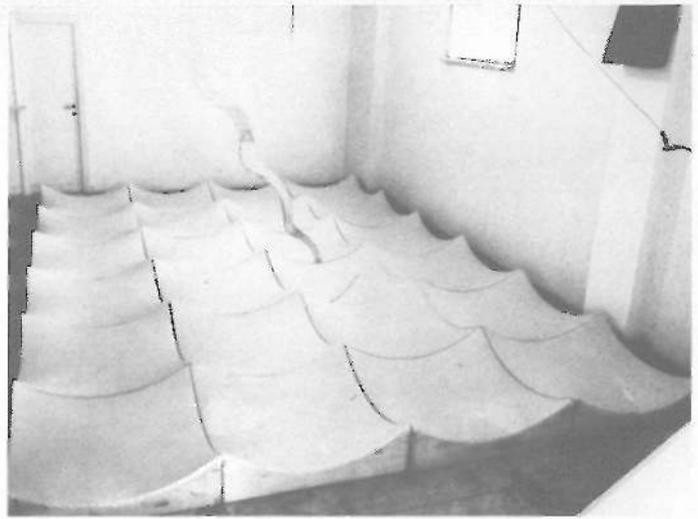
G. Zorio, *Senza titolo*, 1968.

M. Merz, *Installation view*, 1967.





A. Boetti, *Senza titolo*.



P. Pascali, *Mare*, 1966.



G. Paolini, *Averroé*, 1967.



R. Serra, *What is seen equals what is unseen*.

W. De Maria, *Mile long drawing*, 1968.



Antologia critica

Michelangelo Pistoletto

Il mio modo di procedere ora è di fianco. Ogni mio prodotto è una mia liberazione e non una costruzione che vuole rappresentarmi; né io mi rifletto su di essi, né gli altri si possono riflettere su di me per mezzo dei miei lavori. Ogni mio prodotto è destinato a proseguire la sua strada da solo, senza trascinarsi con sé, perché io sono già attivo in un altro luogo. Il problema dell'attualità non ha più alcun senso nelle forme; non si tratta più di cambiare le forme lasciando intatto il sistema, ma di portare le forme intatte fuori dal sistema. Per far questo bisogna essere assolutamente liberi, e considerare l'attualità delle forme vuol dire non essere liberi di considerare le forme del passato e, non possedendo le forme del futuro, la libertà nel sistema consiste nel poter fare una cosa sola.

Per me non ci sono forme più o meno attuali, tutte le forme sono disponibili, tutti i materiali, tutte le idee e tutti i mezzi. Il cammino dei passi di fianco porta fuori dal sistema che va dritto; non c'è più un traguardo davanti a noi, a cui arrivare per primo è merito e arrivare per ultimo è biasimo; la corsa sfrenata a questo punto astratto si concretizza in un sistema di battaglia fra gli individui e le masse. Procedendo di fianco, la corsa fra gli individui diventa parallela, perché ogni individuo procede individualmente, senza proiettarsi fuori di sé né in punti astratti né sugli altri. In questo cammino non ci sono i più bravi e i meno bravi, perché ognuno è quello che è e fa quello che fa; nessuno ha bisogno di fingere per mostrarsi migliore e diventa facilissimo comunicare senza strutture di linguaggio, perché è facile capire di ognuno chi è e come è.

da *Le ultime parole fumose*, 1967.

Bibliografia essenziale

- Celant Germano, *Arte povera appunti per una guerriglia*, in *Flash Art* n. 5, 1967 / *Arte povera*, Ed. Mazzotta, Milano, 1969 / *Sensorio, sensazionale, ecc.*, in *Senzamargine* n. 1, 1969.
- Dorflès Gillo, *Dall'arte povera al Kitsch*, in *Metro* n. 16-17, 1970 / *Arte nel paesaggio e sul paesaggio*, in *L'Uomo e l'Arte* n. 7, 1971 / *Arte concettuale o arte povera?*, in *Art International*, marzo 1969.
- Menna Filiberto, *Una mise en scène per la natura*, in *Cartabianca* n. 1, 1968.
- Palazzoli Daniela, *Con/temp/l'azione*, catalogo mostre alle gallerie Stein, Punto e Sperrone di Torino, dicembre 1968.
- Restany Pierre, *New York '70*, in *Domus* n. 487, 1970.
- Schum Gerry (intervista a), in *Data* n. 4, 1972.
- Trini Tommaso, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in *Domus* n. 470, 1969 / *L'immaginazione conquista il terrestre*, in *Domus* n. 471, 1969 / *Trilogia del creator prodigo*, in *Domus* n. 478, 1969.

Vergine Lea, *Torino '68: nevrosi e sublimazione* in *Metro* n. 14, 1968 / *L'arte avviene nello spazio di tutti?*, in *Almanacco Bompiani*, 1970 / *Superspazio per un paradiso artificiale: la land-art*, in *L'Architettura* n. 203, 1972.

Autori vari

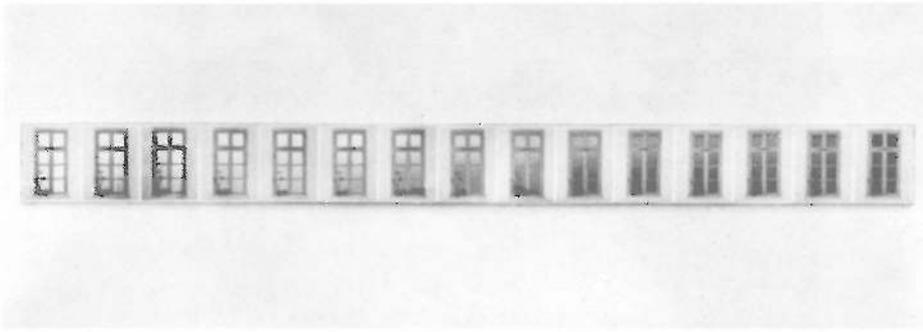
La povertà dell'arte, quaderno edito dalla galleria De' Foscherari, Bologna, 1968 (interventi di Apollonio, Arcangeli Barilli, Boarini, Bonfiglioli, Bonito Oliva, Celant, Del Guercio, De Marchis, Fagiolo, Guttuso, Pignotti).

Arte povera più azioni povere, ed. Rumma, Salerno, 1969 (interventi di Celant, Accame, Bartolucci, Boarini, Bonfiglioli, Bonito Oliva, Dorflès, Gilardi, Martin, Menna, Palazzoli, Pozzati, Trimarco, Trini).

Quando le attitudini diventano forme, catalogo della rassegna tenuta alla Kunsthalle di Berna, 1969 (Szeemann, Burton, Muller, Trini).

Conceptual art, arte povera, land art, catalogo mostra alla Galleria d'Arte moderna di Torino, 1970 (Celant, Passoni).

Cartabianca, maggio 1969 (Sargentini, Cintoli, Patella).



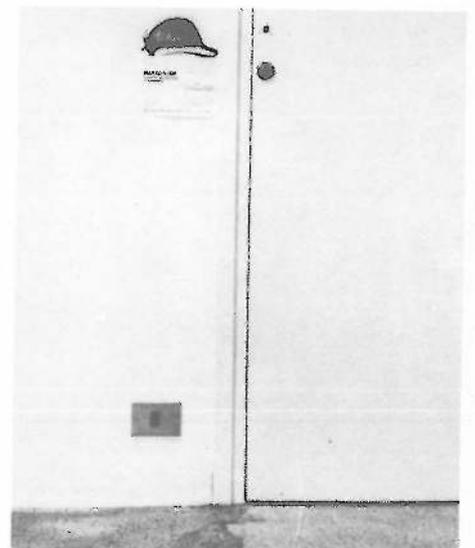
J. Dibbets, *Luce-Flash-Luce*, 1971.



R. Smithson, *A sedimentation of life*.
R. Long, *Circles on the beach*, 1967.



L. Patella, *Bastoni e alberi parlanti*, 1969-70.
D. Oppenheim, *Infected zone*, 1969.



(continuazione da pag. 22)

Palazzo del Parco. Mostra del Gruppo Denunzia, composto da Comencini, Mirò, Pacheco, Rinaldi e dal critico De Santi.

Breno

Comunità Montana di Valle Camonica. Opere di Antonio Centurelli presentate da Alfredo Bassi.

Camaiore

VI Internazionale «ai Frati». Primo Premio Internazionale «Ai Frati-Naifs» con l'adesione di 121 pittori dei quali sono state esposte ben 2300 opere. Inoltre, personali de Il Ferroviere, Longoni, Nardi, Adolfo e Anne Saporetto, Serafini, Bigi, Zemmi e Munzlinger.

Camogli

Teatro Sociale. Mostra di Italo Guacci e, successivamente, di 4 artisti milanesi (Ascari, Biagetti, Poggioli, Zanobio).

Capo D'Orlando

XIV Mostra «Vita e paesaggio di Capo d'Orlando. Giunta alla 14ª edizione e basata (come le precedenti) su un soggiorno di più giorni di un certo numero di artisti, appositamente invitati, e relativa esecuzione di opere ispirate alla vita e al paesaggio della cittadina siciliana, la mostra, pur riuscendo a contraddistinguersi per il livello degli artisti presenti, ha confermato una certa stanchezza. Una usura ribadita da un documento redatto dagli artisti stessi in cui si chiede la creazione di un ente autonomo con attività permanente, formativa, divulgativa e socio-educativa nonché documentaristica degli artisti che hanno partecipato alle precedenti edizioni. È stato anche chiesto di dotare questo ente di una sede adeguata per incontri, dibattiti, conferenze e mostre, da svolgersi in modo continuativo. Gli artisti invitati quest'anno erano: Bottarelli, S. Mar-

tini, Mattia, Milena Milani, Moncada, Nespolo, Ossola, Panseca, Scelza, Sermidi e Vitagliano. Il documento è stato anche firmato da Fagone e Giuffrè del Comitato organizzativo.

Carrara

VII Biennale internazionale di scultura. Questa 7ª edizione è stata curata da una commissione composta da De Micheli, Santini e Bernieri, e aveva per titolo «La scultura e la dimensione dell'uomo». L'impostazione è risultata troppo generica e onnicomprensiva. Non sono mancati i grossi nomi (Armitage, De Chirico, la Hepworth, Lipchitz, Manzù, ecc.) e la stessa presenza internazionale (17 nazioni) è stata prestigiosa e imponente (ma non altrettanto significativa). Tuttavia lo spettatore non specialista si è visto costretto ad una fruizione di «gusto», del singolo pezzo in sé, senza alcuna dimensione storico-critica.

Collesalveti

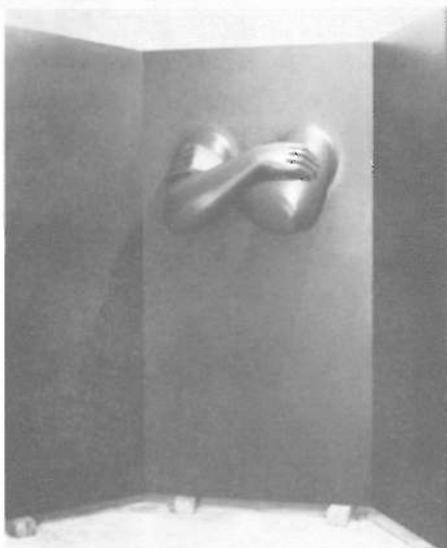
Centro Itinerante Toscano. Coordinato da Vincenzo Elefante, ha esposto alla Pinacoteca Comunale opere di Aurelio, Andolina, Bini, Bosco, Carmassi, Colomacchi, Diara, Ercolini, Giordano, Giunti, Gigli, Izzi, Pelleschi, Pogni, Rosini. Poi le opere sono state esposte al Villaggio Emilio, Parco Attilio e alla Biblioteca Comunale di Rosignano Solvay.

Cuneo

«Cuneo Incisioni». Premio biennale nazionale di arte grafica contemporanea. La commissione era formata da Carluccio, Benelli, Giordanengo, A. Passoni e Trentin.

Faenza

Concorso internazionale della ceramica. 31ª edizione tenutasi, sempre, al Palazzo della Esposizione. Il primo premio a Wilhelm e Elly Kuch. Altri premi a Popovits, Malicka, Pouwels, Hortling, Klemola, Ssygankov, Sasi, Waicirou. In concomitanza si è tenuto



K. Armitage, *Screen*.



S. Martini, *Salamandra*, 1972.

G. Ossola, *Esistenza precaria*, 1973.



R. Ercolini, *Testa appoggiata*, 1971.



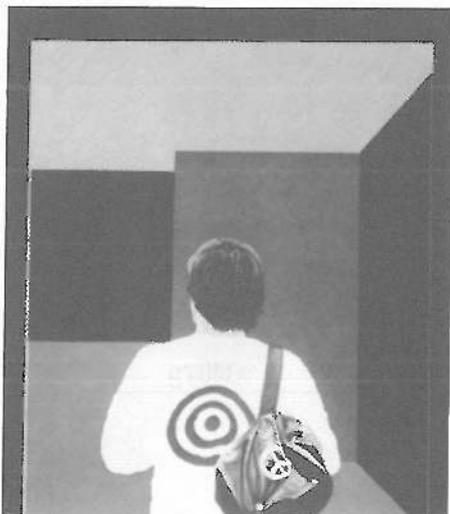


T. Zancanaro, *Levana*, 1949.



E. Morlotti, *Pastello*, 1969.

V.A. Genovese, *Studente*.



un convegno di studi e onoranze per il 70° compleanno di Giuseppe Liverani, con la partecipazione di studiosi italiani e stranieri. Inoltre mostra di ceramiche giapponesi tradizionali.

Falcade

Tono Zancanaro. Vasta antologica che comprendeva una scelta documentazione di 40 anni di attività dell'artista veneto, compresi i recenti mosaici. La mostra è stata allestita nel Palazzo Comunale e nello studio dello scultore Augusto Murer.

Fano

Rocca Malatestiana. Organizzata dal Comune, personale di Eugenio Carmi nella storica rocca dove ogni estate vengono presentate manifestazioni di arte contemporanea. Alla inaugurazione, conferenza-dibattito con la partecipazione di Umberto Eco.

Firenze

Ennio Morlotti. Antologia dell'opera grafica dell'artista lombardo a Palazzo Strozzi, organizzata dalla Biennale fiorentina quale inizio di regolari monografiche di grafica contemporanea. Sono stati presentati 75 fogli, dagli inizi degli anni Cinquanta ai recenti pastelli a cera. In catalogo testo di Raffaele Monti.

Forte di Belvedere. Mostra di pittura e artigianato cinese, che ha costituito una rara occasione di vedere opere di artisti cinesi contemporanei.

Forte De' Marmi

Arturo Dazzi. Retrospectiva alla Galleria Comunale d'Arte Moderna dell'opera dello scultore toscano, morto nel '66, il quale ebbe una notevole popolarità specialmente per le sue sculture monumentali.

Francavilla

XXVII Premio Michetti. Promosso dalla omonima Fondazione, quest'anno è diventato internazionale. Il Premio è stato infatti diviso in 2 parti: un incontro Italia-Jugoslavia suddiviso, a sua volta, in un « omaggio a 8 maestri » (Bonfanti, Brunori, Mattioli, Zigaina, Bernik, Protic, Stupica e Murtic) e una mostra di una quarantina di pittori italiani e jugoslavi; una rassegna ad inviti, riservata

ad artisti dell'Abruzzo, Basilicata, Calabria, Campania, Molise, Puglia, Sardegna e Sicilia. Fra i premiati: Verna, Guido Biasi, Celiberti, Pericoli, Ciussi, Saffaro, Logli, Margonari. La commissione era composta da Krzysnik, Marussi, Valsecchi, Venturoli e Lambertini.

Giulianova

Premio Mazzacurati. 4ª edizione della rassegna di pittura dedicata alla memoria di Marino Mazzacurati, organizzata dal Comune di Giulianova e dalla Casa della Cultura di Teramo. Erano presenti una trentina di artisti: da Attardi a Calabria, da Gioxe De Micheli a De Stefano, da Fieschi a Genovese, da Margonari a Melarangelo, da Pettinicchi a Zuppelli. Sempre nell'ambito del « Premio » sono state organizzate due personali di Angelo Boni e Tono Zancanaro. In catalogo introduzione di Marzio Dall'Acqua.

Gonzaga

L'uomo e gli alberi. 3ª rassegna, organizzata nell'ambito della Fiera Millenaria di Gonzaga. La mostra è stata curata da Margonari al quale si debbono anche le due precedenti manifestazioni dedicate a « L'uomo e gli animali » e « L'uomo e l'acqua ».

Gradisca

Giuseppe Zigaina. Mostra antologica comprendente 160 disegni che hanno documentato, egregiamente, 25 anni di lavoro del pittore friulano. L'esposizione è stata tenuta a Palazzo Torriani. In catalogo uno scritto di Marchiori.

Grosseto

Circolo Culturale Popolare. Films, fotografie e grafica, dal '70 al '72, di Andrea Gtanchi, dal titolo « Isolamento ».

Gualdo Tadino

Concorso della ceramica. 15ª edizione del Concorso internazionale della ceramica, organizzato dall'Associazione Turistica Pro-Tadino. Quest'anno il tema è stato: « Ecologia ».

Jesolo

Scuole Carducci. Vasta antologica di Giuseppe Motti con 80 dipinti e numerosi disegni, in prevalenza dedicati alla gente del

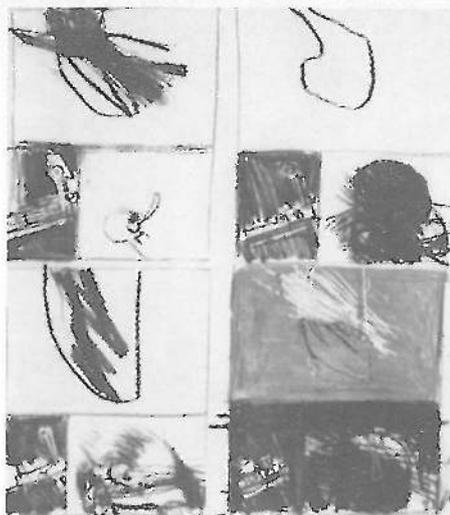
Po. Da qui, appunto, il titolo «Gente del Po». La mostra è stata curata da De Micheli e si inquadra nell'attività culturale del Comune, inaugurata nel '71 con la rassegna «Momenti del realismo nelle Tre Venezie» e proseguita nel '72 con una mostra di Remo Pasetto. Per l'occasione, l'editore Vangelista ha pubblicato un libro-catalogo con testo di De Micheli, numerose illustrazioni, un'antologia critica e bibliografia.

Lecce

Circolo Cittadino. Antologica di Antonio Massari con opere dal '57 al '73.

Lecce

Iconografia manzoniana. Allestita dalla Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo e dal Comune, nel quadro delle celebrazioni manzoniane. Oltre ad illustrazioni antiche dei Promessi Sposi, sono state scelte, a cura di Eligio Cesana e Giorgio Mascherpa, opere di artisti contemporanei: da De Chirico a Guttuso, da Sassu a Scorzelli.



