

NAC

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

10

INSERTO

SARDEGNA

a cura di G. BRUNDU e di S. NAITZA

Problemi dell'Avanguardia / Dibattito sulla Biennale / Il pennello e/o l'inchiostro
Il medium scultura / Estetica e politica / L'educazione artistica in Gran Bretagna
Recensioni libri / Schede / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario / Brevi.

Scritti di: Brundu / Casula / Chirici / Contessi / Di Genova / Dorfles / Fagone / Frongia
Lussu / Marziano / Meloni / Naitza / Panzeri / Pellegrini / Penelope / Raffa / Rudas
Salvadori / Scaramuzza / Vescovo / Vincitorio / Volpi Orlandini.

NAC

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

10

Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Regione e Università	
	Inserto « Sardegna »	
N. Rudas	Una situazione del sottosviluppo	1
S. Naitza	La cultura artistica	3
G. Brundu	La condizione degli operatori	6
T. Casula	Il Gruppo Transazionale	7
S. Naitza	La soluzione esilio	8
	Problemi dell'Avanguardia	
G. Dorfles		
S. Naitza		
M. Volpi Orlandini	Avanguardie oggi	10
M.L. Frongia	Le avanguardie dell'800	13
G. Pellegrini	Al bazar delle avanguardie	15
	Bibliografia essenziale	16
G. Di Genova		
M. Penelope		
F. Vincitorio	La nuova Biennale	19
V. Fagone	Il pennello e/o l'inchiostro	21
L. Marziano	Il medium scultura	23
P. Raffa	Estetica e politica	24
R. Salvadori	L'educazione artistica in Gran Bretagna	25
<i>Rubriche</i>		26

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio *Redazione:* Via S. Giacomo 5/B, tel. 6786422 Roma 00187 *Grafica e impaginazione:* Bruno Pipa-Creativo LBG, *Amministrazione:* edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 371.555/371.025/371.008 *Abbonamento annuo* lire 4.000 (estero 6.000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre *Versamenti* sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 *Pubblicità:* edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 *Concessionaria per la diffusione nelle edicole:* Parrini & C. s.r.l. - Piazza Indipendenza 11/B, tel. 4992, Roma 00185 - Via Termopili 6, tel. 2896471, Milano *Stampa:* Dedalo litostampa, Bari *Registrazione:* n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Regione e Università

In sei anni di vita di questa rivista, abbiamo spesso constatato un fatto curioso. Per ogni numero si parte con programmi precisi e, strada facendo, accadono vari accidenti che mutano, sostanzialmente, il risultato. Per fortuna, frequentemente, in meglio.

Anche in questo numero si è avuta una coincidenza involontaria ma, secondo noi, fortunata, dato che, alla fine, risulta paradigmatico di certe idee che da tempo veniamo sostenendo. Ci riferiamo all'inserto « Sardegna » e ai testi inviatici dall'Università di Cagliari.

La loro vicinanza è fortuita.

Mentre l'analisi della situazione artistica in Sardegna era stata decisa l'anno scorso, nel quadro di quell'esame — regione per regione — iniziato con la Toscana, i contributi allo studio delle Avanguardie, preparati da alcuni studiosi dell'Università di Cagliari, rientrano in quel programma di ideale confronto tra le università italiane che veniamo sviluppando da alcuni mesi. Per una serie di circostanze, si sono venuti a trovare nello stesso numero.

E questo — ripetiamo — secondo noi finisce per rendere, in un certo senso, più espliciti due principi che finora hanno animato il nostro lavoro.

1) L'attenzione, la sollecitazione al decentramento.

2) L'indicazione di un possibile arricchimento di questa azione mediante una collaborazione con le Università.

Si tratta, in fondo, di due aspetti di uno stesso problema: autogestione e serietà di ricerca per tentare un reale rinnovamento. L'averli proposti insieme, riassume e rafforza una battaglia che vorremmo saper combattere con sempre maggior rigore.

Sardegna

a cura di Gaetano Brundu e Salvatore Naitza

Questo inserto è dedicato alla Sardegna. Non per seguire una moda a cui sembra aver dato la stura il risultato delle ultime elezioni, bensì per aggiungere alle indagini da noi già compiute e riguardanti la situazione delle arti visive in Toscana, Piemonte e le Tre Venezie, l'analisi di una situazione particolare ma tipica di molte regioni, specie meridionali.

Il compito di curare tale inserto è stato assunto da Gaetano Brundu e da Salvatore Naitza i quali, da anni, si battono perché anche in Sardegna si abbia una cultura artistica organizzata. Puntando, più che su retorici, elefanteschi « piani di rinascita » varati a Roma, sulla organizzazione degli artisti locali, che dovrebbero appropriarsi di temi e investirsi di responsabilità più generali, con la chiarezza degli interessi da colpire e degli obiettivi da raggiungere.

Questo inserto — come i precedenti — vuol contribuire a questa azione, auspicabile, ripetiamo, in molte altre regioni italiane.

Una situazione del sottosviluppo

di Nereide Rudas

Un discorso sulle arti visive in Sardegna, come in qualsiasi altro luogo, non può che partire dalle condizioni generali, a livello sociologico, esistenti nell'Isola.

Perciò abbiamo posto, come introduzione, questa intervista con Nereide Rudas, incaricata di Psicologia nella Facoltà di Lettere e Filosofia e nella Facoltà di Medicina dell'Università di Cagliari e studiosa di questioni sarde.

D. *Esiste una specificità, a livello sociologico, della situazione sarda? Puoi indicarci alcuni fattori particolari di questa situazione che siano stati evidenziati da tue indagini?*

R. La Sardegna esemplifica in maniera significativa la condizione di una regione sottosviluppata dall'interno di un Paese globalmente industrializzato. Essa partecipa quindi a una duplice condizione che, se da una parte l'assimila a situazioni e problemi per certi versi terzomondisti, dall'altra vede la sua economia e la sua struttura sociale profondamente penetrate da linee di sviluppo mediate da moderne economie di mercato. La realtà sarda appare pertanto particolarmente segnata da profonde contraddizioni economiche, sociali e culturali.

In alcune ricerche, d'ordine psicosociale, e, in particolare in occasione della stesura del rapporto sulle caratteristiche della criminalità rurale in Sardegna¹, ho preso in esame alcuni aspetti culturali della realtà sarda, che costituiscono, tra l'altro i substrati portanti della fenomenologia criminosa tipica che insiste nell'area sarda. Riferendomi a queste ricerche, vorrei brevemente soffermarmi su alcuni fenomeni relativi all'isolamento, all'emigrazione e al conseguente spopolamento del contesto rurale.

Queste variabili, tra loro interrelate, possono configurarsi come termini di circoli riverberanti e di effetti cumulativi che esitano, in ultima analisi, in una situazione « patologica », capace, a mio giu-

dizio di interferire anche negli aspetti della situazione culturale e artistica sarda. L'isolamento è indubbiamente una costante significativa dell'intero quadro socio-fenomenico della Sardegna. Esso appare riconducibile a molteplici fattori storico-geografici e culturali che hanno in un certo senso fatto della Sardegna un « mondo a parte ».

Sono a tutti note le condizioni di isolamento in cui vivono e operano i gruppi e le comunità sarde. E' a questo proposito da ricordare che l'Isola, già prima che il fenomeno emigratorio si facesse incidente, contava una scarsa densità demografica e presentava peculiari modalità d'insediamento umano, considerate unanimemente abnormi. Nello stanziamento sardo, condizionato oltretutto da molteplici situazioni storiche, dal fattore economico dominante agro-pastorale, si osserva una tendenza alla utilizzazione delle sue aree montane. Questa struttura insediativa, definita di tipo « convergente », configura una distribuzione « innaturale » della popolazione che, anziché stanziarsi in zone fertili di pianura e di costa, privilegia zone altimetricamente più elevate, meno produttive e meno agibili per viabilità. L'insediamento convergente, la scarsità dei redditi agrari, la pastorizia brada e transumanante, interagiscono nel contesto sardo, divenendo poli di « circoli viziosi », definiti dall'Arcari veri nodi dell'economia isolana che si esasperano appunto intorno alla ricordata variabile dell'isolamento che è stata oggetto di specifiche ricerche.

Senza ripetere quanto già osservato in altre sedi, occorre richiamare che l'isolamento, paradigma del contesto rurale sardo, non solo è in evidente rapporto con l'insularità, ma ha per così dire una sua « faccia interna » che si esprime in quello che Braudel ha chiamato l'isolamento della montagna. Per questa duplice componente l'isolamento ha trascinato fenomeni di « chiusura » che non hanno per-

messo la penetrazione di esperienze modelli e stimoli esterni, conducendo alla cristallizzazione e alla « degradazione storica », nel senso inteso da Lilliu, della società sarda, specie pastorale.

L'isolamento, misurato con diversi indici appositamente elaborati, disegna in Sardegna un'area assai vasta: gran parte della Sardegna rurale è caratterizzata da una scarsa diffusione di popolazione sul territorio. Su questa struttura insediativa « abnorme » ed « isolata » si è, in tempi relativamente recenti, innestato un fenomeno che ha disertificato intere regioni, ha assottigliato il potenziale umano, ha usurato il tessuto sociale, in una parola, ha reso ancora più patologica la struttura socio-demografica, economica, culturale e civile sarda. La Sardegna ha, infatti, alimentato, a partire dal 1953-54, un forte flusso emigratorio, che, benché giunto in ritardo sugli stessi movimenti emigratori meridionali, ha assunto ben presto proporzioni allarmanti.

In base a ricerche da me condotte, si può stimare che in vent'anni la Sardegna abbia perduto, a favore di aree esterne, circa mezzo milione di persone. Il fenomeno, ancora più drammatico ove si consideri che l'Isola è sottopopolata, ha mobilitato dopo un primo flusso operaio, numerose componenti contadine, coinvolgendo, nell'ultimo periodo, il mondo chiuso e isolato delle regioni pastorali « interne ».

Senza entrare nel merito delle conseguenze che un esodo di queste dimensioni comporta (rottura dell'unità familiare, dissoluzione della società rurale nel suo passaggio a forme organizzative industriali, ecc.), si deve preliminarmente osservare che questo esodo non ha risolto i problemi strutturali della società sarda ma viceversa, ne ha accentuato contraddizioni e scompensi. Tralasciando per brevità ogni altra considerazione, voglio solo ricordare che quest'emigrazione di massa, non solo ha determinato una pe-

sante perdita di popolazione, ma, per la sua stessa natura selettiva, ha drenato dalla Sardegna soprattutto dei giovani, nel pieno dell'età produttiva comportando una notevole contrazione della popolazione attiva. Contemporaneamente allo spopolamento della campagna si è verificato un processo di addensamento, non compensativo, in « poli » di attrazione demografica in alcuni centri urbani (specie Cagliari e Sassari) e del loro hinterland.

L'emigrazione quindi ha disertificato il contesto rurale, cristallizzandovi situazioni patologiche, e ha nel contempo « gonfiato » i centri urbani, sovvertendo profondamente il disegno demografico e contribuendo ad usurare il già alterato rapporto città-campagna. E' inoltre da ricordare che il settore industriale tradizionale (minerario) attraversa una profonda crisi, mentre si è recentemente affermata in Sardegna una industrializzazione per « poli » di sviluppo che ha creato ulteriori scompensi socio-economici e culturali. Ma i nuovi insediamenti industriali, soprattutto costituiti dalla petrolchimica di base (ad elevatissimo rapporto capitale-manodopera) hanno avuto una scarsa capacità di assorbimento di forze lavoro, tanto che nell'ultimo ventennio la stessa occupazione industriale è andata in Sardegna progressivamente contraendosi. E' d'altronde risaputo che questo modello di sviluppo non risolve il problema dell'occupazione e quindi tende a consolidare i processi emigratori. Tentando di ricondurre ad unità il discorso, si può affermare che la abnorme struttura insediativa, l'isolamento, lo spopolamento, la disarticolazione, lo scarso reddito rurale, l'insicurezza della campagna, l'industrializzazione per « poli » di sviluppo, entrano in rapporto dialettico col fenomeno emigratorio e si annodano in un unico circolo vizioso i cui effetti riverberanti non sarà in futuro facile spezzare.

D. In quali termini si può parlare dell'isolamento dell'artista e dell'intellettuale sardo? In quale modo questo isolamento può aver determinato i caratteri della produzione locale?