G. Zigaina, *Dal Colle di Redipuglia*, 1967.

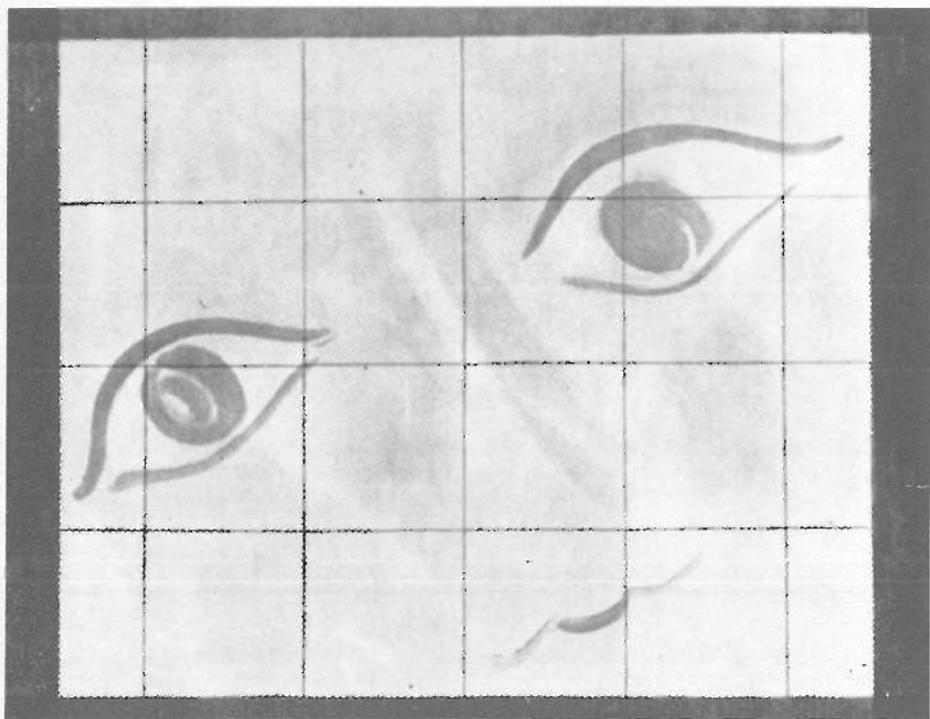


G. Motti, *Figure*, 1969.



G. Fanelli, *Intervento a Loreto*, 1973.

V. Guidi, *La prigioniera*, 1967.



Legnano

Sculture all'aperto. 9ª edizione della rassegna internazionale di sculture all'aperto che si tiene ogni anno nel parco della Fondazione Pagani, a Castellanza, nei pressi di Legnano.

Loreto

Operazione Loreto. Eventi ed azioni estetiche, tra il comportamento e la land-art, di un gruppo di giovani (Cecchi, Fanelli, Lombardini, Mangiaterra, Mariani, Campanari e Volpi) dell'Accademia di BB.AA. di Urbino, nelle piazze e vie della cittadina marchigiana. La manifestazione è stata patrocinata dalla Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo.

Lucca

Prima rassegna internazionale di scultura. Presentata da Pier Carlo Santini, si è proposta di recuperare un ambiente solitamente destinato al tempo libero (la Casina Rossa), invitando il pubblico a percorsi e letture diversi da quelli abitudinari e intendendo così sottolineare la dimensione pubblica e financo «popolare» della scultura. Sono state esposte opere di Adam, P. Cascella, Consagra, Lipchitz, Moore, Noguchi, Piqueras, A. Pomodoro, Ruzic, Wender e altri.

Luvigliano

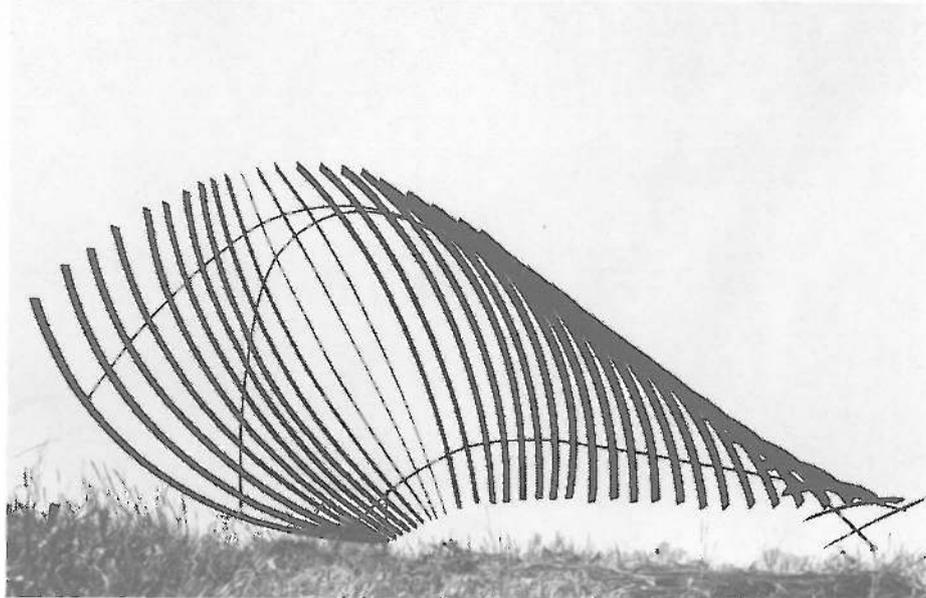
Azione Proiezione Intervento Utopia. Manifestazione tenutasi presso la cava del monte Lonzina in località Luvigliano, provincia di Padova.

Mantova

Virgilio Guidi. Mostra organizzata dall'Ente Manifestazioni Mantovane nella Loggia di Giulio Romano e comprendente opere delle serie Giudizi, Tumulti, Architetture umane e cosmiche, Tondi, Occhi nello spazio e Grandi volti. La personalità del pittore è stata analizzata, in catalogo, con molta perspicacia da Francesco Bartoli. Sempre in catalogo, uno scritto di Fernando Trebbi e uno di Gino Baratta.

Matera

Perché noi i sassi. Rassegna organizzata in occasione del «luglio materano» dallo Studio Arti Visive con opere di Alberti, Antohi, Del Pezzo, Di Pede, Fedeli, Fomez, Gianquinto, Guerricchio, Levi, Paradiso, Santoro, Vedova, Kokoschka.



T. Benetton, *Scultura*.

Marocco di Mogliano

Toni Benetton. Inaugurazione della esposizione permanente che lo scultore veneto ha allestito in una antica villa veneta. Nello stupendo parco sono state collocate le grandi opere in ferro mentre in appositi locali, all'interno, sono state esposte oltre cento sculture e bozzetti prodotti a partire dal '40. È così agevole seguire tutto il suo percorso, dai primi ritratti in bronzo alle recenti monumentali strutture in ferro.

Marostica

V Rassegna della grafica umoristica e pubblicitaria. Vi hanno partecipato un centinaio di grafici italiani e stranieri. Premiati, fra gli altri, Bozzetto e Stanc.

Mentana

Museo Archeologico Crescenzo. Dipinti e grafica di Sandro Di Marco, sotto il patronato del Comune, presentati da Dante Maffia.

Modena

Costantino Guenzi. Antologica alla Galleria della Sala di Cultura Comunale che costituisce un giusto riconoscimento ad un pittore che da quasi vent'anni viene portando avanti un discorso legato alla esperienza informale, con risultati autentici. Una ricerca ardua, dice bene Fagone nella presentazione, che appunto perciò rende ancora più significativo il suo appartato, ostinato lavoro.

Montebelluna

Veneto oggi. Organizzata dal Lyons Club e dalla Banca Popolare di Asolo e Montebelluna, ha presentato opere di Arduini, Baldan, Serena, Gardenal, Martinelli, Maschietto, Strazzabosco, Tubaro, Balsamo, P. Legnaghi, Taiarol ecc. La commissione era formata da Marchiori, Biasion, Montenero, Mozzambani, Munari, Rizzi.

Montecatini Terme

Omaggio a Pinocchio. Organizzato al Palazzo del Turismo dall'Azienda Autonoma di Cura e Soggiorno, ha raccolto opere di 106 pittori italiani e stranieri, che illustreranno il volume di prossima pubblicazione « Pinocchio in casa sua » di Nicola Rilli. Interpre-

tazioni molto varie e spesso attualizzate del personaggio del Collodi, fra le quali da ricordare quelle di Bandiera, Bini Bueno, Guericchio, Midollini, B. Rosai e Treccani.

Monza

Galleria Civica. Mostra di « Manifesti 1948/1973 » ordinata dagli allievi della quinta A, Sezione Grafica del locale Istituto Statale d'Arte. Un lavoro di gruppo, svolto selezionando oltre 150 manifesti della raccolta Castellina, relativi a manifestazioni e mostre d'arte, spettacoli teatrali e cinematografici, novità editoriali e feste folkloristiche.

Morazzone

Premio nazionale di pittura. 5ª edizione del premio « Il Morazzone ». Fra i premiati: Walter Cremonini, Giancarlo Pozzi, Carlo Rossini.

C. Guenzi, *Gouache*, 1972.



M. Gualerzi, *Minotauro a caffè*.

Napoli

Gennaro Luciano. Retrospectiva organizzata dalla Società Promotrice di Belle Arti « Salvatore Rosa » per ricordare Gennaro Luciano.

Oleggio

Biblioteca Civica. Mostra di 10 pittori (Canosa, Grande, Grasso, Gualerzi, Maffi, Moreaux, Ottria, Sanguineti, Sardo, Sturla) nata per la consapevolezza che — come è stato scritto in catalogo — « la funzione della Biblioteca Civica nei piccoli centri è da estendere a fatti non puramente circoscrivibili all'utilizzo del libro, bensì alle esigenze che possono nascere da un'indagine organica sui dati della comunicazione culturale visiva, mimica, auditiva, tenendo conto dei suggerimenti della voce pubblica ». Organizzata con la collaborazione della Biblioteca Civica di Castano Primo e del Centro divulgazione

giovane pittura italiana, si è inserita lodevolmente nel quadro ancora troppo ristretto delle iniziative che operano all'interno delle strutture pubbliche esistenti per cercare di rompere « il monopolio dell'iniziativa privata e la circolazione di élite ».

Ovada

Maestri della generazione di mezzo. Organizzata dal Comune e dall'Ente Manifestazioni Ovadesi, nella Loggia di S. Sebastiano, ha raccolto opere di Ajmone, Birolli, Cassinari, Chighine, Francese, Guttuso, Morlotti, Music.

Padova

Omaggio alla Comune. Titolo di una mostra di disegni di Andrea Corsini, tenutasi alla Casa del Popolo e dedicata alla Comune di Parigi. Durante l'esposizione è stato tenuto un dibattito introdotto da Tono Zancanaro.

Parma

Sculture nello spazio urbano. Opere di Azuma, Benevelli, Balderi, Pardi, Pomodoro, Ramous e Staccioli, esposte in vari punti della città.

Pavia

Collegio Universitario Fratelli Cairoli. Mostra degli scultori Carlo Azzoni e Adriano Bergozza, nel quadro delle attività svolte da questo organismo, lodevolmente, per tutto il corso dell'anno.

Pedace

Biennale « Silarte ». Esposizione organizzata per la V edizione degli « Incontri silani » con opere di numerosi artisti fra i quali Attardi, Calabria, Cagli, Cantatore, Cassinari, Gentilini, Guidi, Guttuso, Levi, Montanarini, Morlotti, Schifano, Treccani, Turcato, Vacchi, Vespignani. Per l'annuale incontro con i maestri dell'arte contemporanea si è tenuta, inoltre, a Loriga una mostra dell'opera di Rafael Alberti presentato da Cagli.

Pesaro

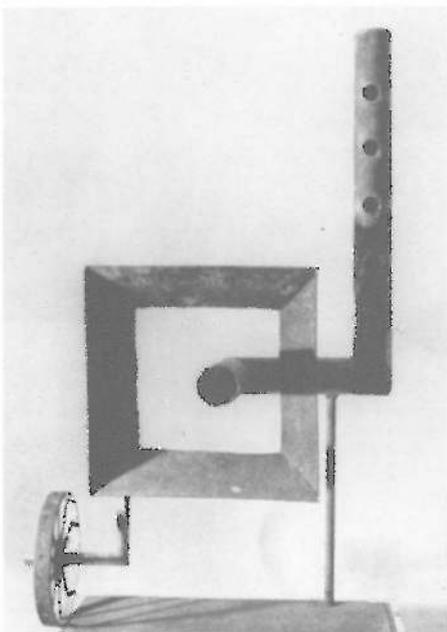
Ettore Colla. L'importanza maggiore di questo avvenimento sta nella continuità che si è riusciti a dare a queste mostre di sculture all'aperto. È il terzo anno (nel '71 Arnaldo Pomodoro e nel '72 Ceroli) e di ciò va dato merito, oltre che alle autorità cittadine, al dinamismo di Renato Cocchi della Galleria Il Segnapassi, la quale, insieme alla Galleria Marlborough di Roma, ha curato il « coordinamento tecnico » (l'allestimento era di Guido Ballo). Pur con certa impronta mondana, tipica di queste manifestazioni, aver portato a contatto della gente, che affolla questa città balneare marchigiana, una quindicina di opere di Colla, cioè uno degli scultori più significativi degli anni '50, è già molto. Naturalmente, c'è da augurarsi che questa attività espositiva e informativa si svincoli dal mercato e che soprattutto si trasformi da estiva e turistica in educativa e continua per la comunità pesarese.

Prato

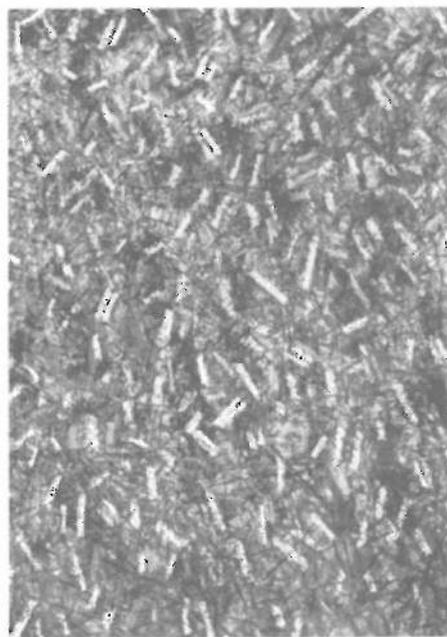
Pittori americani in Europa. Organizzata dall'Azienda Autonoma di Turismo e dall'Amministrazione comunale e ospitata a Palazzo Pretorio, questa esposizione ha consentito di osservare alcuni esempi dell'arte statunitense. Il criterio seguito dal curatore, C.B. Michahelles, è stato quello di raccogliere una serie di dipinti di artisti americani che



A. Chighine, *Collina con cielo bianco*, 1963.



E. Colla, *Officina*, 1955/56.



M. Tobey, *Midsummer*, 1964.

lavorano in Europa, senza badare a confini linguistici. Tutt'al più una prevalenza di radici espressionistiche- astratte (Tobey, Twombly, Mitchell) e percorsi collaterali (Greene e Congdon), nonché esempi di quella « Post Painterly Abstraction » che, sulla scia di Albers, ha di recente privilegiato la problematica strettamente visiva dell'opera. Erano però presenti anche un esponente del realismo californiano (Heidrich) e alcune opere di Kiraj. In catalogo, oltre alla prefazione del curatore, uno scritto di Alberto Busignani che, brevemente, ha cercato di storicizzare il « romanticismo » che è alla base di tanta pittura americana.

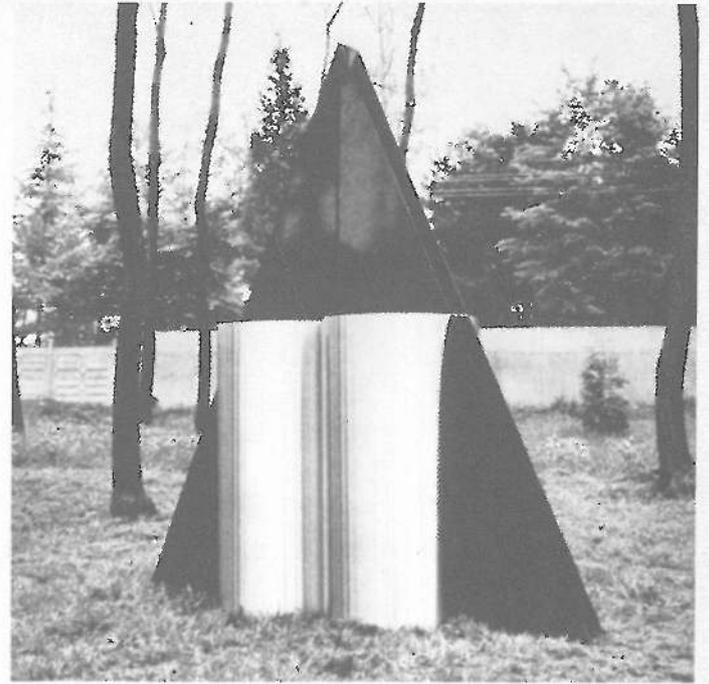
Sauro Cavallini. Mostra di opere recenti dello scultore toscano nel chiostro romanico del Duomo, allestita dalla Galleria Falsetti. In catalogo testo di Giannelli.

Pordenone

Artisti della Regione Friuli-Venezia Giulia. 2ª edizione, tenutasi a Palazzo Ricchieri, promossa dal Comune e organizzata dal Museo Revoltella di Trieste e dall'Azienda di Soggiorno e Turismo di Gradisca-Redipuglia. Fra i partecipanti: Baldan, Bottecchia, Chersicla, Ciussi, Hollesch, Lucatello, Perizi e in via straordinaria Pizzinato. La commissione era formata da Raggianti, Passoni, Valsecchi.

Rapallo

Immagine 10. Organizzata col patrocinio del Comune e dell'Azienda Autonoma di Soggiorno, presso l'antico Castello di Rapallo, ha riunito 10 pittori, parte della Liguria e parte della Lombardia, che come ha scritto Seveso in catalogo sono legati da propositi di « oggettività poetica ». Biffi,



N. Ottria, *Un cavaliere mangia una mela, si riposa e un drago lo spia*, 1970. L. Celli, *Senza titolo*.

Cantonetti, Carpintieri, Grande, Ottria, Sanguineti, Sardo, Spinoccia, Toninelli e Volpi, pur nella diversità dei singoli linguaggi, hanno, infatti, in comune una « volontà di comunicare per il tramite dall'immagine » cosiddetta oggettiva. Inoltre, all'Hotel Excelsior si è tenuta la mostra *Proposte '73* con opere varie: da Arp a Tancredi.

Ravenna

Europa Due, tra sogno e impegno. Folta rassegna al Museo Civico alla Loggetta Lombardesca, con opere di numerosi artisti stranieri, fra i quali: Bakst, Böcklin, Chagall, Dalì, Denis, De Staël, Dix, Grosz, Magritte, Mucha, Klint, Kupka, ecc.

M. Marini, *Cavallo bronzeo*.



Reggello

Aspetti dell'arte contemporanea in Italia. Se non fosse per il candore degli organizzatori (Fondazione CSA) bisognerebbe infierire su questa I Rassegna Nazionale d'Arte Figurativa — Omaggio a Pablo Picasso, tenutasi nel Castello di Sammezzano in provincia di Firenze. Pochi artisti noti (ha sorpreso la presenza di Bruno Caruso, di Turcato, di Zancanaro) mischiati ad una pletora di pittori da « estemporanea ». Il tutto in armonia con il guazzabuglio stilistico del Castello. Nel catalogo si legge che questa mostra è « una panoramica pressoché totale dell'operatività artistico-culturale dei nostri giorni » e c'è persino un « commento poetico » di Michele

Greco, animatore e curatore della manifestazione.

Rimini

Città/Spazio/Scultura. Di là dall'occasione contingente (il recupero alla vita comunitaria di Piazza Cavour, finora dominata dal traffico automobilistico) la mostra ha rivestito un indubbio interesse, soprattutto perché legata ad una problematica urbana. Le sculture hanno riscoperto e valorizzato un centro storico e, a loro volta, ne sono state valorizzate. Le opere erano di Azuma, Canuti, Cappello, Cardenas, Cascella, Consagra, Fabbri, Gilardi, Greco, Guerrini, Marini, Martin, Mirko Morelli, Negri, Noguchi, Penalba, G. Pomo-

Noguchi, *La panchina*.



doro Ramous, Signori, Stahly, Tavernari, Vangi e Viani. La commissione era composta da Pier Carlo Santini, Giancarlo Citi, Giuseppe Davanzo e Giancarlo Valentini. In catalogo nota critica di Santini.