R. L'isolamento, come ho già avuto modo di osservare, ha assunto, anche storicamente, grande importanza in Sardegna. Il suo ruolo non è però interpretabile in chiave univoca. Se da una parte esso può essere infatti, inteso come fenomeno di « chiusura », dall'altra esso può essere riguardato come espressione di « difesa » di modelli di vita, di schemi comportamentali e di sistemi di valori, in una parola espressione di gelosa conservazione di una « cultura sarda ». In tal senso la « resistenza » (sottolineata dal Pigiariu e dal Lilliu, per citare solo due nomi di prestigiosi studiosi sardi), opposta da una certa società sarda (quella « pastorale interna ») contro le aggressive e costanti volontà colonizzatrici

e integratrici e l'isolamento (che ha permesso tale resistenza) possono configurarsi come condizioni determinanti di un possibile sviluppo « per linee interne ». Questa problematica, che si ricollega a quella più ampia del sottosviluppo socio-economico, culturale e civile e al dibattito in corso sui modelli di evoluzione che è conveniente adottare da parte di regioni sottosviluppate per uscire dalla loro condizione di arretratezza, non può evidentemente essere affrontata in questa sede. Ma è corretto osservare che la letteratura psicosociologica tende oggi a sottolineare con sempre maggiore insistenza l'importanza delle radici e della identità culturale che devono essere mantenute al singolo e ai gruppi, quale condizione necessaria per un loro reale sviluppo e per una loro effettiva emancipazione. Ritengo che lo stesso discorso si possa riproporre, almeno entro certi limiti, per l'isolamento dell'artista e dell'intellettuale sardo. Il problema è quello di uscire dalla condizione di isolamento culturale, mantenendo però una propria radice culturale. Si tratta, a mio giudizio, non di « acculturarsi », assumendo acriticamente modelli esterni, si tratta non di « integrarsi » in tessuti estranei o lontani da modelli sardi, ma, partendo da una propria storia e identità culturale, confrontarsi pariteticamente con altre culture e forme artistiche e quindi arricchirsi e crescere artisticamente.

D. L'emigrazione è un fenomeno che, in una certa misura, ha interessato anche gli artisti e gli intellettuali. Pensi che le ragioni siano le stesse che hanno spinto centinaia di migliaia di lavoratori verso zone meno depresse in cui — se non altro — esistevano possibilità di occupazione?

R. L'attuale fenomeno migratorio è indubbiamente complesso, articolato nelle sue componenti, non sempre facilmente decodificabile nelle sue dinamiche motivazionali. Naturalmente è possibile, proprio in base a tale multiformità e complessità, operare distinzioni e individuare una vasta gamma di situazioni diversificate che vanno dalla « fuga » dalla terra, dalla fame di lavoro, a situazioni meno drammatiche e meno legate a fattori di « espulsione ». In tal senso molte esperienze emigratorie possono configurarsi come ricerca di migliori condizioni di vita e di lavoro (in questo ambito può probabilmente collocarsi l'emigrazione qualificata, la fuga dei cervelli, l'emigrazione di artisti e intellettuali). Anzi, da molti, questo aspetto è colto come segno di una più ampia disponibilità socio-psicologica verso la mobilità, il cambio sociale e culturale, ed è interpretato come momento significativo di rottura dell'isolamento.

Ma anche ammettendo che l'emigrazione nelle sue espressioni più attuali, rappresenti uno sbocco conclusivo di un profondo processo di trasformazione psico-

sociale e culturale, che integrerebbe lo stimolo economico, essa rimane sempre, alla sua radice, un fenomeno legato a squilibri e sperequazioni territoriali e sociali. Possiamo quindi affermare che la emigrazione sarda riconosce, anche nell'oggi la sua matrice essenziale nel permanere delle condizioni di sottosviluppo. In tal senso essa è una faccia della irrisolta « questione sarda », nel quadro della più generale questione meridionale. Ecco perché — come è stato spesso ripetuto — l'emigrazione non è un atto di libertà, non è un atto di scelta. Deve, infatti essere riconosciuto nella situazione di base del migrante un bisogno « aperto ». E anche se tale bisogno non è necessariamente riconducibile a una pura spinta economica, ma può essere più o meno colorito da motivazioni psicosociali e culturali, resta tuttavia il fatto che, a monte di tali motivazioni e nel quadro entro cui esse si collocano, vi è una condizione generale di arretratezza e di insufficienza dei contesti di partenza che non permette il soddisfacimento del bisogno stesso, non consentendo, in ultima analisi, al migrante di autorealizzarsi nel suo luogo di origine. E ciò vale, a mio parere, sia per il bracciante disoccupato, sia per l'intellettuale e l'artista, anche se in questi ultimi la spinta economica è presumibilmente meno coattiva e la dinamica motivazionale può apparire più libera. In tutti è però presente — lo ripeto — un bisogno « aperto » che per essere colmato necessita di una dislocazione spaziale.

Naturalmente il carattere, il grado di intensità e la modalità di vivere tale bisogno si diversifica da individuo a individuo, come pure sono diversi i costi e i rischi che l'esperienza emigratoria comporta. Anche su questo punto il discorso andrebbe ulteriormente approfondito e bisognerebbe operare distinzioni, cogliendo eventuali analogie e differenze nelle diverse situazioni concrete. Ma indubbiamente anche l'artista può correre, nell'emigrazione, dei grossi rischi in termini di identità artistica e culturale. Ciò ripropone il discorso sulla tematica integrativa, data per scontata da alcuni studiosi che ne hanno elaborato i moduli interpretativi teorici e che attualmente si tende invece a rifiutare.

D. Cosa si può fare oggi, per modificare questa situazione?

R. Occorre, a mio giudizio, mutare profondamente le strutture socio-economiche e rendere reversibili le condizioni portanti del sottosviluppo, operando concretamente ad una prospettiva di emancipazione sociale ed economica, ma anche culturale, artistica e civile.

¹ *Caratteristiche, tendenzialità e dinamiche dei fenomeni di criminalità in Sardegna.* Doc. XXIII n. 3 bis. Atti della Commissione Parlamentare d'Indagine sui fenomeni di criminalità in Sardegna. V^a Legislatura - Senato della Repubblica, Roma 1972.

La cultura artistica

di Salvatore Naitza

La Sardegna, dal punto di vista della cultura artistica organizzata non esiste; è una facciata, tipologicamente particolare ed estrema, del sottosviluppo. Questo non è un «privilegio» della cultura artistica ma tocca anche le altre attività intellettuali, a dispetto di qualche «premio» di carattere, si dice, istituzionale; e su questa triste parentela si potrebbe applicare una facile sociologia. I problemi riguardanti le arti visive assumono aspetti preoccupanti in una regione che finisce per vivere, al di là della cerchia ristretta degli addetti, i fatti artistici contemporanei di seconda mano, proprio per l'inconsistenza delle strutture organizzate. Esistono, malgrado ciò, autentici talenti artistici che si disperdono senza trovare un centro di raccolta e promozione, aiuto finanziario e informativo. La classe politica è insensibile, a livello dirigenziale soprattutto governativo, ai fatti culturali: ignora, spesso anche a parole il problema o ne strumentalizza marginalmente i termini paesani. A questa indifferenza (che è riflesso del colonialismo anche culturale) fa riscontro l'incapacità degli artisti (per lo più professionalmente 'altro') di orientare politicamente la propria condizione e di chiedere ciò che spetta loro e a tutti i cittadini.

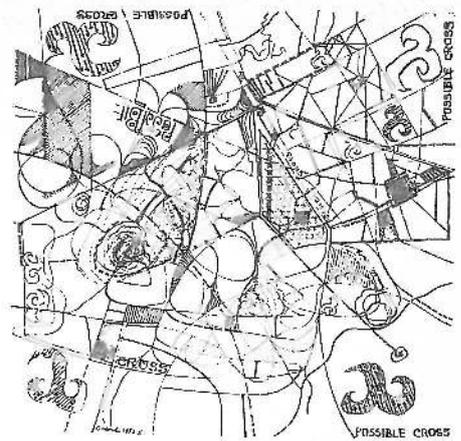
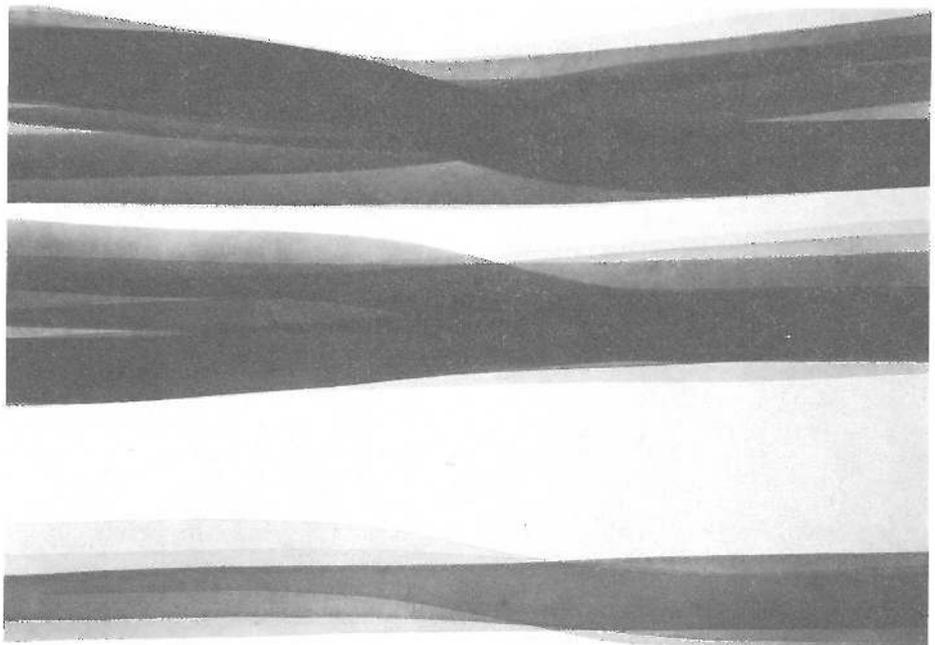
E, d'altra parte, a chi e come chiederlo? La situazione — e qui la Sardegna non è più un caso singolare —, ha anche questo risvolto di indeterminatezza. Tutti sanno che l'organizzazione della cultura artistica spetta in primo luogo allo Stato, attraverso musei, gallerie, soprintendenze etc.; ma spetterebbe anche (art. 117 della Costituzione e artt. 3 e 5 dello Statuto speciale) alla Regione Sarda. Fondamentalmente perciò questi Enti diventano i poli dello scontro possibile, sul terreno specifico, oltre che della battaglia di portata generale per una reale educazione artistica a livello scolastico (e non solo).

Ma dove sta lo Stato? Non esiste una sola galleria d'arte moderna e contemporanea; i due più importanti musei (Cagliari e Sassari) funzionano a metà; i funzionari delle Soprintendenze sono schiacciati irrimediabilmente da compiti burocratici e non riescono ad esercitare le loro funzioni minime. La sola istituzione nel campo è la Galleria Comunale di Cagliari che si muove tra incredibili difficoltà e spesso colpevoli dilazioni.

E la Regione sarda? Dovrebbe avere il compito di «...adattare alle sue particolari esigenze le disposizioni delle leggi della Repubblica emanando norme di

integrazione ed attuazione» (art. 5 St. sp.) su «istruzione di ogni ordine e grado, ordinamento degli studi... antichità e belle arti...» (ibidem). Di fatto ha anche il vantaggio di poter guardare da vicino e di agire dall'interno di questa realtà. Ma la Regione Sarda non fa nulla per una trasformazione generale: non mostra interesse a creare strutture culturali permanenti che la possano impegnare con istituti e iniziative varie; mostra addirittura un interesse opposto per l'estemporaneo o per la questua privata; concede ogni tanto elemosine o favori, non spende una lira per «cambiare». Tipica la sorte di una proposta di legge per l'istituzione di un Ente Mostre, che poteva (anzi doveva) essere parecchio migliorato ma che partiva, una volta tanto, da un movimento di artisti organizzati nella CGIL (raccolta e presentata all'approvazione dai consiglieri comunisti); è cosa iniziata quasi dieci anni fa: oggi non se ne parla né a livello parlamentare né di opinione pubblica. Lo stato delle arti in Sardegna, oggi, denuncia un momento critico: stanchezza da parte di molti artisti e, in modo preoccupante, di quelli che sono stati protagonisti di un rivolgimento vero e proprio nelle tendenze dell'arte nell'Isola, assenza di interventi pubblici o privati, e, peggio, disinteresse generale per la cultura artistica. La crisi, com'è evi-

R. Rossi, *Vibrazioni*, 1973.



POSSIBILE

G. Brundu, *Possibile*, 1973.

dente, investe il settore delle vie di diffusione e conservazione, ma ha, altrettanto ovviamente, riflessi sul piano della ricerca e della creatività (almeno a quanto si può dedurre dalla maggior parte delle mostre). Fenomeni certamente non speciali, essendo in realtà presenti in tutto il mondo. Esistono seri e dignitosi artisti anche qui: nomi che sono talvolta all'altezza dei migliori, in campo internazionale, ai quali manca nell'Isola, la fortuna e un ambiente più aperto, ricco di possibilità nel mercato e nelle sedi di promozione.