Rivello

Marcel Cornille. Esposizione delle opere dipinte nel piccolo centro lucano, durante un recente soggiorno, da questo artista, che è stato uno dei protagonisti del movimento Cobra.

Salerno

Grafica Surrealista. Mostra tenuta nel Palazzo del Turismo in occasione del convegno di studi sul Surrealismo promosso dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno.

S. Gimignano

Sette artisti veneti. Mostra tenutasi alla Sala di Cultura in Palazzo Pratesi, a cura dell'Amministrazione Comunale e della Pro-Loce, con opere di 7 artisti veneti (Arduini, Avesani, Casari, Celli, P. Legnaghi, Lerose, Schmid) legati, come sottolinea Marchiori in catalogo, da una comune «ricerca per lo più impostata, con un termine molto lato, su precisi principi teorici, spesso con rigoroso metodo razionale». È stato proprio questo comune carattere e il rapporto che si è venuto a creare con quel «grandioso evento artistico creato dalla storia di una collettività», qual'è S. Gimignano, a dare un particolare significato alla mostra.

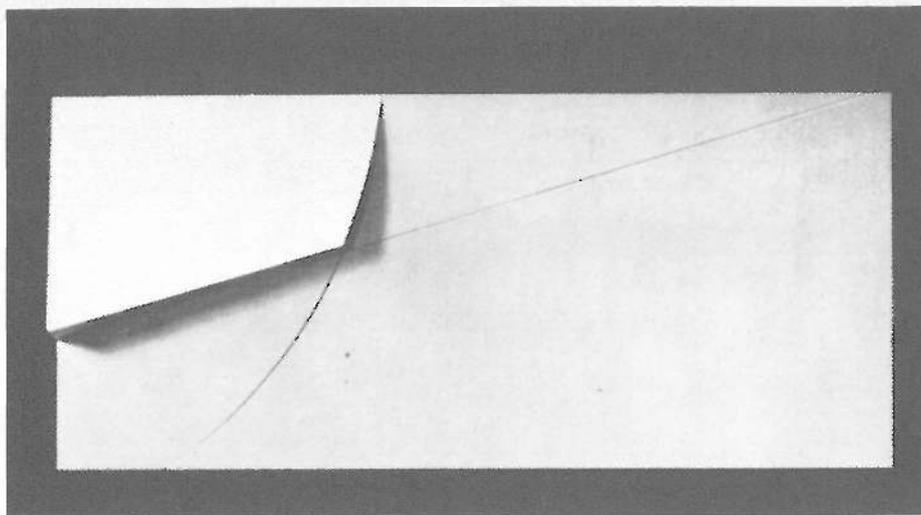
S. Giovanni Valdarno

L'immagine in rivolta. Mostra di grafica organizzata dall'Amministrazione Comunale, dal Centro di orientamento e diffusione culturale «L'arcicoda» e dal Collettivo Figli-nese, nell'ambito del «giugno sangiovanese», con opere di circa 70 artisti italiani e stranieri. All'inaugurazione, presentazione e dibattito con Mario De Micheli, Lara Vinca Masini e Margonari.

S. Quirico D'Orcia

Forme del verde. 3ª edizione di una esposizione di sculture nel giardino di Villa Chigi, ideata da Mario Guidotti. Il giardino, diviso in 12 spazi uguali, ha ospitato quest'anno i seguenti scultori: Calò, Cannilla, Canuti, Cappello, Carlucci, Forlivesi, Guasti, Guerrini, Manzù, Meloni, Rambaldi, Taglio-

L. Guerrini, *Pietre.*



P. Legnaghi, *Senza titolo.*

lini. Accanto a questa rassegna, si è tenuta una mostra fotografica dei giardini all'italiana, realizzata da alcuni giovani del luogo; questa documentazione costituirà il nucleo di un archivio nazionale.

Saint Vincent

Galleria Civica. Mentre il Casinò ospitava i pittori di «Una tendenza americana» già presentati ad Arezzo, la Galleria Civica di arte contemporanea ha organizzato una mostra del torinese Om Bosser.

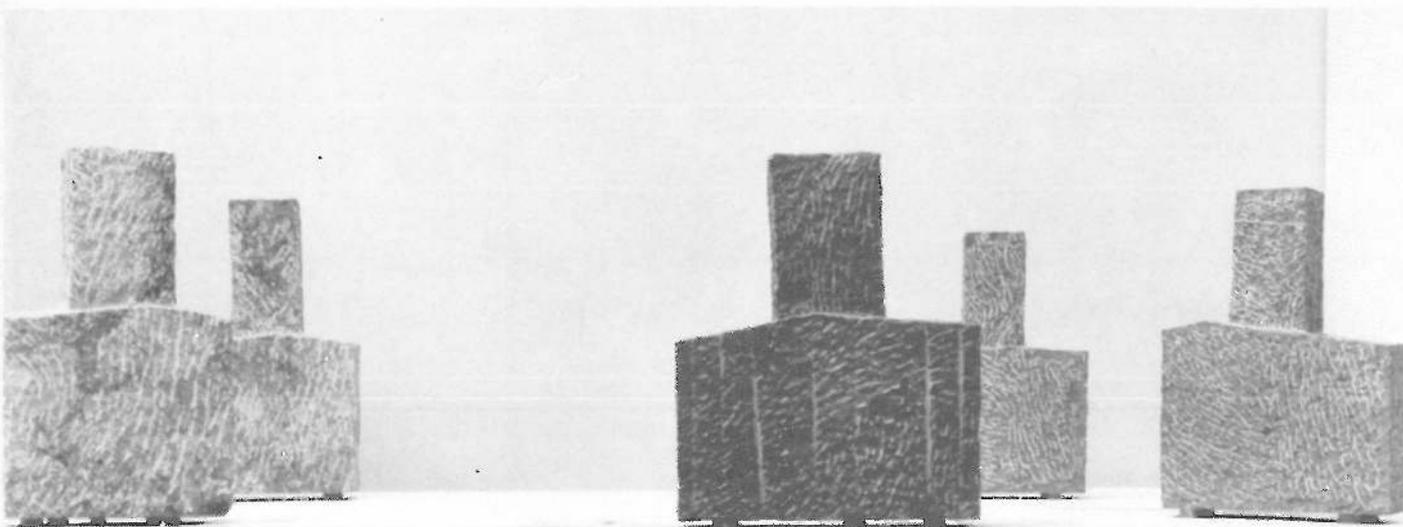
Sassoferrato

Premio «G.B. Salvi». 23ª edizione del Premio Internazionale di Pittura, Scultura, Grafica e Libro d'Artista «G.B. Salvi» e Piccola Europa, tenutasi a Palazzo Oliva. Ci sono state anche mostre-omaggio a Carmelo Cappello, Luciana Matalon, Carlo Quaglia e Gruppo Denunzia. Un premio che prosegue stancamente e avrebbe bisogno di una radicale trasformazione.

Sciacca

Circolo di Cultura. Mostra di 4 artisti che operano nella cittadina siciliana: Francesco Imbornone, Paolo Marino, Nino Pilotto, Giuseppe Scotti.

G. Bellandi, *Pittura.*



Solero

L'uomo e l'arte. Terza iniziativa dell'Amministrazione Comunale del piccolo centro piemontese (nel '71 «Novecento Alessandrino», nel '72 «Attualità dell'immagine grafica») intesa quest'anno a documentare il rapporto uomo-arte, con alcuni esempi scelti, con intelligenza, da Marisa Vescovo, che ha anche scritto la presentazione. Gli artisti erano: Annone, Fomez, Boggeri, Baratella, Boschi, D. Berti, Bellandi, Pace, Spadari, Vaglieri, Collina e U. Mariani.

Spoleto

XVI Festival dei Due Mondi. Anche questo anno il Festival spoletino ha avuto la solita cornice di manifestazioni di arti visive. Più o meno buone, ricorderemo, fra le altre: mostra di opere di Turcato dal '54 al '73; Orneore Metelli a Villa Redenta; grafica colombiana alla Chiesa di S. Eufemia; una mostra dall'eloquente titolo «Vietato calpestare i centri storici» organizzata dal Centro Studi P. Laureti e dal Circolo Calamandrei; naïfs dei paesi dell'est a Palazzo Collicola; iniziativa serigrafica nella SpoletoSphere e l'esposizione di pittura, scultura e grafica dell'Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze alla Galleria Plinio il Giovane.

Teramo

Tono Zancanaro. Mostra al Palazzo del Comune di circa 200 opere di pittura, scultura e ceramica dell'artista veneto.

Ternoli

XVIII Rassegna nazionale d'arte. A questa edizione, tenutasi come al solito al Palazzo Municipale, sono stati invitati un centinaio di artisti fra i quali: Arlandi, la Bentivoglio, Biggi, Ciussi, Cardona, T. Costa, la Drei, Finzi, Gandini, Gaspari, Guarnieri, Guarneri, la Vigo, Olivieri, Padovan, Patelli, Pettinicchi, Raspi, Saffaro, Soccol, Surbonc, Sanfilippo, Teardo, Trotti. Contemporaneamente è stata allestita una mostra-omaggio all'aperto di opere di Cannilla, il quale, insieme a La Penna, Guidi, Marchiori, Pace, Toniato, Turcato, faceva anche parte della commissione. Il Premio «Castello Svevo» è andato allo scultore Salvatore. Gli altri premi ad Anselmi, Bompadte, Lazzaroni, Sartorelli, D'Angelo e Boille.

Thiene

Premio nazionale di pittura. Solita modesta rassegna provinciale. In occasione dell'inau-

M. Bentivoglio, *Testo da pavimento*, 1973.

gurazione, Sala e Sanesi hanno commemorato Buzzati e Crippa che facevano parte della giuria.

Torino

4ª Versione di (p)arte. Si tratta di una proposta didattica, con dipinti, diapositive e films di Emanuele Centazzo, Lauro Lessio, Ervino Miceli, Claudio Zoccola, attuata al Centro Addestramento Professionale «Mario Enrico», in collaborazione con Paride Chiappati, Piero Racanicchi e gli insegnanti del suddetto Centro. Aldo Passoni ha scritto in un simpatico, modesto catalogo brevi profili degli artisti.

Proseguendo nei suoi giri, la mostra «*La Bella Addormentata*», studio sulla morfologia e struttura del settimanale italiano, eseguito dall'Istituto di Storia dell'Arte della Università di Parma, è stata esposta, a cura dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Torino, al Primopiano (nongalleria d'arte).

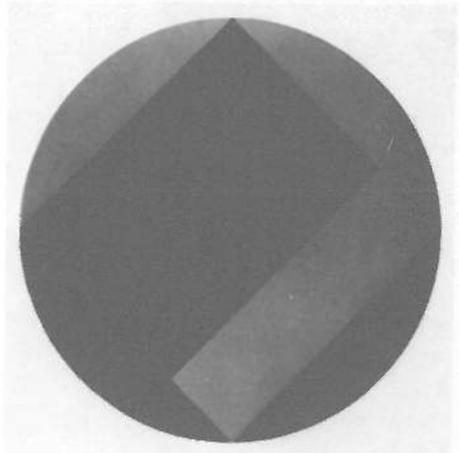
Urbino

Centro storico. Esposizione di foto di Luigi Gambatini ed Ennio Carando, dedicate al centro storico di Urbino. Tenutasi nel Collegio Raffaello, in occasione della conferenza internazionale sull'ambiente, fa parte di una ricerca fotografica del Centro «Pio Manzù» e si collega ad una iniziativa del medesimo Centro in collaborazione con la Fondazione «Giovanni Agnelli» per «la informazione audiovisiva nell'ambiente».

Remo Brindisi. Mostra dell'opera grafica organizzata nel Giardino d'Inverno del Palazzo Ducale dall'Istituto statale d'arte in collaborazione col Comitato organizzatore dei Corsi Estivi Internazionali di Tecnica dell'Incisione.

Varazze

8ª Rassegna di pittura. Giunta alla 8ª edizione, questa Rassegna nazionale di pittura «Città di Varazze» che si tiene a Villa Cilea, malgrado la modestia dei mezzi, si è affermata come la più importante della regione. Quest'anno, a differenza delle precedenti edizioni, nell'intento a dire il vero un po' utopico e, in definitiva, ambiguo) di facilitare l'approccio del pubblico, ci si è orientati verso un'unico filone e, cioè, quello cosiddetto figurativo. Per fortuna la scelta compiuta da Mascherpa e Aldo Passoni è stata, in genere, attenta e intelligente e i 35 artisti presentati offrivano un ventaglio

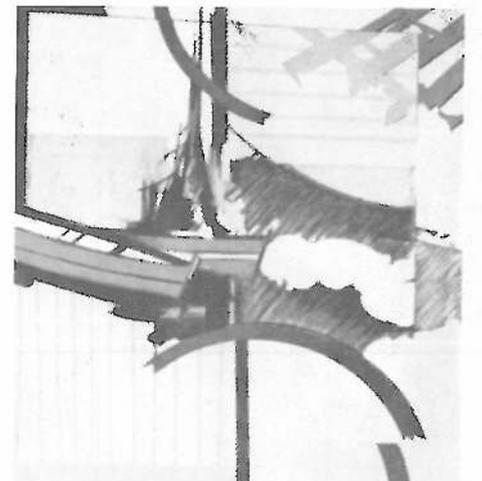
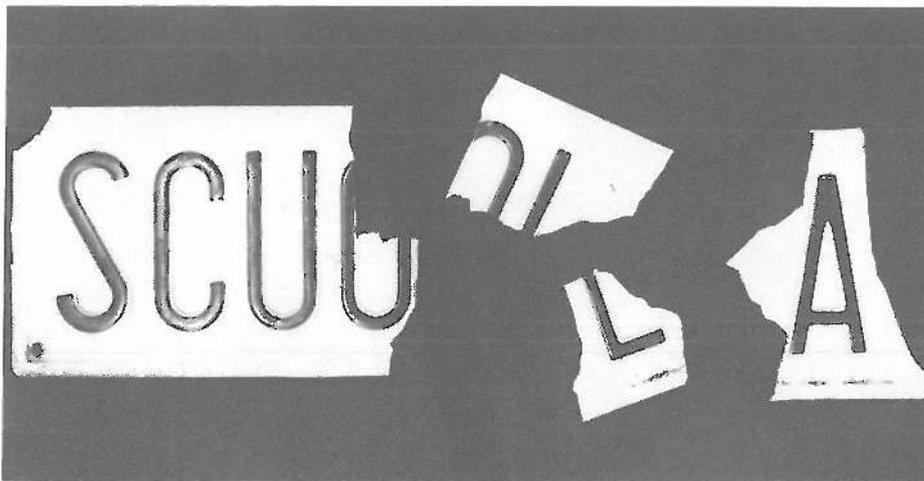


C. Ciussi, XXIV.



A. Sanfilippo, *Verde rosso*.

N. Bedeschi, *Marina-Strutture n. 3*.





G. Albertini, *Insieme*, 1973.



B. Caruso, *Conchiglia*, 1967.



A. Di Fabrizio, *Marlene*, 1973.



A. Saliola, *Il caffè*.



A. Caminati, *Franca*.

di posizioni molto articolato. Si andava, infatti, dalle «ipotesi» della Pescador alle ricerche antropomorfe-concettuali di Claudio Costa, dal surrealismo di Martone alle denunce ecologiche di Ravotti, dalle recenti analisi macroscopiche di Titonel alle «storie» di Bellandi. Sarebbe necessario citare anche Albertini, Aillaud, Alinari, Arroyo, Bedeschi, Benedetti, Errò, Guala, Lupica, Saliola, Sarri e Timoncini. Se non altro come esempi e conferme di quest'articolarsi dialettico del discorso proposto.

Vasto

XV Premio nazionale di pittura figurativa. Questa 15ª edizione è stata divisa in tre settori intitolati, rispettivamente: «I giovani Maestri», «Tre figurativi operanti in Abruzzo» e «I giovanissimi del quindicesimo

Vasto». Nel primo settore, esposizione «fuori concorso» di 15 pittori (da Boschi, Carmassi, B. Caruso, fino a Plattner, Tommasi Ferroni, Zigaina) purtroppo con troppa influenza da parte di gallerie private. Nel secondo, nel lodevole intento di proseguire una panoramica di giovani artisti abruzzesi, personali di Antonio Di Fabrizio, Augusto Pelliccione e Luciano Primavera. Nell'ultimo settore, 20 artisti nati prima del '43, malauguratamente messi, ancora una volta, in gara fra loro, secondo l'arcaica formula del «premio». Il primo è andato a Piero Manai. Altri premi a Marco Fidolini, Alessandro Algardi, Mario Gramaglia, Silvia Giavarotti, Silvano De Pietri, ecc.

Venezia

Virgilio Guidi. Mostra-omaggio organizzata dal Comune al Museo d'arte moderna a Cà

Pesaro e comprendente 47 dipinti eseguiti negli ultimi due anni. In catalogo scritti di Perocco e Azzolini. *Opera Bevilacqua La Masa.* Mostra di Eulisse presentata da Siena e mostra del giapponese Koji Kinutani.

Verona

Il pomo d'Achille. Mostra di fotografie di Michelangelo Giuliani, organizzata dal Comune a Castelvecchio, nell'ambito dell'Estate Veronese. Come ha scritto Ruggeri tempo fa, «il grottesco è la nota saliente del suo impietoso obiettivo». Sempre nel quadro dell'Estate Veronese, alla Galleria Ghelfi - Libreria Catullo, esposizione di litografie e disegni di Manzù per «Il falso e vero verde» di Quasimodo, già esposte all'Accademia di Brera.

MITI / I "Iari" da corsa

di Arturo Carlo Quintavalle

I contributi recenti sul problema della lingua nei giornali, la storia intelligente ed utile di Murialdi dedicata ai giornali italiani, un libro di Gerhard Vinali (*Il calcio come ideologia*, Firenze 1971), un libro più antico di C. Bascetta (*Il linguaggio sportivo contemporaneo*, Firenze 1962), alcune puntualizzazioni di Pasolini su « Il Giorno » (*Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori*, pubblicato il 3 marzo 1971), e ancora il volume di Ulrike Prokop (*Olimpiadi dello spreco e dell'inganno*, Firenze 1972) e, da ultimo, il volume di Aldo Biscardi, capo dei servizi sportivi di *Paese Sera* (Da Bruno Roghi a Gianni Brera, *storia del giornalismo sportivo*, Firenze 1973) hanno messo in evidenza il problema sportivo nel suo insieme e quello della sua mediazione letteraria, retorica, metalinguistica in effetti, in particolare. Nella nostra cultura infatti lo sport è divenuto un fenomeno eminentemente letterario, di riflessione a posteriori, cioè, intendo, su un evento, un fatto, che precede e che è estraneo alla esperienza reale dello spettatore. Un aspetto che emerge, più o meno, da tutti i contributi sopra ricordati e da altri, egualmente interessanti, come quello del Volpicelli (*Industrialismo e sport*, Roma 1966) è la sostanziale alienazione dello spettatore che è ridotto progressivamente ad esser partecipe solo del proprio rituale, eseguendo, e questo è un altro aspetto, come a comando, un sistema di gesti che sono reazioni ad altri gesti/chiave, ad altri stimoli che gli sono presentati sul « teatro » dell'evento sportivo. Un altro elemento interessante emerso dal dibattito critico analizza il tipo di popolarità, la fortuna che un singolo sport o genere di sport viene acquistando nel nostro sistema nei confronti di altri; ed infatti, come ben individua il Biscardi, al fenomeno della industrializzazione si collega lo sviluppo di sport detti di massa i quali, oltreché ridurre a spettatore il pubblico e dividere gli atleti in professionisti e dilettanti (operai e manovali), lo fanno assistere ad un gioco che è anche iterazione sublimata del suo stesso lavoro ripetitivo nella società del consumo. Il calcio, ad esempio, è una vera e propria apologia del lavoro alla catena con quel tanto di mitizzazione che consente ad un eletto o a un gruppo di eletti di trionfare ma con quel molto di « oscuro lavoro » (ah, i terzini, mediani di spinta, le mezze ali di raccordo, e via specializzando), con quel troppo di fatica fisica che si richiede naturalmente poi, sul luogo del lavoro, ad ognuno degli spettatori.

Il calcio è una vera e propria simbologia della alienazione e, in tal senso, e solo così mi sembra, si può spiegare il suo singolare successo nel nostro sistema e la sua prevalenza economica assoluta (l'ottantasei per cento del denaro dato allo sport passa per il calcio) e l'interesse dominante (il cinquantacinque per cento degli « sportivi televisivi » segue il calcio) nel nostro paese, e non solo nel nostro. Naturalmente in altri paesi altri sport sono prevalenti: il Baseball e il Football (Rugby) negli Stati Uniti, Football e Rugby in Francia, lo stesso in Inghilterra, Football in Germania, ma il concetto è sempre il medesimo. Delle regole rigide, stabilite, semplici abbastanza da essere agevolmente apprese dal pubblico, un *team*, una squadra affiatata che si sa deve recitare una determinata serie di copioni o un sol copione, del resto preannunciato dalla stampa sportiva nei giorni precedenti l'incontro, infine alcune figure emergenti, divi, personalità costruite, che sono come la punta di diamante dell'intero blocco e poli di identificazione del pubblico, suoi « eroi ».

Viene da chiedersi come mai uno sport quale il ciclismo, che ancora nell'immediato dopoguerra vantava un enorme spazio di pubblico e di tifosi (e chi non ricorda le vittorie di Coppi e di Bartali ai Tour de France, il ritiro di Bartali e di Magni sempre al Tour de France dopo le botte prese sui Pirenei, il *coup de poignard* di ritorno, come veniva inteso dai corrispondenti sportivi di quegli anni e dal radiocranista Carosio, visualizzatore delle scene attraverso le onde RAI) stia così rapidamente tramontando; forse del ciclismo sopravviveranno alcune specialità, quelle su pista, che implicano figure veramente meccanizzate di atleti, e che, comunque, permettono di chiudere in una arena gli appassionati, ma lo sport su strada, col suo mito dell'eroe solitario che sfida la montagna, le tappe a cronometro e le migliaia di chilometri macinati adagio sta ormai scomparendo; fuor che in Belgio (il Belgio di Mercks) e nella Spagna ancora non industrializzata (di Fuente, Ocaña e pochi altri) il ciclismo è in netto declino: il pubblico non vi si identifica più, anche se la voga della bicicletta come modello di vacanza di massa, di gita di massa sta prendendo piede, attraverso vari circoli velocipedistici, a dispetto dell'immagine di consumo, pubblicitaria della bicicletta che rifiuta la fatica solitaria, il lavoro non di gruppo.

Così dunque l'industrializzazione vuole, crea il suo analogo sublimato nello sport; lo sport è un rituale, è il moderno rituale

totale, quello solo che coinvolge, come un tempo le oceaniche adunate, i grandi riti religiosi, le processioni, che coinvolge l'intera popolazione fino ai più giovani, e quindi, apparentemente, i più smagati. Lo sport, veramente, se è calcio, ha capacità di costrizione incredibili, come si verifica ogni settimana all'ora de *La Domenica Sportiva* o in occasione degli *incontri internazionali*.

In fondo ogni cosa è prevista, come nei gialli, solo che questo è un giallo recitato in comune, l'unico momento socializzante, una socializzazione evidentemente a comando, nella nostra cultura.

Come reagisca il giornalismo sportivo a simili fatti non è facile a dirsi; l'esigenza di analizzare ogni cosa, di rendere scientifico, tecnico ogni particolare hanno condotto alla creazione, auspice sul *Corriere Palumbo*, di interi paginoni sportivi dedicati a interviste, analisi tecnico-tattiche ecc. di problemi del calcio; la lingua di queste è naturalmente una finzione della lingua tecnica con la quale, poniamo, si descrivono i processi produttivi o i funzionamenti delle macchine utensili (e quindi il condizionamento copre anche il tempo libero del lavoratore) e la idea di esaminare fatti obiettivi, di stabilire i termini di una discussione scientifica, tutto contribuisce a trasformare lo sport nella moderna disanima degli universali.

I giornalisti sportivi sono i moderni retori, i moderni discettatori del sesso degli angeli (Rivera abatino/sì, abatino/no; Mazzola/regista, Mazzola/mezza punta/Mazzola ala) o, se si preferisce, i moderni alessandrini del discorso. Certo, la loro lingua è servita a fondo a ribaltare, come del resto notava De Mauro, la letteraria, fiorentiggiate, sciatta e povera lingua italiana dell'unità in qualcosa di differente, purtroppo qualcosa dove i termini assunti dal romanzo di appendice e la collegata mitica dell'eroe del fumetto hanno una parte determinante. In fondo se, come negli Stati Uniti, un giorno leggesimo titoli del genere « Riva Bang Bang » al posto del solito « Milan KO a Verona », cioè se la terminologia dei fumetti entrerà a pieno in questo universo ancora molto letterario della cronaca sportiva, con le sue abbreviazioni, sintesi, rotture anche grafiche, ci troveremo senza dubbio davanti alla fase terminale del processo.

Questa lingua, poi, è anche più ingannevole, spesso, di quanto non appaia negli pseudotecnicismi ricordati, quando assume in molte pagine sportive la costruzione letteraria, il modello del tema di terza media con le vedute, i paesaggini dolcissimi, e qualche vedovella o mogliettina o fidanzata che soffre, in attesa del campione. Sono le fiabe, naturalmente, che vengono del resto scioppate sugli atleti in ogni numero dei settimanali di attualità; atleta cioè uomo forte, quindi atleta uomo che sa, moderno asceta, privarsi del sesso e delle gioie del bere, fumare, mangiare per un ideale; l'ideale è poi la « gloria » calcistica e il relativo soldo, questo nei settimanali non è detto. Atleta/eroe uc-

cide il mostro ogni domenica, e vince perché il bello dello sport è quello dei proverbi, che se non vinci oggi (se non hanno ragione oggi) certamente vincerai domani (la avranno domani); anche nel sistema se non lavori oggi, domani, certo, per lavorare finirai.

Ci sarebbe da dir delle immagini ma questo è un capitolo troppo complesso, che finora non è stato trattato; la foto sportiva è epicizzante, naturalmente, sul filo del « mito » barthesiano, le riprese de *La Domenica Sportiva* sono, si è ve-

duto, belle fiabe e, se no, foto di informazione montate con commento assai retorico. Lo sport, così come è, di consumo, significa anche consumo di immagini e quindi queste mutano, abbastanza rapidamente, nel corso degli ultimi anni; l'infusso della televisione poi ha spostato l'interesse dei giornali dal racconto dell'impresa ai soli suoi punti controversi (la moviola è il modello) e i settimanali a puntare invece sulla vita privata degli eroi, una vita, come sappiamo, che è fiaba, tanto sottile e alienata da non

esistere affatto: basta cambiare nome, le storie son tutte le stesse. Corso ama/odia Mazzola; Rivera ama/odia Mazzola; Bonimba ama/odia Riva; Pulici ama/odia Anastasi; il vecchio atleta torna in Nazionale; gallina vecchia, oppure non torna: epicedio; il corridore Benetti, Domingo pulmone d'acciaio: fanno tanto Termopili; il nonno/papà allenatore divora i figli (Heriberto), li carezza (Fabbri), li educa bonario (Rocco), li porta al peccato (Scopigno l'epicureo). Le fiabe sono tante; i lari pochi e frequente il loro consumo.

FUMETTO / Parola del Duce

di Luigi Allegri

Il titolo è *Il fascismo a fumetti* (autore Claudio Carabba, editore Guaraldi, 1973), ma l'accento della trattazione batte in modo sproporzionato sul primo dei due termini, si tratta cioè più di un libro sul fascismo che di un libro sui fumetti. I fumetti, così come la letteratura o il cinema, sono un linguaggio o, ancor più radicalmente intesi, secondo una nozione che la critica soprattutto francese sta da qualche tempo elaborando, una scrittura. Uno studio sui fumetti non avrà quindi altra scelta che appuntarsi non già al momento del *detto*, ma a quello del *dire*, non all'ideologia proclamata dai personaggi o espressa nelle didascalie, ma all'ideologia implicita in un uso determinato del linguaggio.

Il linguaggio, non lo si scopre oggi, è tutt'altro che uno strumento « ingenuo », e la manipolazione cui può essere soggetto non investe certo solo i contenuti che esso serve ad istituire. Non è affatto indifferente che una proposizione ideologica, un concetto, l'idea di un racconto siano espressi in una maniera piuttosto che in un'altra; la messa in forma differente di un unico tema, oltre a mutarne il significato da un caso all'altro, istituisce essa stessa, nel concreto dell'espressione in cui si sostanzia, un significato, che può anche essere del tutto diverso da quello di cui si fa veicolo. Ormai troppe volte si è assistito ad opere letterarie o figurative i cui temi volontaristicamente progressisti sono vanificati e ribaltati da una messa in forma che si configura come reazionaria (il caso opposto, a dir il vero, benché possibile, è assai meno frequente). È su questo aspetto del problema, che è poi quello fondamentale, che non giunge Carabba, il quale si ferma invece ad isolare alcuni temi, che si sa presenti nell'ideologia fascista (nazionalismo, imperialismo, mito dell'eroe, posizione sottomessa della donna, razzismo, ecc.), ritrovandoli puntualmente e diligentemente nelle storie a fumetti del periodo. Il taglio del libro, per metà storico e per metà tematico, porta ad esprimere in luoghi diversi gli stessi concetti e a riportare

più volte le medesime notizie; ed inoltre si avverte un certo incedere pesante, dato proprio dalla scontata struttura del lavoro: a meno che non interessino le notizie specifiche relative ai singoli giornali, le prime pagine di ogni capitolo sono sufficienti per la delimitazione del problema e del tema che si tratta, e la dimostrazione sarà conseguente, riducendosi però spesso ad un mero elenco di titoli e ad un riassunto delle storie più significative. Abbondantemente illustrato e correato anche da tre complete storie « esemplari », il libro si conclude con un cursorio paragrafo sul fumetto contemporaneo neofascista, con alcune pagine di schede relative alle principali pubblicazioni prese in esame, e con una bibliografia ragionata che ha il torto di puntarsi troppo sull'argomento specifico, delegando per la trattazione di una problematica più vasta solo i diligenti ma superficiali ed insufficienti libri del Becchi e del Genovesi.

Ma questo libro possiede anche diversi meriti, soprattutto nel demolire l'interessata concezione che l'ideologia fascista non avesse completamente colonizzato la stampa a fumetti e che vi fossero almeno alcune eccezioni « indipendenti »: è il caso soprattutto del *Vittorioso*, la pubblicazione della gerarchia cattolica, di cui viene mostrato il precoce e incondizionato allineamento alle direttive e all'iconografia pubblicitaria del regime.

Ma la lettura del libro può suscitare una problematica più vasta. Carabba riporta senza commenti, o almeno senza i commenti che dovrebbe suscitare, uno stralcio di un'ordinanza del Minculpop che impone a tutti i giornali « dedicati alla gioventù italiana » una « riduzione alla metà delle pagine per la parte dedicata alla pura illustrazione con conseguente aumento del testo, finora quasi totalmente sacrificato ». Questa ordinanza è del 1938 e la sua sostanza viene ribadita anche alla fine del 1941, nell'ultima stretta di freni prima della disfatta, quando vengono addirittura proibite le nuvolette a favore delle più letterarie e descrittive

didascalie. Perché, ci si dovrebbe chiedere, se veramente quel che conta è l'ideologia espressa, questa distinzione e questa preferenza: mostrare con un disegno o con una serie di disegni il coraggio del soldato italiano ha forse minor valore ideologico che l'esprimerlo a parole? Evidentemente quella che è in gioco è la concezione stessa della nostra cultura che è eminentemente letteraria, scritta, mentre l'immagine è sentita come una degradazione o una volgarizzazione. Il fascismo, così come ogni movimento restauratore, con il suo disperato bisogno di ordine e di stabilità, trova assai più sicurezza sul terreno del linguaggio scritto, che la stratificazione culturale e la consuetudine ha reso, nel suo uso quotidiano, sufficientemente univoco e controllabile. Un linguaggio iconico, invece, conserva ancora in alto grado un'attitudine polisensiva, proprio per la minore frequentazione con esso ed anche per la sua natura solo parzialmente codificabile; e se da un lato ciò offre notevoli e feconde possibilità comunicative ed espressive, dall'altro rende più infido il terreno a chi ci si debba muovere con intenti « referenziali » e ideologizzanti.

Del resto le tre storie in appendice confermano che l'elemento peculiare, strutturalmente più rilevante, è proprio questa ridondanza della lingua scritta, sia in termini di dialoghi, sia soprattutto nella costante presenza della didascalia esplicativa e spesso parafrasante l'immagine. Non si vuole certo con questo discriminare l'ideologia del fumetto sulla base della maggiore o minore presenza della lingua (le *strips* di Feiffer, ad esempio, sono quasi totalmente scritte, eppure la loro concezione e la loro struttura è certo avanzata). La discriminante sarà semmai da ricercare nell'uso quanto più è possibile limitato di elementi ridondanti (ed è per ciò che i fumetti di Feiffer sono un'esperienza positiva, in quanto il disegno è spesso ridotto ad una maschera che non compie che leggere variazioni nella tavola).

Ma questi fumetti presentano naturalmen-

te altri elementi caratterizzanti. Prendiamo il primo, il più lungo e probabilmente più interessante: *I ragazzi di Portoria*, rievocazione dell'episodio di Balilla. È formato da tre parti distinte in modo abbastanza evidente (soprattutto la terza, un curioso «vent'anni dopo» che ha evidentemente lo scopo di spiegare come, dopo la rivolta, debba necessariamente sopraggiungere l'ordine, in cui le gerarchie e le distinzioni di classe siano rispettate ed eventualmente superabili solo in forza dell'amore e non con azioni politiche), la struttura è a culmine (la sommossa avviene esattamente a metà del secondo episodio, dopo che nella prima parte si era assistito al montare del malcontento per la dominazione straniera e per le angherie ed i soprusi dei soldati), le funzioni dei personaggi sono rigidamente strutturate (i buoni, tutti da una parte, ossia i popolani genovesi, con la sola eccezione del giovane «Baciacca»: i cattivi, dall'altra, coi soldati stranieri, i nobili, con le eccezioni del doge e del senatore Lomellino; strutturalmente, in un racconto tutto al segno più può mutare solo la funzione di «Baciacca», che infatti si pente e si immolerà poi con un atto di valore nella rivolta), la conclusione è una morale travestita da previsione (la rivoluzione francese, Napoleone, «italiano di Corsica» con funzione positiva nei confronti della rivoluzione, il Risorgimento, il primo dopoguerra, il duce, il trionfo del fascismo, giovinezza giovinezza...), il centonamento di elementi eterogenei ha funzione emotiva e dignificante (Balilla, dopo la rivolta, arringa la folla con le parole dell'Inno di Mameli). Ma anche la costruzione dell'immagine è determinata: l'inquadratura gioca solo sui piani americani, campi medi e campi lunghi (c'è solo un primo piano del duce), ossia si sforza ad una rappresentazione la più piana e la più «normale» possibile (il piano americano e il campo lungo, data la consuetudine determinante le distanze interpersonali, sono la forma delle percezioni largamente preponderanti nella nostra esperienza), il montaggio non esiste, se non per il necessario accostamento dei quadri, che sono pensati e disegnati sempre prescindendo dalla loro relazione con gli altri, che non sia quella temporale; ed è questo un mezzo per favorire la fruizione della storia in modo più lento e più frammentario, che permette così una più assimilata ricezione del ridondante messaggio ideologico stipato quasi in ogni quadro. L'iconografia è poi quella rigorosamente codificata, di una codificazione che determina la discriminazione: il traditore, quello che poi si redime, ha i capelli rossi e il viso butterato, le guardie ed i soldati sono corpulenti figure coi baffoni, ma se sono ufficiali di alto grado sono grassi e coi baffi sottili, i popolani sono glabri ed atletici, le loro spose sono donne massicce e prosperose, le loro figlie sono esili e graziose fanciulle, le loro madri sono sottili vecchine o grosse matrone ma sempre col vario-

pinto fazzolettone in testa (gli uomini, invece, figli, padri, nonni, sono sostanzialmente sempre uguali a se stessi: lo uomo, si sa, si definisce in sé, mentre la donna è definibile solo in rapporto a qualcosa: o è figlia, o è moglie, o è madre, o non è).

Questo breve esempio di lettura qui proposto non vuole davvero essere un model-

lo. Ma può forse essere un'indicazione, letto sullo sfondo di una qualsiasi delle storie fotoromanzate dei giorni nostri, ad esempio, oppure di certo fumetto «popolare», di quanto sia improduttivo e pericoloso cercare un'ideologia fascista, o comunque reazionaria, nella società in cui viviamo ora, nei fumetti che inalberano la svastica o ridicolizzano Mao-Tse-Tung.

PUBBLICITA' / Il sermone ecologico

di Candide

L'immagine è profondamente metonimica: su un paesaggio appena sfumante all'orizzonte di alberi e caseggiati, un primo piano irto di contrastanti presenze. La famiglia tipica medioborghese lombarda fa il pic-nic, marito, moglie, un figlio di una dozzina d'anni, due bambine sui sette-otto, seduti a tavolino (di quelli pieghevoli) hanno davanti una colazione al sacco quasi completamente consumata: bottiglie vuote, la frutta ancora da iniziare davanti. Mangiano, si guardano (la bambina di sinistra ha il panino in grembo), il marito guarda in basso oppure tiene gli occhi chiusi, assorto, forse legge un giornale, neppure lui sorride, come non sorride il ragazzo, in piedi concentrato (sempre a occhi chiusi) a mangiare il tramazzino, il bicchiere di plastica in mano. Perché gli occhi, simbolo della mente, dell'anima, sono chiusi? Per non vedere, evidentemente, dove si è: lì ripara un ombrellone da spiaggia (elemento di rottura nel contesto metonimico e che quindi aumenta la durata dell'immagine), ma sono sprofondati, si potrebbe quasi dire, in un paesaggio rauschenbergiano: fuori di riferimenti culturali l'intera scena è dentro un immenso immondezzaio con barattoli, sacchi di plastica neri, stracci informi, frammenti di un universo inquinato dove anche il pezzo della ghiacciaia portatile finisce per scomparire, rifiuto anch'esso. Sotto una didascalia: «se trattate i boschi come pattumiere, tra qualche estate i vostri pic-nic li farete in pattumiera»; in basso, a destra, infine il marchio nehandertaliano di BC, il vikingo e il «Dalla cintola in su tutto il vedrai» di dantesca memoria; l'inventore dell'uomo/albero doveva evidentemente pensare alla shakespeareiana foresta che cammina, o magari al Plasmon (vecchia pubblicità col mister muscolo che suona il gong) quando ha costruita la sua sigla. Domina infine, al centro, una doppia colonna, lunghissima e pletorica, col sermone sul non lasciar cartacce nei prati, altrimenti «se ciascuno di noi buttasse una cartaccia, farebbe sessanta milioni di cartacce. Avete idea, che razza di pattumiera fanno sessanta milioni di cartacce?».

Ora, trascurando il particolare che, evidentemente, qualcuno degli italiani bir-

boni di cartacce ne deve aver gettate due, senza preavviso, per toccare appunto i sessanta, si trova nell'insieme spiacevole che una pubblicità che pomposamente si intitola «Campagna di utilità sociale promossa dalla Confederazione Generale della Pubblicità realizzata e pubblicata gratuitamente» e che si sigla Pubblicità/progresso trovi argomenti così mistificanti e anche un tipo di comunicazione col pubblico cosìuntuoso e arretrato.