Paradossalmente, se si tiene conto dei

valori individuali, l'attuale momento potrebbe essere d'espansione culturale; la situazione di fatto è però di segno contrario. Ciò significa che risorse intellettuali progressiste restano inutilizzate. Le difficoltà dell'arte contemporanea, d'altra parte, qui diventano paralizzanti; la crisi di credibilità della funzione sociale dell'artista e dell'arte qui opera nel senso di spinte all'inerzia e alla chiusura negli affari privati.

Positivo e negativo qui si intrecciano indistricabilmente. Le ragioni più vicine del fenomeno vanno ricercate, a mio avviso, negli avvenimenti e negli sviluppi dell'arte, durante gli anni sessanta soprattutto.

Un dato soprattutto emerge, nella produzione artistica e pittorica in particolare, in questo periodo: la ricerca di una dimensione internazionale del discorso. Oggi, questo dato sembra guidare molti artisti assumendo toni ansiosi e talvolta un peso limitativo.

Ciò sarebbe ovvio altrove; in Sardegna i fatti hanno preso i toni di uno scontro alle origini e di « angoscia territoriale » ora.

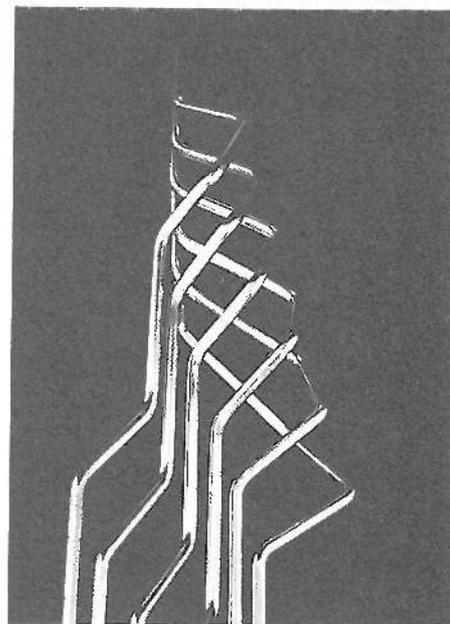
Soprattutto negli anni tra il '58 e il '65 gli artisti che sono stati alla testa dell'operazione culturale hanno urtato, sul piano delle idee e dell'organizzazione del proprio lavoro non solo e non principalmente con le retroguardie artistiche e provinciali, sempre pronte a gridare allo scandalo e a eliminare silenziosamente i fatti estranei, ma anche con alcune correnti più attive e, per altro verso avanzate che hanno spesso travisato e deviato il senso teorico e pratico delle questioni. In una terra dove l'arretratezza storica ed economica e le prospettive di « rinascita » chiamavano l'intellettuale avanzato a precisare il proprio ruolo e ad intervenire, la discussione aveva quasi d'obbligo il suo centro sul valore del « realismo », inteso come radice storica nazionale e popolare (c Lukacs e Gramsci erano sorprendentemente usati dalle parti più disparate); da parti qualificate veniva indicato un generico plafond culturale sardo ma in concreto si valorizzavano le correnti del primo novecento che si erano servite del folklore come tema e di linguaggi spesso ibridi come significante.

In realtà le resistenze più serie, che facevano appello a tradizione e impegno civile, finivano per rappresentare un risvolto confusionario e anacronistico del dilemma figurativo-astratto. Dietro questa trincea finiva per schierarsi anche tutto il passatismo. Chiunque, dei più giovani soprattutto, si confrontasse con i grandi temi tecnici e ideologici dell'arte entro coordinate internazionali, veniva accusato, all'incirca, di cosmopolitismo accattone. L'inesperienza critica e la disinformazione circa le vicende stesse dell'arte in Sardegna non permettevano ai più di riconoscere, nelle opere degli artisti più impegnati nel processo di revisione e di contestazione, la presenza

di una matrice autenticamente sarda e anche popolare, caratterizzata da forti tendenze aniconiche, espressionisticamente cromatiche e grafiche.

Eppure questa vivacità del discorso pittorico e dello scontro delle idee permettevano e giustificavano la formazione di gruppi di artisti che diventavano il nucleo di battaglie culturali a più ampio raggio e coinvolgevano individualità e forze positive (universitari, politici, letterati) altrimenti emarginati o confinati in compiti specialistici. Entro la dialettica costruita soprattutto a Cagliari da questi gruppi sono emerse personalità artistiche interessanti e si sono affermate creativamente anche in Sardegna le fondamentali tendenze dell'arte contemporanea. Le « aggregazioni », a Cagliari, con fisionomie sempre diverse hanno avuto il nome di « Studio 58 », « Gruppo di iniziativa », « Gruppo Transazionale », « Centro di cultura democratica », e infine di « Centro Arti Visive ». Qui non solo si sono formati artisti come Brundu, Pantoli, Staccioli, Tonino Casula, Ugo Ugo, Leinardi, Mazzarelli, Cipriano Mele, Pettinau Muscu etc., ma hanno trovato un punto di riferimento, per affinità o per contrasto, altri come Italo Antico, Rosanna Rossi, Sciola e anche G. Ibba. Al tempo stesso sono entrati più familiarmente nel linguaggio e nell'esperienza visiva, l'Informale, l'Astrattismo la Pop-Art e l'Optical. E' certamente dall'interno di questi movimenti che son partite le spinte a guardare verso il vasto mondo e a collocare la propria opera, idealmente e praticamente, in un universo più ampio di quello regionale.