Il modello, evidentiissimo, è la predica domenicale: si muove da una immagine, possibilmente simbolica dell'inferno, una immagine che nel nostro caso è invece molto ben descritta; ecco le torture, vivrete nel lezzo, nel tanfo, il fuoco (il sole) vi abbrucerà, non avrete sorriso, non comunicherete tra voi (nessuno sulla scena parla, si vede bene), sarete nel deserto del mondo ecc. ecc., dopo di che si passa alla morale espressa in una massima, secondo il metodo dantesco (la cultura dei pubblicitari è sanamente liceale, si intende), da scolpire nel marmo, e abbiamo così il sillogismo: se bosco uguale pattumiera presto pic-nic (che coincide col bosco) eguale pattumiera; infine abbiamo l'orazione terminale con una amabile spiegazione, e infine con la morale «il besco è di tutti».

Veramente tutto quadrerebbe e sarebbe accettabile, anche questa maniera ingenua e melensa (le prediche sono sempre melense, meglio una intimazione: non sporcare, ma allora come si potrebbe inserire la predica?) di scrivere pubblicità se non vi fosse, dietro questo, un vizio di fondo: chi avvelena, chi inquina, chi soffoca non sono i picneggianti domenicali, sessanta milioni (o 55 che siano) di cartacce tutte insieme fanno un bel mucchio ma nulla di più, semmai il problema è da passare per intero alle industrie, a quelle chimiche coi loro scarichi, a quelle tessili, alle terribili raffinerie che consumano acqua e inquinano l'atmosfera per chilometri attorno; pensiamo ai fiumi senza pesce, ai litorali coi pini che soffocano per i detersivi che il vento solleva dalle acque e porta su di loro, ai terreni depauperati, alle falde idriche sempre più profonde e presto inquinate del tutto. Ora una «campagna» non mistificata dovrebbe di-

re questo al cittadino, tutto questo, indicargli le forme costituzionali, legali di lotta contro questi abusi: infine, come codicillo, segnalargli che anche lui, a livello individuale, può eliminare il, poniamo, cinque per cento dei rifiuti e del-

l'inquinamento usando accortezza nel *waste papers*, come direbbero gli americani. Si sarebbe curiosi di sapere da quali letture, da quali modelli siano venuti gli impianti moraleggianti di queste immagini pubblicitarie: il bene (il pic nic)

e il male (lo sporco) che è come il demonio; per fortuna abbiamo il nostro angelo custode, il buon pubblicitario del « progresso » industriale che ci spiega davvero come beatificarci nel regno del Kerosene, nell'Eden dei detersivi.

FILM / Western orientali

di Roberto Campari

Uno sguardo retrospettivo alla stagione cinematografica passata impone di prendere in considerazione il fenomeno dei film del Kung-Fu, cioè quelle produzioni realizzate ad Hong Kong che da un certo momento in poi, da febbraio-marzo grosso modo, abbiamo visto riversarsi a valanga nelle sale italiane e, a quanto si è letto, in tutto il mondo occidentale. Non era mai accaduto per nessuno spettacolo che giungesse dall'Oriente: i pochi film giapponesi distribuiti erano sempre o opere onuste di gloria (premi nei festival) e seguite solo da un pubblico di intellettuali, o modeste produzioni di fantascienza o di erotismo destinate alle sale di seconda e scarsamente capaci di competere con i prodotti americani ed europei ai quali si rifacevano. Qui invece, per la prima volta, un tipo di spettacolo orientale attecchisce nel nostro cinema di consumo. Come mai? Va osservato subito che in realtà si tratta di film in cui gli elementi culturali originari, quelli della vita e dello spettacolo cinesi, sono in netta subordinazione rispetto ad altri elementi, desunti invece appunto dal cinema del mondo occidentale capitalistico al quale tali prodotti sono destinati; e se anche essi trovano dei mercati in Oriente si tratta in genere di quell'Oriente, come appunto è Hong Kong, ove domina il mondo industriale dei bianchi. Vediamo intanto quali sono gli elementi più propriamente orientali: non, evidentemente, l'ambientazione, dato che se anche tutte le storie di questi film si svolgono in Cina, si tratta sempre di una Cina assolutamente di maniera, con interni di case simili agli arredamenti dei ristoranti cinesi di tutte le metropoli occidentali e con costumi, nel migliore dei casi, da messinscena un po' povera della « Turandot ». È insomma l'Oriente, ma filtrato attraverso l'immagine ormai frusta che ne ha, a livello mass-media, il mondo occidentale. Di originale invece, o per lo meno di inedito per lo spettatore italiano e anche americano, c'è questa trovata del Kung-Fu, cioè questi numeri di karatè interpretato in termini assolutamente fantastici che costituiscono l'ossatura centrale di tutti i film. Non conosciamo abbastanza forme e strutture della tradizione spettacolare orientale per identificare con precisione in quali termini possano essere i rapporti, che tuttavia ci sembrano innegabili, tra queste e le forme, sia pure deteriorate, dei film di Hong

Kong; ma è chiaro che queste scene di lotta che sembrano balletti, questa violenza esasperata eppure ridotta a danza, la mimica stessa e il modo di muoversi degli attori-atleti, trovano la loro origine in forme teatrali a noi estranee. Ci sono però anche, non va dimenticato, i precedenti occidentali, che costituiscono la fonte più diretta e anche preponderante. Il primo e più evidente di questi precedenti è il western, non tanto quello americano classico quanto quello italiano, di più recente successo. Potremmo dire che lo sfondo orientale è qui altrettanto pretestuale che là il mondo della Frontiera, con le implicazioni culturali che comporta; la struttura narrativa ne è mutuata e ridotta all'osso: il manicheismo tipico della tradizione western americana dà luogo qui a uno scontro tra scuole diverse di lotta; i « cattivi » sono molto spesso i giapponesi, che a volte appaiono anche come invasori, sebbene le circostanze storiche non siano mai ben precisate; spartorie e battaglie sono sostituite dai numeri di karatè, che a volte si avvicinano nell'impostazione alle zuffe dei western all'italiana; mentre però queste ultime contengono spesso elementi ironici (e con Clucher ne è nato addirittura un « genere »), nei film di Hong Kong l'ironia è più rara e se il pubblico ride lo fa più che altro a commento delle frequenti esasperazioni fantastiche. C'è da osservare inoltre che, a differenza dal western italiano, resta « classica », cioè tradizionale rispetto alle strutture cinematografiche originarie, la concezione dell'eroe o dell'eroina (giacché in molti film le donne hanno un ruolo importante e paritetico rispetto agli elementi maschili): il protagonista o la protagonista insomma sono « buoni » e ne hanno tutte le connotazioni relative, tra le quali però sono comprese il senso della vendetta (come nella tradizione americana) e la ferocia più sfrenata, come il cavare gli occhi all'avversario o il passargli il petto da parte a parte con la mano. Questo ultimo aspetto, quello della violenza esasperata, è quello che ha dato maggiori argomenti di discussione alla critica cinematografica sociologica ed è mutuato in realtà, con poche varianti rappresentate più che altro da un'intensificazione dei motivi, dal western italiano. Si è giunti insomma ad Hong Kong a una specie di pornografia

della violenza, contro la quale nessun magistrato nemmeno in Italia ha preso provvedimenti (e giustamente, ma allora perché tanto accanimento contro la tanto più innocua libera rappresentazione del sesso?) e della quale peraltro va detto che alcune opere sono immuni. Le scene di lotta continue rappresentano in questi film l'elemento costante e prevalente, cui è dedicata la maggior parte del metraggio: non si distinguono tanto per intensità, all'interno di un'opera, quanto piuttosto per lunghezza, giacché in genere l'ultimo scontro, quello risolutivo e spesso a singular tenzone, come nei film di cappa e spada, dura un po' più degli altri. Tuttavia le scene di lotta si distinguono da film a film e ne costituiscono proprio l'elemento differenziale, dato che come si è accennato le strutture narrative sono poverissime e tutte le scene comprese tra uno scontro e l'altro non hanno che una funzione di raccordo. Alcuni dei registi di Hong Kong dunque puntano più sul puro esercizio fisico, quasi da palestra (come nei film con Fairbanks, o Errol Flynn); altri sugli aspetti surreali, fantastici, tra cui i più comuni e diffusi sono i salti in alto e in lungo di molte decine di metri, o la straordinaria potenza delle mani che raggiunge effetti magici; altri infine sulla violenza. Il primo e il secondo gruppo sono ovviamente quelli meno pericolosi; il secondo soprattutto, perché impedisce la mimesi, cioè anche lo spettatore culturalmente più sprovveduto si rende conto di trovarsi davanti a qualcosa di fantastico, di assolutamente irreali e la sua reazione può essere, come s'è detto, il riso. Sullo stesso spettatore invece, senza che se ne renda conto, hanno un effetto ben diverso i film più violenti, anche se di una violenza che un critico come Moravia legge diversa da quella rispecchiata nelle opere occidentali e legata piuttosto al mondo preindustriale, quale sarebbe in fondo appunto anche quello di questi film sebbene la Cina di Mao non c'entri per nulla. Le platee alienate della nostra società non riescono in realtà ad operare distinzioni così sottili: recepiscono il film di Hong Kong come recepiscono il western italiano e non si accorgono (né, d'altra parte, potrebbero) che la lotta è qui spesso come una danza e che una struttura simile, a scene di raccordo tra una scena di lotta e l'altra, potrebbe appartenere a un film musicale.

Recensioni libri

M.L. GATTI PERER, I. MONTANI MONONI, E. WAKAYAMA, *Introduzione alla Storia dell'Arte*, Ediz. La Rete, Milano 1972, pp. 284, L. 3.800.

Questa introduzione vorrebbe essere una premessa didattica alla storia dell'arte o meglio, come scrive Maria Luisa Gatti Perer, un avvio a un programma che guidi l'allievo a « un rapporto diretto personale ed irripetibile con le opere d'arte ». Si tratta di un argomento del massimo interesse, vista soprattutto la grave lacuna pubblicistica su tutto ciò che concerne questo argomento, in un paese come il nostro, ricco di storici dell'arte e di sviluppi importanti su questa materia. Questo fatto pone già di per sé tutta una serie di quesiti su questa lacuna, che trova le sue motivazioni nello stesso ordinamento scolastico italiano — nell'ideologia che lo sottende — e nella mancata consapevolezza sull'importanza formativa del fattore artistico nell'educazione di base. Che poi per varie ragioni, questa consapevolezza vada soggetta a deformazioni, non dovrebbe stupire: le eccezioni finora sono state pochissime e troppo sporadiche per essere in grado di incidere con indicazioni precise, proprio perché la netta divisione tra « fare artistico », teorizzazione e storia dell'arte hanno giocato contro una precisa presa di coscienza del problema.

Di questo grosso discorso non troviamo molte tracce in questo lavoro che, nei suoi limiti, non pretende di porre con tanta ampiezza, mentre invece è rilevabile la consapevolezza dell'importanza formativa della storia dell'arte, anche se tale consapevolezza avrebbe bisogno di un più preciso sviluppo psico-pedagogico, che dovrebbe rendere più concrete molte giuste convinzioni della Gatti Perer. Nonostante questo fatto positivo, che ispira il libro, appaiono in parte curiose le ragioni che hanno spinto la Gatti Perer a ripubblicare, sia pure integrandolo, un testo che risale a sedici anni prima: se è vero che parte delle motivazioni del testo appaiono ancora valide, non potremmo dire che il testo stesso sia oggi egualmente valido al di là, naturalmente, del fatto che documenta un tipico modo di porre i problemi negli anni '50. Pertanto, le riflessioni che questo scritto ci stimola vanno più per il *non detto* che per quanto viene esplicitamente *detto*. La stessa ammissione della Gatti Perer, nella premessa, dell'impossibilità di aggiornare questa introduzione senza che venga totalmente rifatta, ci suggerisce subito la domanda se sia indispensabile iniziare un corso di storia dell'arte con un discorso di ordine generale che, purtroppo, oggi come oggi non può non risultare che una sorta di precipitato di quanto hanno detto molti estetologi e storici dell'arte (nonché, finalmente, anche gli artisti) o non sia meglio piuttosto partire da una messa in dubbio critica di certi termini, iniziando da alcuni problemi specifici che, in sede di insegnamento, possono emergere dagli stessi interessi e problemi dei ragazzi. Si intenda qui che gli interessi dei ragazzi sono indotti e condizionati da determinate esperienze, non frutto di semplici fattori 'spontanei', anche se certe scelte, come osserva la Gatti Perer, possono essere legate alla personalità dei vari allievi. Così, ad esempio, partire da una distinzione a priori fra pittura, scultura e architettura pregiudica la scoperta del legame fra le diverse arti e insieme quello delle distinzioni storicizzabili volta per volta

— a meno che non si voglia ribaltare la visuale di certi teorici del Cinquecento su tutta la storia dell'arte, come si è abbondantemente fatto in passato. Si potrà obiettare che occorre prima una preparazione generale per affrontare un singolo problema o argomento e poi si potrà procedere; il che è indubbio a livello specialistico o filologico, ma è un pregiudizio idealistico a livello educativo: una preparazione generale, per evitare inutili e spesso fuorvianti genericità, va fatta affrontando volta per volta differenti problemi (connessi a precisi interessi) e su testi possibilmente di prima mano, almeno a livello di scuola secondaria superiore. E da preferire allora un testo di Berenson o un saggio di Argan letti direttamente, piuttosto che un precipitato di entrambi. Non vogliamo con questo dire che il libro di cui si discorre scivoli in un vieto manualismo, anche perché il testo rivela competenza, ma vorremmo dire che partecipa di una comune mentalità didattica, consueta nella scuola italiana, che solo oggi le più avanzate proposte cominciano a intaccare.

Viene opportuna allora la scelta di brani di scritti sull'arte che vanno da Aristotele a oggi (nella IV parte del libro), che pongono spunti che indubbiamente possono stimolare ricerche e discussioni, incuriosendo gli allievi, seppure le scelte ci rimandano, ovviamente, alle stesse tendenze interpretative degli scritti di ordine generale della Gatti Perer e della Montani Mononi. In particolare, il saggio su 'L'arte oggi: aspetti e problemi', scritto da Ivana Montani Mononi, sulla falsariga un tantino semplicistica di Hans Sedlmayr, che collima qui con una esplicita ideologia personalistica di tipo confessionale, ci appare un po' troppo ovvia nella condanna delle più recenti manifestazioni artistiche. Dell'ovvio e di quanto appare immediatamente 'giusto' bisogna proprio diffidare quando occorrono riferimenti storiografici, sociologici e psicologici assai più complessi e che, un discorso di tipo orientativo, dovrebbe almeno « mettere tra parentesi », esercitando una maggior cautela nei giudizi di valore, per facilitare scoperte e indagini ulteriori in sede didattica.

Non vale d'altra parte la facile obiezione che si tratta di rimuovere dei pregiudizi: ci pare un po' dubbio che si rimuovano dei pregiudizi o delle illusioni in nome dell'*Estetica* o dell'*Arte*, secondo una didattica che dall'idealismo a Marangoni (per fermarci qui) tutto sommato si fonda più sull'autorevolezza anche inconscia delle asserzioni culturali, che su motivi effettivi (storici, sociologici, estetici). Se un pregiudizio ha delle matrici psicologiche e sociologiche precise, allora, il problema è quello di rimuovere o criticare quelle matrici; un aiuto fondamentale viene in questo senso dalla psicologia e dalla sociologia dell'arte, esercitando un metodo più 'socratico' che sottilmente « repressivo ».

Tutte queste riserve, doverose da parte nostra, non vogliono sminuire quanto questo lavoro può effettivamente suggerire e stimolare, non ultimo il fatto di cogliere l'occasione per dibattere il problema.

Chiude l'opera un ampio e utile orientamento bibliografico, a cura di Eiko Wakayama, dall'arte greca ai giorni nostri, a parte qualche vistosa assenza e talune imprecisioni d'altronde difficili da evitare.

Giorgio Nonveiller

JANINE CHASSEGUET-SMIRGEL, *Per una psicoanalisi della creatività e dell'arte*, a cura di Anna Baruzzi, Ediz. Guaraldi, Rimini, 1973, L. 3.500.

Aprè il lavoro un saggio sulle «resistenze nei

confronti delle applicazioni non mediche della psicoanalisi», che si intitola « Il persistere di una illusione », che viene opportuno nel considerare quegli impedimenti 'interiori' che rivelano molti analisti e non analisti nel rifiutarsi di applicare la metodologia psicoanalitica all'arte, all'artista e alla creatività. Risulta intollerabile mettere in luce le « forze primitive » che agiscono nell'uomo comune, nel nevrotico e ancora di più nella personalità creativa, quasi come se l'arte fosse una sorta di zona franca nei confronti delle tendenze riduttive della psicoanalisi: qui traspare quella resistenza che elude la ferita narcisistica che richiama il riportare una elaborazione secondaria a 'pulsioni primarie'. Si cerca di evitare il senso di sconcertante disillusione che consiste nello scoprire nei sentimenti più elevati dell'uomo, determinate pulsioni erotiche o aggressive elementari. Questa resistenza, come osserva la Chasseguet-Smirgel, coinvolge molti analisti allorché nella vita quotidiana o nell'analizzare situazioni al di fuori dal rapporto analista-paziente si spogliano dell'abito analitico — come se fosse un paio di occhiali e non uno strumento di interpretazione generale dei comportamenti umani — interpretando fenomeni secondo altre concezioni, dimenticando, fra l'altro, che la psicoanalisi deve molte delle sue elaborazioni all'ambito extra-terapeutico, che non è meno essenziale. Ne deriva per i fatti analisti una sorta di dissociazione dell'io che soddisfa il narcisismo ferito. Lo stesso fenomeno, correlativamente, agisce nei detrattori della psicoanalisi o su chi spiega certi fenomeni psicologico-sociali secondo una differente concezione dell'uomo. Da una parte, vi sono psicoanalisti che in nome magari della 'scientificità', si rifiutano di spingersi in un ambito differente (antropologia, arte, ecc.), soddisfacendo così, dall'altra parte, gli specialisti di scienze umane che « hanno sempre fretta di scoprire il dilettante nell'analista che si è avventurato nei loro domini », il che non impedisce che questi siano i primi a chiedere alla psicoanalisi più di quanto questa non possa dare.

Da noi, se il fenomeno lo riferiamo all'arte, le resistenze degli estetologi e dei critici d'arte verso la psicoanalisi può venire doviziosamente documentata da numerosi scritti che si preoccupano di darcene un'immagine talmente ristretta, che le argomentazioni adottate appaiono convincenti, se non fossero invece *esse stesse* proprio l'espressione di questa resistenza. Tanto per non restare nel vago e per fare qualche esempio, basti rileggere i relativi capoversi su « Le oscillazioni del gusto » (Lerici, Milano, 1966, pp. 88-92) di Dorflès, ove la limitazione dell'interpretazione a un fattore simbolico da reperire come costante formale in opere antiche e moderne a contenuto sessuale, nella sua apparente ragionevolezza nel voler dirimere facili equivoci — vanificando l'interpretazione psicoanalitica — non risulta convincente, ma è invece illuminante se connessa a talune spiegazioni della Chasseguet-Smirgel. Lo stesso discorso, con diverse sfumature, vale per le osservazioni di Cesare Brandi su « Le due vie » (Bari, Laterza, 1966, p. 175 e sg.) a proposito dell'indagine su Leonardo di Freud, ove Brandi vede ambiguità e arbitrio personale laddove si apre un nuovo e difficile orizzonte di indagini, affermando che la chiave fenomenologica e coscienziale consuetamente riassorbe perfettamente ogni interpretazione.

Le radici di questi atteggiamenti — che nei casi citati coinvolgono tutto un modo di far cultura — vengono assai bene messi

in luce dalla Chasseguet-Smirgel e inducono a una serie di riflessioni stimolanti sulla *vexata questio* dell'analisi psicoanalitica dell'arte, che presenta una complessità di risvolti metodologici non facili da districare. Mentre infatti, come osserva l'Autrice, la stessa diffusione della psicoanalisi nel mondo attuale si fonda su grossi equivoci, non stupisce che questi agiscano anche a livello di psicoanalisi dell'arte. Va notato anzi, che raramente i vari tentativi di interpretazione si muovono con quella cautela metodologica, attenti alle sottili mediazioni che l'applicazione implica in un campo tanto delicato e complesso dell'esperienza come quello dell'arte. Nel caso della Chasseguet c'è invece attenzione a queste mediazioni e ne risultano analisi particolarmente felici.

L'Autrice prende in considerazione taluni equivoci che gli stessi lavori di Freud possono aver indotto in altri psicoanalisti, equivoci non tanto imputabili a Freud, ben consapevole dei limiti delle sue indagini, ma a molti seguaci che di quei limiti non hanno tenuto conto, facilitando acritiche assunzioni. In proposito, l'Autrice analizza gli inconvenienti del metodo biografico congiunto all'indagine dell'opera dell'artista, soprattutto per la considerazione dei soli contenuti (come nei lavori di Freud e altri) e opta per un'analisi diretta dell'opera, cercando di metterne in luce la specificità, dipartendosi da quel livello in cui i contenuti sono strettamente vincolati alla formulazione stessa dell'opera. Si tratta allora di sostituire al 'sintomo' il 'fantasma': mentre il sintomo si pone su un piano patologico, il fantasma è un'espressione psichica che può presiedere l'organizzazione dell'opera in modo latente. Nell'accezione più lata, il fantasma è lo scenario immaginario in cui è presente il soggetto e che, in modi più o meno deformati dalle istanze difensive, rappresenta l'appagamento di un desiderio più spesso inconscio. Partendo da questa chiave, l'Autrice tenta un'analisi del film «L'année dernière a Marienbad» di Resnais (il cui testo è di Robbe-Grillet) e riesce in modo eccellente a connettere la forma (nell'accezione stilistica del termine) ai contenuti inconsci visualmente 'realizzati' nella dimensione filmica, cercando di mettere in luce il particolare « rapporto oggettuale » che il protagonista tenta di attuare, come perdita e tentativo di recupero dell'investimento oggettuale, che si risolve in uno scacco o meglio, in « un intoppo ». Va detto subito che l'analisi non si sofferma sulle modalità della tecnica cinematografica, ma al livello in cui il testo di Robbe-Grillet — già di per sé squisitamente visivo — si è 'realizzato' filmicamente. La studiata confusione di passato e presente, immaginario e reale, — che poi rimanda all'immaginario fittizio e alla finzione teatrale all'interno della stessa finzione — che Robbe-Grillet ha costruito in quest'opera, consente di sistemare il fantasma allo stesso livello della rappresentazione del mondo esteriore, che esclude le categorie spazio-temporali, descrivendo un universo senza limiti, che non è altro che la proiezione dell'io del protagonista. L'Autrice riesce, fra l'altro, a rendere ragione del senso di frustrazione degli spettatori, che difficilmente resistono a quella sorta di 'perpetua incompiutezza' su cui appunto è strutturato l'« intoppo », che rimanda ai fantasmi di castrazione, a modalità sadico regressive e all'impotenza. Nell'interpretazione in generale, come nota l'Autrice, non si tratta di reperire semplicemente la situazione edipica infantile, propria di qualsiasi opera, ma del modo in cui questa concorre a

strutturare la 'trama' stessa del film, nella comparizione, per così dire, dei vari fantasmi. Questi, vanno condensando tutto il materiale narrativo attorno a certi nuclei « secondari in quanto organizzatori del racconto, ma essenziali riguardo al loro significato profondo », che vengono reperiti all'interno dell'esposizione volutamente frammentaria, e che possono essere assimilabili alle 'associazioni libere'.

L'Autrice ritiene (come osserva nella « Conversazione sul cinema ») che il cinema presenti delle peculiarità che ne privilegiano l'analisi: in primo luogo perché gli strati razionali del « processo secondario » vengono scartati dal cinema, richiamando l'analogia fra la visione — che è prima di tutto, per l'inconscio, la scena primitiva (i rapporti dei genitori fra loro) — e l'essere al buio davanti allo schermo 'dentro nello schermo', che rimanda alla vita fantasmatica, perché « è dentro di noi ».

Il contributo della Chasseguet-Smirgel si diparte dal filone freudiano, attento alle indagini di Melanie Klein e allievi, e sulla falsariga del concetto di *riparazione dell'oggetto* , connesso al senso di colpa, formula l'ipotesi di due tipi distinti di atti creativi contrapposti: l'uno rivolto alla riparazione dell'oggetto (libidico) contro i fantasmi distruttori, l'altro rivolto alla riparazione del soggetto stesso. Mentre la riparazione dell'oggetto si fonda sulla rimozione delle pulsioni sadiche, mettendo in opera formazioni reattive, la riparazione del soggetto implica una scarica di quelle stesse pulsioni sadiche in termini di sublimazione; nel primo caso abbiamo la restaurazione dell'oggetto — identificabile con il fallo paterno —, nel secondo caso una riparazione e un completamento dell'io. Il discorso è complesso e questi cenni possono valere come un assaggio sulla problematica sviluppata dall'Autrice.

Ma il capitolo forse più attuale e interessante è quello sull'analisi psicoanalitica del 'falso', intitolato « L'usignolo dell'Imperatore di Cina », che pone il problema prendendo spunto dalla favola di Hans C. Andersen, e benché molti dei riferimenti siano letterari, il discorso è agevolmente riconducibile anche alle arti figurative. Si tratta di capire perché il « falso » (si pensi al proliferare del falso, e non solo quello dei falsari, ma anche alla coazione di certi artisti a falsificare il proprio lavoro, e il favore che certo pubblico riserva a questo tipo di occultamento) abbia più spesso la meglio sul « vero » o l'autentico. La Chasseguet-Smirgel vede nel trucco e nel falso « un tentativo di aggirare l'ostacolo sostituendo una *forma* di investimento (libidico) artificiale a una *qualità* di investimento, dato che l'investimento autentico resta inaccessibile ». La prima modalità di investimento rimanda al pene anale (si cfr. il saggio dedicato dall'Autrice a Strindberg), che è un pene falso in quanto è l'imitazione del fallo genitale, però « capace di assicurare l'integrità narcisistica », senza che la sua conquista comporti pericoli per sé o per l'oggetto. Pertanto, il falso dà « al 'consumatore' dell'opera inautentica l'illusione che i propri conflitti di introiezione possono essere aggirati senza con ciò diminuire la sua potenza e conseguentemente cicatrizzando con poca spesa la ferita narcisistica nata dalle sue difficoltà nella relazione oggettuale ». Così, l'ammiratore del falso, si trova nell'illusione che è possibile possedere un falso narcisisticamente soddisfacente, eludendo i relativi conflitti oggettuali e, mascherando le caratteristiche anali, riesce impossibile da castrare (vista la sua riproduci-

bilità), conservandone i vantaggi.

Anche questo discorso, che va integrato opportunamente con altre questioni che qui non possiamo toccare, spiega molto sulle resistenze all'applicazione psicoanalitica all'arte. Il problema del falso non è semplicemente quello della mistificazione, ma è l'incapacità stessa di distinguere fra significanza e insignificanza, soprattutto al livello in cui si attua la sostituzione della seconda sulla prima. Anche in future ricerche sociologiche questo tentativo della Chasseguet-Smirgel va tenuto presente. Se si pensa ad es. alla pubblicità e a certi critici e studiosi, che nelle loro descrizioni 'neutrali' forniscono nuovi strumenti al suo rinnovamento, a metà strada fra il compiacimento per l'estetizzazione totale dell'ambiente e la sua « demistificazione », non stupisce che proprio quest'ultima diventi ancora in questi casi con ogni probabilità, parte del « circuito del pene anale », e si capiscono le ripulse e le reazioni di molti comportamenti artistici d'oggi.

Giorgio Nonveiller

UGO MULAS, *La Fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Ediz. Einaudi, 1973.

PIETRO CONSAGRA - UGO MULAS, *Fotografare l'arte*, Ediz. Fabbri, 1973.

Quel che mi sembra caratterizzare e unificare questi due libri di Ugo Mulas, pubblicati recentemente, è il tentativo di delineare il ruolo specifico del fotografo, l'atteggiamento che egli assume nei confronti della realtà sulla quale opera, e la definizione dei suoi legami con lo strumento tecnico.

La Fotografia presenta i due aspetti della analisi. Da una parte le tredici *Verifiche*, dalle prime, ormai note all'ultima solo progettata in cui Mulas sintetizza a livello visivo i risultati della sua ricerca, e dall'altra una serie di note di lavoro che ricostruiscono il discorso, anche sul piano autobiografico, e ci permettono di determinare alcune delle tappe fondamentali.

Senza dubbio uno dei momenti di maggior interesse è costituito dai viaggi a New York, tra il '64 e il '67, e dall'incontro con la nuova fotografia americana. Dei discorsi fatti con Robert Frank, Mulas ricorda: «...volevo essere impersonale, volevo essere uno che arriva sul posto e lascia che la macchina registri. Frank non era d'accordo, diceva che bisognava essere partecipi, prendere le proprie responsabilità correndo il rischio non solo di sbagliare, ma di intervenire e di giudicare ».

Un'implicazione in primo persona che si arricchisce enormemente con la scoperta di Lee Friedlander, un fotografo quasi sconosciuto in Europa, cui Mulas dedica un largo spazio nella sua riflessione, e che purtroppo non avrà occasione di conoscere personalmente. « Non si è abituati a ricevere tanto da una fotografia » dirà Mulas a proposito dei pompieri in posa per una foto ricordo davanti alla casa che brucia o delle varie immagini di vetrine in cui il fotografo si riflette come un'ombra cancellata, o di una stanza vuota la cui unica presenza è un televisore acceso, « una certa povertà, una sorta di astuto impacuo ». Della ricerca di Friedlander, Mulas puntualizza l'elaborazione di « un linguaggio che permetta alla fotografia di caricarsi di significati complessi e profondi non identificabili nell'oggetto riprodotto ma piuttosto nella correlazione delle parti di esso e nell'atteggiamento dell'autore reso manifesto dalla scelta di mezzi elementari, cioè da una semplicissima inquadratura e dal rifiuto di ogni esibizionismo tecnico » (Nac 1-72). Un lin-

guaggio di cui si può ritrovare l'eco nella fotografia *Dormitorio Pubblico* che avrebbe dovuto segnare l'inizio di un nuovo progetto, un *Archivio per Milano*, un ritratto della città, deserta, senza gente, che facesse affiorare quelle agghiaccianti strutture di interni che nella vita di tutti i giorni non vediamo o non vogliamo vedere; scelta questa che non manca di una punta polemica nei confronti del filone che negli ultimi anni ha riempito libri e riviste di « facce anonime di pazzi in preda al loro male, facce indifese di malati ».

Tenendo conto di questo evolversi e arricchirsi di contenuti espliciti e impliciti delle fotografie di Mulas, possiamo percorrere il suo libro e seguirne l'esemplificazione concreta, fotografia per fotografia, una guida alla lettura delle immagini in cui emerge il senso e le scelte vengono chiarite.

Duchamp non finge una naturalezza fasulla davanti all'obiettivo, « posa » piuttosto, che è l'atteggiamento più vicino al non fare, agli anni di silenzio; Lichtenstein sta al gioco, entra nel fumetto, parla e scherza con il suo manichino; Burri e Consagra che, pur facendo uso dello stesso strumento, la fiamma ossidrica, hanno bisogno di un approccio pressoché antitetico; Smith nella vecchia fabbrica di Voltri in cui i residui della lavorazione del ferro e gli strumenti antropomorfi acquistano un ruolo da protagonisti; Calder in famiglia, nell'agire quotidiano; Fontana nella tensione dell'« attesa ».

In *Fotografare l'Arte* non troviamo soltanto una esplicitazione compiuta di questo rapporto tra Mulas e l'artista ma un vero e proprio dialogo che Mulas istituisce con Consagra sulla loro collaborazione e in particolare sul tema del fotografare l'arte. Cioè Mulas non ci presenta soltanto una serie di fotografie che chiariscono e illustrano le sculture di Consagra ma tenta con Consagra di arrivare anche a una definizione di questo particolare tipo di operazione che chiama « operazione critica di intelligenza ». È un tipo di lettura critica che arriverebbe ad estrarre un momento preferenziale, un punto di vista, scelto all'interno di tutti i punti di vista che si possono assumere nei confronti di un oggetto con una sua parzialità che il fotografo ogni volta ricrea.

Il libro appare ancora più interessante se teniamo conto del carattere della scultura di Consagra, scultura, come dice lui stesso, bidimensionale o frontale; anche se non emerge esplicitamente, questo elemento comporta una certa difficoltà di temperare le esigenze di Consagra e quelle fotografiche di lettura critica attraverso diversi punti di vista. Mulas vuole girare intorno all'oggetto, darne in qualche modo, attraverso l'obiettivo, una descrizione fenomenologica; ma come può Mulas girare intorno all'oggetto di Consagra, che è bidimensionale quasi per definizione?

Umberto Eco, nella sua introduzione, entra nel merito di questa difficoltà e dice appropriatamente che « per fortuna c'è sempre un divario (assai fecondo) tra quanto l'artista dice della propria opera e quanto l'opera poi permette che si dica di sé, e Mulas gioca su questo scarto ». Mulas dunque accetta la sfida, lavora entro questo scarto, finché trova quel piccolo spazio che è dato dalla possibilità che la scultura fornisca sempre a un altro di essere letta diversamente da come è stata preinterpretata; se questo è vero, il fotografo ha effettivamente la possibilità di spingersi criticamente al di là delle affermazioni che l'artista può fare intorno alla sua opera.

Paola Mattioli

VLADIMIR MARKOV, *Storia del futurismo russo*, Ediz. Einaudi.

Conosciuto e già ampiamente citato dagli specialisti, il libro di Markov è ora accessibile al grosso pubblico in una corretta traduzione italiana, cosa che può essere indice della popolarità che va guadagnando l'argomento futurista. Markov si dimostra in questa sua indagine storica, lettore attento e documentato, gli rimprovereremo tuttavia almeno un errore: quella assoluta fiducia nel volume di memorie di Ljvšic, *L'Arciere dall'occhio mezzo*, definito come « la migliore fonte per la storia del futurismo russo » (p. 34). Sfortunatamente i documenti pubblicati dopo la prima edizione di questo testo permettono oggi di verificare le manchevolezze e gli errori del libro e quanto Markov asserisce su questa base risulta infondato. Per il resto si tratta di un'indagine che, pur non utilizzando archivi o inediti, procede con un'analisi rigorosa spostando date, dando sicure prospettive di lettura, redigendo un preciso inventario delle coalizioni e dei testi del futurismo russo. L'obiettivo prefisso, ed esplicitato, era quello di un regesto condotto su dati di prima mano, tuttavia nella seconda parte del volume Markov abbozza schede critiche sui protagonisti, che costituiscono senz'altro, per lo scrupoloso lavoro filologico che vi è a monte, le pagine necessarie per un'introduzione sull'argomento. Se ne trae qualche spunto nuovo sul celebrato Majakovskij, un ridimensionamento della figura di Burljuk, la scoperta di Kručenyč, e soprattutto un'attenzione maggiore per l'opera di Zdanevič il cui ruolo di introduttore del futurismo russo in Europa, e di attivo dadaista poi, è ancor oggi misconosciuto. Sui rapporti col futurismo italiano, Markov è incline al riscontro di una maggiore influenza rispetto alle affermazioni di V. Marcadé, L. Robel, B. Goriely, C. Gray, (anche se resta oggi improbabile il riscontro delle tesi di M. Calvesi sull'argomento) ma, e data la vastità stessa del tema cui il libro si dedica, senza la precisa documentazione che era auspicabile (sappiamo comunque della prossima pubblicazione di uno studio sulla penetrazione del futurismo italiano in Russia). Ovviamente, inserendosi in un panorama come quello della cultura italiana che ha già dato contributi critici eccezionali sull'avanguardia russa, questo libro si colloca necessariamente sul piano della divulgazione. Per contro, ancora molto resta da definire. L'analisi di Markov si arresta alle soglie di quell'attività post-rivoluzionaria dei futuristi russi che è ancora mito operante per la ricerca contemporanea. È sulla soluzione di continuità ponibile tra il LEF (le cui fonti « vanno ricercate prima della rivoluzione ») e il futurismo che si tocca il cuore del problema. Se il futurismo è stato fenomeno ideologico dell'organizzazione capitalista, l'adesione di Majakovskij alla rivoluzione conserva intatta tutta la sua problematica una volta costatato l'apporto marinettiano alla sua poetica pre-rivoluzionaria. Per quali strade il fascismo latente di Marinetti può passare nell'opera majakovskiana dalla glorificazione della guerra (e Markov documenta bene come anche per il poeta russo la guerra è fenomeno estetico) alla glorificazione della rivoluzione? Domanda non nuova, certo, e non si starà qui ad esaminare tutta la letteratura che ha suscitato. Ma è sul significato del suicidio di Majakovskij che ancor oggi va pronunciata ogni sentenza definitiva sul senso dell'apparizione del futurismo sulla scena europea alla svolta del primo decennio del secolo. Giovanni Lista

Schede

a cura di Piera Panzeri

Picasso cubista, con testi di Franco Russoli e Fiorella Minervino, Ediz. Classici dell'arte Rizzoli, Milano 1972, L. 1800.

Un quadro come « les demoiselles d'Avignon » rappresenta una frattura netta con le regole convenzionali della pittura e apre la strada alle nuove esperienze espressive del nostro tempo: da quest'opera fondamentale del 1907, studiata nella sua storia complessa, indagando sui numerosi studi e dipinti preparatori e sulle variazioni e ripetizioni successive prende l'avvio il catalogo dell'opera di Picasso cubista, curato scrupolosamente da Fiorella Minervino. La scelta viene attuata privilegiando la produzione compresa tra il 1907 e il '16, non perché dopo questo arco di tempo l'artista abbandonò il linguaggio cubista, ma perché, dopo il 1916, ad esso si sovrappongono altri e diversi modi di espressione. Ben 877 opere di Picasso — una sessantina delle quali riprodotte in tavole a colori — sono elencate dalla studiosa per il periodo indicato; segue un'antologia dei quadri cubisti fino al '25. L'introduzione curata da Franco Russoli (che ricostruisce una analisi del cubismo picassiano), l'indicazione di una bibliografia essenziale, una documentazione su l'uomo e l'artista completano il volume.

FRANCO VACCARI, *Esposizione in tempo reale*, Ediz. La Nuova Foglio, Pollenza, 1973.

Il volume è la testimonianza dell'operazione proposta da Vaccari alla 36ª Biennale di Venezia; presentata in apertura una sala vuota, l'artista arriva a costruire nel corso stesso della rassegna una « esposizione in tempo reale », riempiendo man mano la parete delle fotografie scattate dal pubblico, in un gioco di sottile dialettica — come osserva Barilli nel testo introduttivo — tra occasionale, fortuito e programmato, tra l'affidare liberamente l'intervento creativo al pubblico e la manipolazione di questo intervento da parte dell'artista. L'ampia scelta di fotografie riportata nel volume dimostra come l'elementare comportamento di entrare nella cabina photomaton messa appositamente a disposizione e far funzionare l'autoscatto abbia provocato, in misura persino sorprendente, le capacità inventive del visitatore, che, uscendo dall'abituale condizione passiva di fruizione dell'opera già compiuta, diventa protagonista per qualche secondo di una azione spontanea. Proprio quell'intendere la fotografia « come azione e non come contemplazione », secondo l'idea di Vaccari.

MAURIZIO OSTI, *Oppure paesaggi*, Ediz. Geiger, Torino 1972.