I tempi più duri, e anche più avventurosi, furono quelli affrontati da « Studio 58 », a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta. L'attività di questo gruppo non fu caratterizzata da una decisa ispirazione politica, ma piuttosto da una linea contestativa, talvolta « scapigliata » e giovanilistica, che proprio in virtù di questa sua genericità poté coinvolgere ambienti tradizionalisti dal loro stesso interno e provocare le prime reazioni del perbenismo cittadino. Fu, come dire, una formazione d'attacco che adottò, spesso senza una profonda convinzione, immagini riferibili al Surrealismo, all'Espressionismo e all'Informale: a un orizzonte cioè lontano dall'Isola. Le sortite furono clamorose e culminarono in una mostra all'aperto sotto il Portico S. Antonio che fu al centro dei commenti, dell'interesse e della derisione della stampa, della cittadinanza e degli artisti conservatori. L'avvenimento dimostrò la possibilità di coinvolgere in un fatto culturale un grandissimo numero di persone; al tempo stesso fece capire quale tipo di scelta artistica suscitasse le reazioni più appassionate: sicuramente furono i « sacchi » di Brundu inopinatamente variati tra Espressionismo astratto e geometrisimo, che mostrarono, nella situazione, la maggiore carica dissacrante. La coscienza di questo fatto



I. Antico, *Verticalità contratta (part.)*, 1973.

finì per provocare, da parte dei più attivi e impegnati del gruppo, una separazione per ricercare giustificazioni ideologiche inequivocabili alla propria opera e una posizione politicamente assai più netta. Brundu e Pantoli entrarono a far parte del « Gruppo di iniziativa » con una esplicita dichiarazione di marxismo e di impegno civile sulla falsariga dei movimenti e dei partiti di sinistra. Con loro entrarono C. Mele, L. Mazzarelli, G. Pettinau, F. Caruso e, subito dopo, Mauro Staccioli appena arrivato dalla Toscana. Quasi tutti si ritroveranno nelle « aggregazioni » successive e intorno a loro si articoleranno agitazioni sindacali di artisti « in quanto tali » e iniziative stimolanti.

In quegli anni esistevano alcune iniziative pubbliche di carattere semistituzionale, quali la Mostra Regionale dell'arte in Sardegna, promossa da privati e sorretta dall'Ente Regione, la Mostra Nazionale di Sassari, promossa da Mauro Manca, ecc.: adesioni e atteggiamenti nei loro confronti furono decisi all'interno dei gruppi. Brundu, prima di partire per Parigi, è l'animatore di un'agenzia, « Sardegna Arti », con pubblicazione ciclostilata. E' inutile insistere sul valore formativo di questa attività per tutti gli artisti. Va detto comunque che la traduzione dei termini artistici in termini organizzativi e politici costituiva una novità quasi assoluta per la Sardegna; certamente ciò faceva venir meno qualche illusione romantica sul valore carismatico dell'artista e ne proponeva una dimensione sociale e professionale. Fatti non senza conseguenza: via via che questa nuova generazione occupava spazio, si assisteva alla crisi e alla rinuncia delle « vecchie glorie » e delle strutture associative tradizionali, di carattere spesso clientelare, che le sorreggevano.

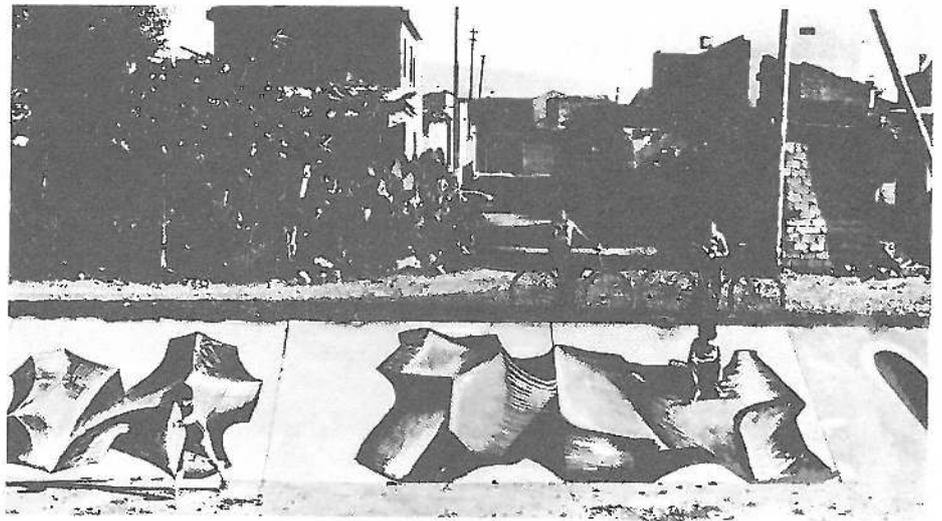
Una funzione importante per la creazione e il chiarimento di un contesto così ricco di possibilità, svolsero a Cagliari l'Università e i gruppi di giovani intellettuali di sinistra, che fecero da tramite da un lato con le esigenze di qualificazione scientifica della produzione artistica e dall'altro con la dirigenza e, tendenzialmente almeno, con le masse proletarie.

E' in questo clima che Tonino Casula, Ermanno Leinardi, Ugo Ugo e Italo Utzeri si raccolgono intorno a Corrado Maltese e portano avanti le discussioni intorno al senso transazionale dell'esperienza estetica; firmano il manifesto che costituisce un nuovo raggruppamento (transazionalista appunto) e si presentano al pubblico con una collettiva, sostenuta in dibattito dallo stesso Maltese, che ha non poche conseguenze.

Tutte le fondamentali esperienze dell'arte contemporanea sono state fatte proprie da artisti sardi e nel contrasto e nella dialettica con altre forze impegnate soprattutto hanno finito per assumere una forte carica di originalità. L'attitudine aniconica riemerge nei motivi moderni, nel geometrismo degli esperimenti Op e nella grafica, carica di sottigliezze cromatiche ed emblematiche. Riemerge anche, più libera, una qualità barbarica e anticlassica per i contrasti e la contraddizione interna dell'immagine.

La specificazione delle tendenze e la formazione di gruppi diversi portano ad una prima dispersione delle iniziative intorno al '66. Nasce un settore artistico all'interno del «Centro di cultura democratica», con una ripresa di contatti con il mondo universitario e con l'ambiente nazionale. Gli artisti non vengono sorpresi dal '68 e dalla presenza dei movimenti studenteschi, con i quali anzi cercano un nuovo terreno d'intesa, che presto diventa irto di difficoltà.

L. Muscu, *Rilievo*, 1971.



P. Sciola, *Senza titolo*.

Tra il '69 e il '70, Brundu, Casula, C. Mele, Muscu e Ugo danno vita al «Centro Arti Visive», con una piattaforma ampia, dove l'interesse ideologico per una specificità politica dell'attività artistica si unisce all'intenzione divulgativa. Sul piano sociologico, anche per il noto intervento dei mass-media, passa un po' tutto, senza scandalo: la presenza di immagini moderne, le «astruserie» e anche la proclamazione da parte delle «avanguardie» della loro legittimità in terra sarda. Sono certamente risultati di battaglie vinte; ma c'è anche (e pour cause) il montare dell'indifferenza, una implicita asserzione di equivalenza di tutti i fatti culturali, una rinuncia a voler capire e ad intervenire. Prevale una difensiva concezione dell'arte come moda e affiora una riserva profonda sui fenomeni contemporanei, che guarda di nuovo metafisicamente all'arte del passato. Sul fronte politico, gli sforzi dei

partiti appaiono orientati verso questioni più pragmatiche.

Questo è all'incirca il quadro di questi anni sessanta. La cronaca e l'analisi riguardano quasi esclusivamente Cagliari, non solo per una maggiore conoscenza da parte mia delle varie vicende, ma anche perché nessuna proposta più autenticamente moderna in fatto d'arte e nessuna più profonda esperienza dell'impegno si è avuta negli altri centri dell'Isola. Restano, per altro verso, sul terreno soprattutto della qualità artistica, le validissime presenze di diversi artisti di Sassari, dove la funzione della scuola d'arte, dotata d'insegnanti d'eccezione e soprattutto nel periodo della moderna e attiva direzione di Mauro Manca, ha contribuito alla formazione di personalità e soprattutto di un gusto diffuso che sono anch'essi d'eccezione. Qui basta ricordare primo fra tutti Ausonio Tanda, ma per una loro nota profonda, Nino Dore, Zaza Calzia, Franco Dore, Gaetano Pinna e Giovanni Campus.

Concludendo, in termini del tutto provvisori, possiamo dire che la polemica contro il «regionalismo», se ha prodotto una positiva aggregazione di artisti, ha privilegiato marcatamente il momento della ricerca del contemporaneo e dell'allineamento; fatto, questo, non solo positivo ma necessario. Come rovescio della medaglia, però, ha creato un fronte «artistico» e «ideologico», trascurando la specificità storica e amministrativa del territorio dove la battaglia è stata portata.

Le possibilità del superamento dell'attuale crisi, o almeno una prospettiva di ripresa, possono, a mio avviso, nascere ancora una volta su un terreno politico che ponga sotto accusa i governi regionali e rivendichi l'istituzione di strumenti organizzativi sostenuti dal denaro pubblico e l'attivazione dei compiti promozionali che alla Regione competono. Questo per il rilancio, poi da cosa nasce cosa.

La condizione degli operatori

di Gaetano Brundu

Le cose vanno male. Certo, è una considerazione che può parere perfino oziosa; ma cos'altro si può dire?

Non si riesce proprio a vedere cosa possa venir di buono da questa situazione. Si parla della Sardegna, naturalmente; e per il momento cerchiamo pure di trascurare il riscontro con altre regioni a maggior sviluppo: cerchiamo di vedere quel che succede qui; anche se è poi inevitabile che un discorso come questo, un discorso in negativo, sia condotto con un costante riferimento ad alcuni grossi centri di attività.

Qui va male perché tante energie restano compresse ed inesprese fino ad atrofizzarsi, perché artisti e critici (insomma la cultura artistica che l'isola può produrre) non si realizzano per condizioni improbe e la tentazione più facile è pur sempre quella di andarsene.

Va male perché le strutture che dovrebbero agevolare il lavoro degli operatori artistici non esistono o sono scandalosamente dominate da canali clientelari; le stesse leggi (soprattutto quelle regionali relative a sovvenzioni, ecc.) diventano fantasmi evanescenti quando ad esse cerca di ricorrere l'artista o lo studioso privo di padrini o comunque estraneo al gioco delle clientele.

Va male perché non si riesce a vivere facendo solo gli artisti, e la scuola (per chi ce l'ha, come lavoro) se da un lato rappresenta una salvezza di fronte alla rapacità di certi mercanti, dall'altro (dato l'isolamento geografico della Sardegna) costringe ad un lungo esilio che si può spezzare soltanto disponendo di tempo e — soprattutto — di grosse somme da spendere per le navi e per gli aerei.

Possiamo anche confrontare la situazione attuale con quella di dieci anni fa a Cagliari od a Sassari. C'erano iniziative, di rottura, di stimolo, di civile provocazione: ora pare che la palude abbia inghiottito tutto e che la saggezza di certi benpensanti non abbia che da rallegrarsi dello squallido paesaggio nel quale alcuni mediocri si trovano così a loro agio, quasi a dirsi l'un l'altro « eh! sono passati quei tempi! ». Per il resto, si vede che in certi giri circolano più quattrini, ma si ha anche l'impressione che questi quattrini siano usati deliberatamente contro la cultura, contro la ricerca, contro tutto ciò che non lusinghi quel « sonno della ragione » così utile (a pochi) per arricchirsi, per conservare privilegi o — semplicemente — per star tranquilli.

Ma la situazione del '58-60 non poteva durare. Alcuni di noi che a quelle iniziative parteciparono con entusiasmo dedicandovi tempo ed energie, oggi non scorgono decenti vie d'uscita alla situa-

zione. E non c'è neppure l'illusione di allora, della fuga verso la grande città. Oggi magari molti di noi pensano di rifugiarsi in campagna, pensano ad una collina sul mare, ad un angolo « tranquillo » dove chiudersi a lavorare per se stessi. Bella fine!, si direbbe. E poi è un po' la stessa illusione di allora e rischia di essere soltanto una ignobile fuga.

Inutile dire che in Sardegna molti problemi assumono connotati piuttosto particolari.

Consideriamo il mercato.

Dove c'è e si è dato una sua organizzazione, il mercato impone le sue leggi e finisce per creare l'universo nel quale storici e critici possono « liberamente » scegliere e giudicare con tutta la loro autorità.

Qui il mercato non c'è, nel senso che non ci sono grossi operatori, ma i valori (magari proprio i meno accettabili) montati altrove si impongono egualmente.

Possiamo anche riconoscere che (nonostante tutto), il mercato — dove è vivo — può svolgere (in mancanza di meglio, beninteso) un'azione apprezzabile. Visto che per il resto c'è poco o male: qualche sporadica iniziativa a livello universitario (meglio poi non parlare delle accademie, degli istituti d'arte e dei licci artistici), qualche gruppo che nasce e che muore; ma sono piccole cose di fronte alla forza di persuasione dei mass-media attraverso cui i grossi operatori del mercato veicolano i propri « messaggi ».