Osti, un artista della nuova generazione che vive a Bologna, lavorando come illustratore di testi di divulgazione scientifica, è un esperto di grafici: la scoperta del loro potere significante (il nostro occhio, condizionato dai mezzi tecnici della comunicazione visiva, tende a riconoscere, prima dell'oggetto, la rappresentazione mentale della sua struttura) ha stimolato la ricerca che questo volumetto presenta. Il procedimento seguito è quello di scomporre l'ideogramma grafico nei suoi elementi costitutivi, usandoli come linguaggio elementare per costruire un libero gioco di segni — immagine cui è affidata la funzione di attivare la percezione, stimolare un esercizio mentale, suggerire possibili

associazioni. In questo senso il titolo « o paesaggi » — su cui Fossati si esercita nell'introduzione — sembra piuttosto che voler delimitare con una precisa allusione il campo della lettura, autoporsi come ulteriore elemento di provocazione dell'intelligenza, rimanendo aperto a una varietà di interpretazioni.

TRUBBIANI, 36^a Biennale Int. di Venezia, Ediz. Nuova Foglio/Forni, Bologna 1973.

Molti ricorderanno la sala allestita da Trubbiani all'ultima Biennale di Venezia: una atmosfera concentrata, severa, con qualche cosa di minaccioso che si sprigionava in maniera provocatoria dalle sculture. Le opere presentate, eseguite tra il '70 e il '72, trovavano la loro collocazione ideale nel clima creato da una scultura-ambiente risultante da 50 elementi verticali — lunghissime aste che si ergevano ad immobilizzare in morsa serrata i volatili soprastanti — con un titolo felicemente allusivo « Stato d'assedio ». L'artista raccoglie ora in un volumetto le fotografie della rassegna, scattate da Andreolini, Berengo Gardin, Carricri, Mulas, Wehrmann, restituendoci attraverso le immagini il suo intenso discorso.

Marinetti e il Futurismo, Antologia a cura di Luciano De Maria, Ediz. Mondadori, 1973, L. 1200.

Gli studi sul futurismo si sono moltiplicati nel corso degli ultimi anni, avviando un recupero storico-critico di un movimento a lungo trascurato. Le ragioni di questo rinnovato interesse sono dupplici: « da una parte » — scrive De Maria nell'introduzione — « l'avvento delle neoavanguardie in anni recenti ha portato con sé l'impulso a riesaminare gli antecedenti storici, cioè appunto le avanguardie storiche; dall'altra il progresso degli studi sul fascismo... consente oggi di studiare in modo nuovo i rapporti tra futurismo e fascismo ».

Osservazioni stimolanti sono espresse dal De Maria sugli elementi di unione tra letteratura e pittura, così come lo studioso sottolinea l'importanza, non ancora del tutto chiarita, dell'eredità futurista nell'avanguardia russa, tedesca, e particolarmente nel dadaismo. Risulta preziosa l'ampia antologia di testi che riguardano il periodo « eroico » del futurismo (1909-1920) scelti con un criterio rigoroso, sia pure nei limiti di una pubblicazione non specialistica. Da segnalare — oltre a quelli ben noti sulla pittura e scultura futurista — due manifesti meno conosciuti, apparsi come prefazioni al Catalogo di Esposizioni, uno di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, l'altro di Boccioni. Il libro comprende inoltre una cronologia di Marinetti e il futurismo, notizie biobibliografiche assai accurate sui principali protagonisti del movimento, una raccolta di scritti vari e di testi creativi, di interesse letterario.

Veronesi, con testo di Carlo Sartori, Ediz. Centro d'Arte Rizzolino, Milano.

Si tratta del terzo dei Quaderni del Rizzolino, una collana di brevi monografie curata da Osvaldo Patani e contiene la riproduzione di 18 opere di Luigi Veronesi tutte comprese tra il '71 e il '72. Il pittore milanese, uno dei maestri dell'astrattismo, prosegue con rigore e coerenza nella sua ricerca geometrica, e tuttavia animata da un intenso lirismo, in quella prospettiva di « utopia razionale » a cui fa riferimento Carlo Sartori nell'introduzione, riprendendo un'ipotesi di Fossati.

MAX FOURNY, *Annuaire de l'art international 1972-1973*, Ediz. Art et Industrie, Paris.

Utile strumento di lavoro, il volume raccoglie in ben 700 pagine le schede biografiche degli artisti contemporanei accompagnate da riproduzioni delle loro opere. Sono inoltre rubricati gli indirizzi di tutte le maggiori gallerie mondiali, le associazioni d'arte e gli enti organizzativi di manifestazioni periodiche. Termina il volume la lista completa e l'indirizzo dei critici aderenti all'A.I.C.A. (Association International des Critiques d'Art).

ROBERTO MALQUORI, *Iconosfera*, Ediz. Téchné, Firenze.

MICHELE PERFETTI, *Andreace, immagini alternative*, Ediz. Téchné, Firenze.

« Stampato con mezzi propri » (come è scritto nell'ultima pagina), « Iconosfera » è il ventinovesimo dei « quaderni » che, come supplemento alla rivista « Téchné », Eugenio Miccini tiene in vita tra non poche difficoltà. Questo « quaderno » è dedicato al pittore Roberto Malquori che ha fatto parte del fiorentino Gruppo 70 quasi dalla fondazione. Due testi (uno di poetica generale di Lamberto Pignotti e l'altro dello stesso Miccini, più specifico al fare tecnologico di Malquori) servono come introduzione ad una ventina di riproduzioni di opere dell'artista.

Il secondo è, invece, il trentaseiesimo « quaderno » e come spiega Michele Perfetti nella prefazione (che è anche un'acuta disamina della « condizione » degli artisti pugliesi, oggi) è una mini-mostra di 16 « costruzioni visive » per le quali il massafrese Nicola Andreace testimonia il proprio sforzo contro la cosiddetta « Puglia del benessere ». Sono immagini, ottenute spesso con reperti della iconosfera dominante, che parlano di un progressivo ingabbiamento sociale e morale e della resistenza di chi è deciso a fronteggiarla con l'autocoscienza dello specifico artistico.

EDUARDO ARROYO, *España il poi viene prima*, Ediz. Feltrinelli.

EDUARDO ARROYO, *Opere e operette*, Ediz. Centro Di.

Usciti, entrambi, in concomitanza con la duplice mostra dello stesso Arroyo alle gallerie Borgogna e Castaldelli (anzi il secondo fungeva da catalogo), costituiscono due precisi atti d'accusa. E, soprattutto, contribuiscono ad approfondire la conoscenza di questo spagnolo, esule antifranquista e uno dei più acuti pittori della cosiddetta « nuova figurazione ». Il primo è un libello politico o, meglio, come scrive Vittorio Fagone in una nota d'appendice, « un inventario della crudeltà e della stupidità della dittatura franchista ». Libro di un pittore, è composto da una serie di immagini (spesso di Arroyo stesso) e di citazioni tratte da giornali e documenti in prevalenza franchisti. Ne risulta una puntigliosa denuncia e un appassionato memento dell'attuale realtà spagnola. Il secondo, dal titolo significativo « Opere e operette », contiene la riproduzione dei quadri del recente ciclo dipinto da Arroyo e per la serie « La Forza del Destino » anche una trasparente biografia dei pugili prescelti. Malgrado la dimensione e il bianco e nero (come è noto, i dipinti di questo artista, in genere, sono piuttosto grandi e il colore gioca un ruolo decisivo nella forza delle sue immagini) il libro riesce a ridare a sufficienza il senso di tragica evasione retorica di cui Arroyo ha voluto caricare queste sue pitture. Pure in questo caso, una nota di Fagone sottolinea efficacemente le ragioni pittorico-critiche di questa lucida accusa.

MARCO ARMANDI, *Lo spazio dei progetti di Claudio D'Angelo*, Tipolito Tassi-D'Auria, Ascoli Piceno.

Oltre ad una breve introduzione di Armandi e tre citazioni di Bachelard, questo album contiene una sequenza di dodici disegni di Claudio D'Angelo. Un percorso « dalla forma esterna alla struttura interna » o, meglio (sempre come scrive Armandi) attraverso « una imagination miniaturante, una ipotesi di una cosmogenesi per un futuro ordinato ». Forse più chiaramente di quanto finora era avvenuto nelle collettive a cui D'Angelo aveva partecipato e nelle « personali » anche recenti, questo modello operativo contenuto in questo album consente di comprendere la complessità e ricchezza progettuale dell'artista.

CARUSO, MARTINI, PICCOLO, *Stanze di s/composizione di E. Bugli*, Ediz. Incontri culturali de « La Nuova Italia », Napoli.

Il fascioletto, fatto con mezzi semplici ed economici, contiene tre brevi testi di Luciano Caruso, Stelio M. Martini ed Emilio Piccolo riguardanti l'opera recente (appunto le « stanze ») di Enrico Bugli. Il quale, con linguaggio volutamente un po' ermetico, vi ha aggiunto un suo « Autopolitico » in cui denuncia la malafede e il luogo comune oggi imperanti, ribadendo la propria convinzione che tutto ciò che attualmente esiste va rimesso in discussione. Si tratta di un esempio probante di comunicazione diretta, demistificante e con carattere di controinformazione.

RAINER CRONE, *Andy Warhol*, Ediz. Mazzotta.

ADRIANO APRÀ, ENZO UNGARI, *Il cinema di Andy Warhol*, Ediz. Arcana.

Fra i protagonisti dell'avanguardia statunitense, Andy Warhol è quello su cui, probabilmente, si è scritto di più. Considerato negli anni sessanta addirittura « il santo Andy », ha visto crescere intorno a sé una smisurata letteratura anche se, frequentemente, mistificante. Da qui l'esigenza di discorsi critici più analitici e meditati. Questi due volumi fanno parte, in un certo senso, di questo nuovo clima. E se quello di Rainer Crone, storico dell'arte e amico di Warhol, vuol essere il primo catalogo completo e ragionato dell'opera dell'artista, il secondo, dovuto a due giovani critici cinematografici, mira ad avere la medesima completezza, sia pur limitata al Warhol « filmmaker ». L'elenco delle opere e relative illustrazioni, nonché quello delle esposizioni e la bibliografia, sono state compilate dal Crone con accuratezza e anche il testo iniziale costituisce un'analisi dettagliata delle varie esperienze compiute dall'artista e delle sue motivazioni. Il taglio è rapido, quasi secco, ma il ritratto che ne risulta è sufficientemente esauriente e qualche volta illuminante.

La ricerca di Aprà e Ungari riguarda, invece, come si è detto, solo l'attività filmica. Ma, considerato il grande interesse di Warhol per il cinema e le innovazioni che vi ha portato (negli ultimi dieci anni ha girato più di sessanta pellicole e la sua influenza stilistica è stata notevole), il libro acquista una considerevole importanza per capire questo artista. Oltre ad un saggio introduttivo e di inquadramento storico, il volume contiene una completa filmografia (fino al 1972 mentre quella del Crone si ferma al 1970) ed una serie di brani di interviste e di sceneggiature, nonché un dizionario degli interpreti, particolarmente utile dato il modo di lavorazione di Warhol.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

DATA n. 7/8 (L. 2.000), D. Palazzoli: *Arte come arte e arte come processo* - T.T. Agnetti: *Uso e nozione del tempo* - V. Agnetti: *Tempo-azione* - W. Kruger: *Josef Albers* - P. Fossati: *Nicola Carrino* - B. Boice: *Il nuovo lavoro di Dorothea Rockburne* - J. van der Mark: *La Valley Curtain di Christo* - *Come e perché dipingo, intervista con Carlo Battaglia, Giorgio Griffa, Claudio Verna* - T. Trini: *Giulio Paolini* - B. Reise: *Note sulla natura* - A. von Graevenitz: *L'arte di reperire i conflitti nella percezione* - L. Cane: *Per terra piegata, con il colore* - M. Bandini: *Intervista a Giuseppe Penone* - G. Contessi: *Il paesaggio goduto* - Lucio Pozzi - Franco Vaccari - Arcelli e Comini.

BOLAFFIARTE n. 31 (L. 3.000), *Inchiesta « Piemonte Artisti » a cura di R. Guasco* - Warhol a Roma - L. Pozzi: *L'arte scavata per terra* - Man Ray - *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Body Art, 1966-1969*, a cura di G. Celant - Giulio Paolini.

OTTAGONO n. 29 (L. 1.200), G. Ballo: *I multipli* - B. Munari: *Moduli combinabili in strutture quadrate*.

COMUNITÀ n. 169 (L. 2.500), B.I. Lewis: *George Groz, gli anni della rabbia (1919-1923)*.

QUADERNI DI CRITICA n. 1 (L. 1.800), M. Mancini: *Due ipotesi sulla produzione intellettuale e sulla mercificazione dell'arte*.

IL DRAMMA n. 1/2 (L. 1.000), L. Lambertini: *Quadrennale figurativa e no.*

SIPARIO giu. 73 (L. 700), M. Valsecchi: *L'umana commedia di Pablo Picasso*.

FLASH ART n. 40 (L. 500), K. Friedman: *Fluxus* - G. Celant: *Francesco Lo Savio* - Vito Acconci - F. Sandback: *Appunti* - J. Stezaker: *Premesse* - I. Tomassoni: *Piet Mondrian* - Mario Nigro - Luca Patella.

D'ARS n. 63/64 (L. 1.900), G.F. Dasi: *Le ragioni degli incontri di Rimini* - G. Rondolino: *Jean Rouch e il cinema verità* - G. Gatt: *Rouch au-delà du cinéma* - E. Gianotti: *Il cinema e le culture nord-africane* - S. Cecato: *Il turista educato* - H. Ohl: *Tempo libero* - Centro Italia - L. Voros: *Ungheria oggi* - G. Dalla Chiesa: *X Quadrennale* - P. Restany: *Operazione Vesuvio* - H.A. Giusti: *Da New York* - S. Frigerio: *Parigi* - V. Aguilera Cerni: *Canogar* - G. Rondolino: *Pittori e uomini di cinema*, Viking Eggeling e Hans Richter - D. Cara: *Quasi un viaggio tra le estetiche del visivo* - G. De Santi: *Concetto e prassi artistica della sociologia jausiana* - F. De Santi: *Siena. Nuove ricerche di realtà*.

LE ARTI n. 4 (L. 2.000), P. Cabanne: *Picasso, l'ultimo eroe della pittura* - *Antologia picassiana* - G. Marussi: *Luciano Minguzzi* - G.M.: *3 grafici jugoslavi* - G. Marussi: *Il Metropolitan Museum sotto inchiesta* - E. Fezzi: *Mostre a Milano* - *Lettere dal Friuli-Venezia Giulia, Verona, Firenze, Puglia*.

CAPITOLIUM n. 2/3 (L. 2.500), G. Gatt: *Per un'arte oltre l'estetica* - Luca Patella visto da Luca Patella - G. Dalla Chiesa: *Patella alla Galleria Seconda Scala*.

CIVILTÀ DELLE MACCHINE n. 5/6, N. Ponente: *Gioielli come opere d'arte*.

TEMPI MODERNI n. 13 (L. 1.000), A.B. Oliua: *L'interdetto in Christo*.

ECOS n. 4, D. Micacchi: *Otto Dix, 1910-1930, Anatomia della Germania*.

ZIBALDONE DUE (L. 1.800), 1) *Che cosa è cultura antagonista* 2) *Sullo zdanovismo nella concezione dell'arte e letteratura* 3) *Discussione sul materialismo dialettico con « Critica marxista »* - E. Mari: *Falce e martello* - C. Pozzati: *Il ribaltamento* - *Relazione della Commissione artistica del M.S. di Cagliari* - *Discussione sul design a cura di L. Vergine* - P. Fossati: *Definizione del design* - *Ragione della mostra « Una scultura nella strada » a cura di A. Pomodoro* - Deگو: *Storia dell'Atelier d'arte di Poto-Poto* - F. Leonetti: *Principi estetici generali* - *Documento della mostra d'arte « Via il Governo Andreotti »*.

L'OSSERVATORE giu. 73, S. Branzi: *Picasso uno e due*.

LINEA GRAFICA feb. 73, G. Martina: *Jean Michel Folon, l'uomo freccia* - S. Maugeri: *Consuntivo di un'indagine, orientamenti linguaggi stili della grafica d'arte* - L. Rollier: *Un nuovo modo di divulgare la storia dell'arte* - F. Grignani: *Struttura e decorazione* - C. Munari: *L'opera grafica di Tono Zancanaro* - *Arte Schede (Rosario Mele, Gianfranco Saviotti, Tano Santoro, Andrea, Anna De Rossi)*.

LINEA GRAFICA mar./apr. 73, G. Martina: *Immagini del XX secolo, il manifesto inglese, tedesco e cecoslovacco* - F. Solmi: *L'immagine « ingenua »* - S. Maugeri: *Monografie d'arte* - C. Munari: *Arte Schede (Del Rio, Tosell, Papavassilion, Carotenuto)*.

GRAPHICUS feb. 73, Gibierre: *I protagonisti dell'arte contemporanea, Nicolaej Duilgheroff* - G. Brizio: *Mario Merzalli, ovvero il rigore poetico della forma*.

GRAPHICUS n. 5, G. Brizio: *I protagonisti dell'arte contemporanea: Alberto Magnelli*.

GAZZETTE DES BEAUX ARTS mar. 73, Editorial: *La Chronique des Arts* - P. Jullian: *Jean Lorrain, « valet de gloire » et quelques artistes*.

V H 101 n. 9, G. Celant: *Le livre comme travail artistique*.

ART PRESS n. 2, Edda Renouf interview par C. Beret - Donald Judd Sol Lewitt a propos du Minimal Art par C. Millet - C. Beret: *Kandinskij* - C. Simon: *Deux personnages* - J. Heuric: *Pierre Gaudibert, integration et/ou subversion* - F. Gars: *Les ventes publiques trois opinions* - L. Anderson: *Michael Snow* - P. du Vignal: *Vito Acconci* - G. Brecht, *conversation avec Ben*.

ART PRESS n. 3, M. Pleynet: *Louis Cane* - *Entretien Catherine Millet-Louis Cane* - C. Schnaidt: *Josef Albers enseignant* - J. Albers: *Rapport sur un enseignement fondamental du dessin, du projet et de la couleur* - S. Sarduy: *David Lamelas* - D. Lamelas: *La lecture d'un film* - Philippe Sollers *entretien avec Jacques Henric* - Eva Hesse - Jean-Michel Sanejouand interview par Catherine Millet - J. de Sanna: *Vincenzo Agnetti* - Tania Mouraud.

ART PRESS n. 5, A. Michelson: *Robert Morris* - S. Sarduy: *Couleurs/nombres/séquences* - Victor Burgin.

ARTITUDES n. 4, A. Kerma: *La Marche de Daniel Smerck* - F. Pluchart: *Un pasrupture* - H. Maccheroni: *Lettre a Lautréamont* - H. Fischer: *La quatrième dimension de l'espace pictural. Analyse de la fonction sociologique du cadre* - B. Teyssedre: *Entretien avec Hervé Fischer* - L. Fabro: *Note ai singoli lavori* - J.D.: *Poétique de Fabro* - M. Grüttrich: *Le manicheisme de Michael Buthe* - L.M. Venturi: *Le cosmos ordonné de Nigro* - G. Lista: *Signification de Jean François Bory* - *Entretien avec Jean-Louis Froment*.

PLAISIR DE FRANCE apri. 73, A. Watteau: *Une école à découvrir, les peintres de Rouen (1895-1940) A.M.* - Plaete: *L'Inde au musée Gaimet* - R. Briat: *Moustiers*.

PLAISIR DE FRANCE mag. 73, R. Birat: *Menton ville d'art* - Cocteau e la salle de mariage - *La Biennale de Menton est majeure* - J. Bailly Herzberger: *Les dessins inédits de Manzan Pissarro* - M. Castaing: *Soutine*.

PLAISIR DE FRANCE giu. 73, J. Chatelain: *Le message biblique de Chagall* - L. De La Grandville: *Objets d'art de joailliers*.

PLAISIR DE FRANCE lug./ago. 73, P. Descargues: *Le viel homme, l'art e la mort (Picasso posthume)*.

REVUE D'ESTHETIQUE n. 1, Ngô-Tiêng-Hiên: *Sur la distinction de l'architecture et de la sculpture dans l'esthétique contemporaine* - P. Junod: *Actualité de Fiedler* - M. De-champs Huppert: *Barnett Newman*.

CASA DE LAS AMERICAS n. 76, A. de Juan: *Galeria latinoamericana, situacion actual*.

RIVISTA DE IDEAS ESTETICAS n. 116, J.J.E. Gracia: *Falsificación y valor artístico* - F. de Urmenda: *Sobre estética fabriana* - J. Herrera: *La Bauhaus*.

HUMBOLDT n. 45, A. Grego de Jimenez: *Wels (Alfred Otto Wolfgang Schultze)* - *El pintor Klaus Liebig* - K. Thomas: *En torno al problema de una comunicación entre arte y sociedad*.

BLANCO Y NEGRO mar. 73, *Espejo del arte: Benjamin Palencia Ricardo Baroja* - Julio L. Hernández - Pablo Palazuelo - J. Camon Aznar: *El arte de Pancho Cossio*.

ARTA n. 11, Z. Dumitrescu-Busulenga: *L'arte contemporanea e l'educazione* - T. Mocanu: *La struttura della comprensione dell'opera d'arte* - T. Mocanu: *La concezione estetica di Leibniz e di Kant* - P. Petrescu: *Intrecci di paglia* - O. Busneag: *Wanda Sachelarie Vladimirescu* - P. Cornel Chitic: *Note sul linguaggio della scenografia* - A. Arghir: *Lettura e immagine* - V. Varga: *Luchian di Jacques Lassaigne* - C. Prut: *Mihai Cismaru* - J.A. Gaertner: *L'arte demistifica l'arte* - Tamas Erceanu - C. Anastasiu: *Intervista con Lucian Murnu* - I. Jalea: *Milita Petrescu*.

ARTA n. 12, I. Frunzetti: *L'arte di questo quarto di secolo* - I. Mereuta: *Una situazione dell'immagine* - I. Nicolau: *Osservazioni sul gusto* - M. Driscu: *Le forme della ceramica* - O. Busneag: *Aradea, la vita artistica* - T. Mocanu: *L'estetica della poesia romantica* - A. Pavel: *Zamfir Dumitrescu* - A. Arghir: *Capolavori dell'espressionismo* - Izsak Marton - Eva Cerbu - Florian Lazar Alexie - S. Epure: *Il realismo matematico* - E. Papu: *Intorno all'exoestetica*.

Segnalazioni bibliografiche

a cura del Centro Di

I libri e i cataloghi selezionati possono essere richiesti direttamente al Centro Di ritagliando la cedola a fondo pagina e usufruendo così di uno sconto particolare del 10% su prezzi indicati. Tali prezzi sono al netto dell'IVA.

Cataloghi

Arte Cronaca 1971-1973 Prima Biennale delle attività plastiche in Toscana, Città di Vinci, aprile-maggio 1973, int. ill., pp. 50, lire 1.500.

Vasco Bendini, Istituto di storia dell'arte, Università di Parma, cat. n. 18, giugno 1973, pp. 174, con 80 tavole b/n, lire 3.500.

La delicata scacchiera. Marcel Duchamp: 1902-1968, Napoli, Palazzo Reale, giugno-luglio 1973, a cura di Achille Bonito Oliva, pp. 176, con 255 ill. b/n, lire 5.000.

1928-1973 DOMUS: 45 ans d'architecture design, art. Musée des Arts Décoratifs, Parigi, maggio-settembre 1973, cat. in due vol. int. ill. b/n, lire 8.500.

Fotografi Oggi «Gli Americani», Torino, giugno-luglio 1973, int. ill. b/n, lire 1.000.

Virgilio Guidi 1972-1973, Venezia, agosto-settembre 1973, pp. 20 con 24 tavole fuori testo a colori, lire 4.000.

Guttuso 1973, grandi dipinti e venti disegni, Livorno, maggio 1973, int. ill. b/n e colori, lire 2.000.

Italian Architecture 1965-1970. Second itinerant triennial exhibition of contemporary italian architecture, promosso dall'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, pp. 392, in. ill. b/n, lire 15.000.

Fausto Melotti, Roma, Galleria Marlborough, maggio-giugno, in. ill. b/n e colori, lire 2.500.

Maggio D'Arte Moderna a Milano 1973, pp. 146, int. ill. b/n, lire 3.000.

Le Acqueforti di Giorgio Morandi, Urbino, Palazzo Ducale, giugno-luglio 1973, int. ill. b/n, lire 4.000.

Giorgio Morandi (1890-1964), Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna, maggio-luglio 1973, pp. 184, int. ill. b/n e colori, lire 5.000.

Mostra d'arte Cinese, Pittura e artigianato, Firenze, Forte Belvedere, luglio-ottobre 1973, pp. 110, int. ill. b/n e colori, lire 2.500.

Ugo Mulas, Immagini e testi, Istituto di Storia dell'arte, Università di Parma, cat. 17, maggio 1973, pp. 158 con 247 ill. fuori testo b/n, lire 6.000.

Louise Nevelson, Milano, maggio 1973, int. ill. b/n, lire 1.500.

Omaggio a Picasso, Mostra fotografica didattica, Livorno, Villa Fabbricotti, agosto-ottobre 1973, int. ill. b/n.

X Quadriennale Nazionale d'arte, La ricerca estetica dal 1960 al 1970, vol. III, maggio-giugno 1973, pp. 392, int. ill. b/n, L. 5.000.

Superstudio, Graz, giugno-luglio 1973, pp. 32, int. ill. b/n e colori, lire 4.000.

Giulio Turcato, Opere dal 1954 al 1973, Spoleto, giugno-luglio 1973, int. ill. b/n, lire 4.000.

Tono Zancanaro, Ferrara, Galleria civica di arte Moderna, dicembre-febbraio 1973, pp. 26, con 771 ill. fuori testo b/n, lire 4.300.

Zigaina: Opera grafica 1947 al 1972, a cura di G. Marchioni, Gradisca d'Isonzo, luglio-settembre 1973, pp. 204, int. ill. b/n e colori, lire 15.000.

Volterra '73, Sculture, ambientazioni, visualizzazione, progettazione per l'alabastro, problemi del centro storico, Volterra, luglio-settembre 1973, pp. 36, lire 1.000.

Problemi di storia dell'arte

AA.VV., L'Albero Solitario, arte e politica USA 1870-1970, a cura di Eugenio Battisti e L. Vitello, collana Lc Scienze dell'uomo n. 4, Firenze 1973, pp. 342, lire 1.800.

AA.VV., Dictionary of Twentieth Century Art, Londra 1973, pp. 420, tavole fuori testo 66, lire 11.600.

Jean Baudrillard, Il sistema degli oggetti, Milano 1972, pp. 264, lire 3.000.

Roger Bordier, L'Objet contre l'art, toute l'histoire de l'art moderne est celle des vicissitudes de l'objet, Paris 1973, pp. 206, lire 4.000.

Claudio Carabba, Il Fascismo a fumetti, Collana SC, pp. 280, ill. circa 100, fuori testo circa 60, lire 3.000.

Nicos Hadjinicolaou, Histoire de l'art et lutte des classes, Série Sociologie, pp. 224 ill. fuori testo 32, lire 5.400.

Lucy Lippard, Six years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972, collana Books that matter, New York 1973, pp. 272, ill. circa 100, lire 5.000.

Nicoletta Misler, La Via Italiana al realismo: La Politica culturale del PCI dal 1944 al 1956, Collana cultura e classe n. 4, pp. 422, ill. 54, lire 4.500.

Maria Luisa Gatti Perer, I. Montani Mononi, E. Wakayama, Introduzione alla storia dell'arte, Collana Definizioni critiche n. 4 (1956) nuova edizione 1972, pp. 278, lire 3.800.

Umberto Silva, Ideologia e arte del fascismo, Collana cultura e classe n. 7, Milano 1973, pp. 158, ill. a colori 15, b/n 233, lire 2.800.

Jack S. Spector, The Aesthetics of Freud, a study in Psychoanalysis and Art, Londra 1972, pp. 242, ill. 34, lire 8.500.

Leo Steinberg, Other Criteria, confrontations with twentieth century art, Oxford 1972, pp. 436, ill. 278, lire 14.800.

John Weightman, The Concept of the Avant-garde. Explorations in modernism, Londra 1973, pp. 324, lire 8.000.

Scritti di artisti

Apollinaire Guillaume, Apollinaire on art: Essays and reviews 1902-1918, Ediz. inglese riveduta a cura di L.C. Breunig, collana Documents of 20th Century Art, Londra 1972, pp. 546, ill. 19, lire 6.200.

Eluard Paul, Anthologie des écrits sur l'art, Paris 1972, pp. 300, ill. 197, ril., lire 35.000.

Ernst Max, Scritture, Ediz. it. a cura di I. Simonis, Milano 1972, pp. 448, ill. 20 ricavate dall'opera dell'autore, lire 12.000.

Léger Fernand, Functions of painting, a cura di E.F. Fry, collana Documents of 20th Century Art, Londra 1973, pp. 222, ill. 16, lire 7.900, cronologia della vita, approfondita bibliografia.

Lipchitz Jacques con la collaborazione di H.H. Arnason, **My life in sculpture**, Collana Documents of 20th Century Art, Londra 1972, pp. 250, ill. 202, lire 8.200, cronologia della vita, approfondita bibliografia.

Ozenfant, Foundations of modern art, traduz. inglese di J. Rodker 1931, reprint New York 1952, pp. 348, ill. 226, lire 2.700.

Reflections on art, a source book of writings by artists, critics and philosophers, a cura di S.K. Langer (1952) reprint Londra 1972, lire 3.000.

Severini Gino, Tempo de «L'Effort Moderne». **La vita di un pittore**, a cura di Pietro Pacini, Firenze 1968, pp. 308, ill. lire 2.000.

Severini Gino, Dal Cubismo al classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro, a cura di Pietro Pacini, Firenze 1972, pp. 258, lire 7.500.

Matisse Henri, Ecrits et propos sur l'art. Collection Savoir, Parigi 1972, pp. 366, lire 3.800.

Poesia visiva

Italian Visual Poetry 1912-1972, Finch College Museum, New York, primavera 1973, cat., lire 2.500.

Per una collocazione della poesia concreta e visuale, Galleria Peccolo, giugno 1973, lire 500.

Visão, vision, E.M. de Melo e Castro, antologia dell'opera 1961-1972, Lisbona 1973, lire 3.500.

Langer Vers. Taal Mobiliseren 1966-1972, Herman Damen, Utrecht 1973, lire 7.000.

Gallerie

La Galleria Schema di Firenze ha pubblicato il primo numero di una rivista-catalogo **Schema Informazione** con interventi tra gli altri di Ermanno Migliorini, A. Bonito Oliva e L.V. Masini, lire 1.000.

Al Centro Di, Firenze

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

TITOLO:

Nome, indirizzo, firma:

Data del timbro postale

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Edizioni Vanni Scheiwiller (Via Melzi d'Eril 6, 20154 Milano): cartella di 5 acqueforti di Antonietta Raphael Mafai dal titolo « Ezra Pound: Me felice, felice notte »; volume di Giuseppe Ungaretti « Lettere a un fenomenologo » con 16 fotografie di Paola Mattioli e un saggio di Enzo Paci; Strenna del Pesce d'oro per il 1973: « Poeti simbolisti e liberty in Italia » a cura di Glauco Viaggi e Vanni Scheiwiller, con 13 disegni di Felice Casorati, Romolo Romani e Adolfo Wildt.

Casa Editrice « La Traccia » (Via Scarpa 6, 41100 Modena): primo volume della collana « Work in Progress » dal titolo « Quattro Miti », comprendente quattro dialoghi di Roberto Guiducci, disegni di Roberto Sambonet e una presentazione di Grytzko Mascioni.

Edizioni Bon à tirer (Via Fatebenefratelli 36, 20121 Milano): cartella di serigrafie di Mario Rossello dal titolo « Paesaggi-oggi », testo di Giancarlo Vigorelli.

Onasarte (Casella Postale 238, 39100 Bolzano): cartella di 4 acqueforti di Walter Piacesi, presentazione di Carlo Galasso.

Edizioni d'arte Castaldi di Feltre: cartella di 11 litografie di Salvador Aulestia.

Presso la Galleria Eidos (Via Brera 16, 20121 Milano), in collaborazione con le Edizioni d'arte Torcular, presentazione della cartella di acqueforti di Karl Plattner dal titolo « Personaggi », testo di Roberto Tassi.

Edizioni Danese (Piazza San Fedele 2, 20121 Milano): cartella di 6 stampe di Enzo Mari dal titolo « Sei simboli sinsemantici e il vulcano ».

Editrice « I Dispari » (Via Bronzetti 17, 20129 Milano): volume di poesia di Roberto Pazzi dal titolo « L'esperienza anteriore » con tre disegni di Milo Cattaneo.

Edizioni Arte Nuova Oggi: cartella di 5 serigrafie di Antonio Fomez, testo di Marisa Vescovo.

Edizioni d'arte del Segnapassi (Piazza Colenuccio 28, 61100 Pesaro): catalogo di 182 opere grafiche singole e cartelle di artisti italiani e stranieri.

Presso la Galleria L'Ariete (Via Giulia 140, Roma) presentazione delle serie grafiche di Andrea Volo dal titolo « Un giorno a Utopia » e « Gli Uccelli », della cartella di 5 acqueforti « Santa Giovanna dei Macelli » da Bertold Brecht, testo di Peter O. Chotjewitz e della cartella di 6 acqueforti dal titolo « Primo Maggio a Utopia ».

Presso la Galleria dei Bibliofili (Via Morone 6, 20121 Milano) presentazione delle seguenti opere di Pietro Consagra: delle 2RC, « 1° Poema frontale, euforia »; dei Fratelli Fabbri Editori, « 1 millimetro e 1-2 millimetro »; di Vanni Scheiwiller, « Poema frontale ».

Edizioni Eco d'Arte (Via Spinello Aretino 6, 50143 Firenze): cartella dal titolo « Quaranta testimonianze grafiche ».

Sergio Tosi Editore (Via San Gregorio 44, Milano): 2 plaquettes dedicate a « La Vittoria » di Jean Tinguely e a « Quadrato e Quadrati nel Quadrato » di Antonio Caldera.

Premi

Bologna. Al Concorso Fotografico Nazionale « Una agricoltura che scompare, un mondo da salvare », organizzato dal Centro San Domenico, i premi sono stati così assegnati: primo premio a Giovanni Bartoli, secondo e terzo premio a Nino Privitera e Filippo Marchese. I premi del pubblico sono andati a Giovanni Bartoli (1°), Carlo Fiorentini (2°) e Pietro Todo (3°).

Roma. Al 1° Premio internazionale « Nuove Dimensioni nell'Arte », organizzato dalla rivista « Nuove Dimensioni » e allestito al Palazzo delle Esposizioni, sono stati premiati: Fabrizio Alvaro, Roberta Baldelli, Vanna Bonora, Antonio De Muro, Renzo de'

Stradivari, Enza Ferri, Michele Fuduli, Anna Gentili, Guido Guideri, Alberto Lista, Louis Peeters, Rita Pessolano, Matilde Caridi Prato, Alfonso Rotolo, Anna Vella e Fabio Viviano.

Milano. Dal 2 al 14 dicembre, quinta rassegna nazionale di pittura « Premio Sant'Ambroeus 1973 ». Adesioni entro il 25 ottobre alla Segreteria, Corso Magenta 22, 20123 Milano.

Gardone Riviera. Il Premio « La Tavolozza Gastronomica 1973 » è stato vinto dalla ricetta di Wilfredo Lam. Secondo classificato il cinese Ho-Kan, terzo classificato Enzo Pagan. Altri premiati: Dino Decca, Silvio Consadori, Xante Battaglia, Maurice Henry, Ibrahim Kodra, Walter Pozzi, Angelo Grilli, Mario Borgna, Giuseppe Grioni, Mario Doniseti.

Milano. Remo Brindisi, Presidente della Triennale, e Silvio Ceccato, Direttore dell'Istituto di Cibernetica dell'Università di Milano, hanno ricevuto le insegne dell'Ordine Internazionale Braidense.

Palermo. Dal 15 al 30 dicembre, sesta Mostra nazionale d'arte figurativa dedicata alla pittura, scultura, grafica, ceramica, cartellone. Informaz. presso il Centro ASLA, Via XX Settembre 68, Palermo.

Quincinetto (Torino). Alla 2 edizione del Concorso di pittura « Quincinetto e la sua gente » il primo premio è stato vinto da Luciano Richiardi. Secondo e terzo premio ad Alex Ognanoff e Antonio Russo. Altri premi a Pippo Ciarlo, Gianni Gallian, Domenica Bianco.

Parigi. Il Premio « Nicolas Goujon » per i fumetti è stato assegnato a Maria Marta Collin e a Richard Guathier.

Varie

Presso l'Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia sono state discusse (relatori prof. Marco Rosci) le seguenti tesi in Storia dell'Arte: Erminia Sacchi: « La critica d'arte di Ardengo Soffici, Modernista e Antimodernista, 1909-1930 » - Nadia Maria Tamborini: « Il rapporto tra Klee e la cultura del suo tempo fino al periodo del Bauhaus attraverso gli scritti autobiografici e teorici » - Mirta Serrazanetti: « Carlo Carrà, critico d'arte » - Federica Etter: « Lo spettacolo futurista » - Gilberto Squizzato: « Il Surrealismo nell'opera di Luis Buñuel » - Paolo Mereghetti: « Alcuni aspetti dell'opera filmografica di Orson Welles » - Gianpaolo Tescari: « Aspetti del più recente cinema americano, Hollywood e la Youth Culture » - Fabrizio Bianchi: « Pubblicità e informazione visiva. Evoluzione dell'esperienza pubblicitaria da Nizzoli a Testa ».

A Capri è morto lo scultore Jack Lipchitz, aveva 82 anni.

Molfetta. Presso l'aula magna della Biblioteca Comunale, l'Amministrazione Comunale, in collaborazione con la rivista « Opinioni », ha promosso un incontro dibattito con Ernesto Treccani sul tema « Arte e impegno, l'esperienza di Corrente ».

Milano. Presso il Piccolo Teatro si è tenuta una manifestazione in omaggio a Pablo Picasso e per la libertà in Spagna. Renato Guttuso e Luigi Granelli hanno parlato su « L'impegno civile e culturale di Pablo Picasso ».

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Abbonamenti 1973

Offerta speciale per
Abbonamenti cumulativi

Per ogni rivista in più 500 lire in meno

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

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

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

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

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

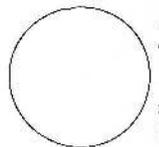
EDIZIONI DEDALO
Ufficio diffusione periodici
Casella postale 362
70100 BARI

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L.
eseguito da
residente in
via
cod. postale
sul c/c N. **13/6366**
intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
Addì (¹) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

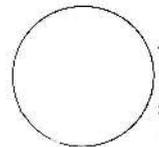
N.
del bollettario ch 9

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L.

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

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

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

numero
di accettazione
L'Ufficiale di Posta

Tassa di L.

Bollo a data

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

AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abruzioni o correzioni.

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

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

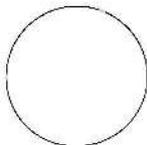
Autorizzazione dell'ufficio c/c di Bari n. 13/6366 del 25 agosto 1967

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

meno L. per abb. in più
importo del versamento

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

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti



Il Verificatore

Bollo a data

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

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

NAC

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

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



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



Quando il pensiero diventa segno

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

rotring
KOH·NOOR