I meccanismi generali che possiamo riscontrare in situazioni avanzate, nei grossi centri di attività e di diffusione (e consumo) del prodotto artistico e dell'informazione critica, non hanno alcun riscontro in Sardegna. La situazione isolana — non è neppure una novità — è tipicamente coloniale, la natura stessa del suo sviluppo economico e della situazione sociale mette in evidenza questo carattere. Forse in Italia esistono anche dei grossi centri che presentano, nonostante le apparenze, la stessa situazione. Pizzinato osservava tempo fa come Venezia (con la sua Biennale e il resto) viva troppo su una cultura d'importazione. Ma cosa dire di Roma? e credo che tutta la situazione italiana (esclusa Milano e, per altri versi, Bologna) sia oggi un grosso modello di provincialismo. Ma se per Venezia e Roma non si può in ogni caso parlare di situazione coloniale, per la Sardegna questo è possibile. E' possibile perché, a parte le considerazioni suggerite dalla storia della Sardegna, le scelte di ogni tipo (e relative al « governo », al destino, alla vita della gente, ai consumi nell'isola)

vengono fatte altrove a seicento od a diecimila chilometri di distanza e chi ne soffre maggiormente sono — tanto per cambiare — le classi subalterne: i compradores, a modo loro, partecipano al banchetto. La situazione generale per le popolazioni isolate è sempre molto grave, ma c'è anche chi tira i fili di questi processi. Forse volevano proprio questo, una sorta di portaerei, un'isola spopolata con le sue spiagge e i suoi turisti intorpiditi da questo bel sole, con le basi militari al servizio di chissà quali interessi e chissà quali paesi, un'economia fallimentare; e poi, anche i sardi poveri fanno il loro turismo come emigranti nei lager della Svizzera, della Germania, della Francia, di Milano, ecc. ecc. C'è tanti modi di deportare le popolazioni, trasportandole gratis o facendo pagare a ciascuno il proprio biglietto e negli anni del neocapitalismo non si poteva ripetere — in Europa, intendiamoci — il macabro rituale del nazismo; ma l'importante non è poi ottenere certi risultati? Ed alla fine è perfino inutile prendersela troppo con certi nostri politici regionali (i vari presidenti ed assessori dell'area « governativa »), essi stessi piuttosto vittime o al massimo strumenti (talvolta persino inconsapevoli) di un gioco più grande di loro, corrotti e conniventi qualche volta, ma certamente lontani dalla criminale lucidità di chi predispone il gioco delle parti ed assegna loro quella di crociati o quella di cani da guardia.

Abbiamo detto dei valori (e non si tratta, si capisce, dei semplici valori di mercato) nel campo dell'arte, ma si pensi — per fare un esempio — alla scuola ed ai suoi titoli legali decisi ed imposti dalle leggi nazionali quando magari in Sardegna non ci sono le scuole per conseguire tali titoli; storia di avantieri, di ieri, ma ancora di oggi. I quadri dirigenti vengono dal paese dominante, alla colonia non resta che far loro una buona accoglienza. E' nota sotto tutte le latitudini, è perfino « proverbiale », la gentilezza ed il senso di ospitalità delle genti colonizzate.

Cosa c'è da aspettarsi da questa situazione? quali le prospettive? cosa può verosimilmente cambiare? cosa si deve cambiare?

Certo, ci sono azioni prioritarie, indispensabili per decidere un coerente cambiamento di rotta, e sono scelte relative alla direzione politica ed ai rapporti di produzione nella regione, nel paese e non solo nel paese. Possiamo quindi dare per scontata questa necessità, ma intanto che fare? Dobbiamo aspettare che — ad altri livelli, dunque — siano modificati i rapporti di produzione nella società italiana, che

siano modificati i rapporti di potere? E nell'attesa cosa si deve fare? abbandonare la pittura e dedicarsi ad attività sindacali o di partito? Ma è questa la rivoluzione che si vuol fare? oppure il modello di rivoluzione da portare avanti nel nostro paese (ammesso che si riesca a conservare il quadro della democrazia costituzionale) è un modello che coinvolge le masse in un ampio ed organico processo creativo, di crescita democratica? Una crescita — cioè — che non contempra tanto la mitica occupazione del municipio quanto piuttosto una costante maturazione dei livelli di coscienza in ogni cittadino, un costante accrescimento di partecipazione alla vita (quindi anche alle decisioni) del paese. In un quadro di questo tipo il pittore non deve certo smettere di dipingere. Date queste premesse resta da porsi un'altra domanda, ammesso che sia una domanda lecita. Che tipo di « arte », che tipo di cultura artistica devono produrre in Sardegna critici ed artisti? In quale prospettiva si deve porre il loro lavoro? Naturalmente non si vuole delincinare una sorta di programma improntato a mistificazioni dirigistiche, si vuol soltanto vedere quali possano essere le reali possibilità per uno sviluppo dell'attività in questa situazione, dato per scontato che bisogna innanzitutto salvaguardare l'ampio margine di creatività e di imprevedibile che è indispensabile per questo tipo di lavoro.

D'altro canto c'è un altro aspetto da considerare, prima di chiedere agli operatori delle arti visive questa o quella scelta, questo o quel tipo di attività; ed è un aspetto che finisce per avere un gran peso sui caratteri stessi della produzione. Bisogna chiedersi — cioè — in quali condizioni vivano e lavorino l'artista, il critico, il piccolo mercante; chiedersi se esprimono il massimo delle

loro possibilità ed in che misura a questo livello influiscono certi « piccoli » ostacoli che talvolta le menti elevate non si degnano di prendere in considerazione; perché certe situazioni rimandano poi, anch'esse, ai problemi di fondo della nostra società: la stessa situazione relativa alla famiglia, ai figli, alla mancanza di asili-nido, ecc.; la situazione derivante da una certa impostazione dell'economia familiare fondata magari sullo sfruttamento del lavoro femminile in casa, finisce per essere una via obbligata, finisce per rappresentare l'unica salvezza, il presupposto ad ogni possibilità d'impegnarsi in un lavoro di ricerca. Come dire che siamo un po' indietro e che in una situazione del genere l'arte e la ricerca più seria restano ancora prerogative delle classi privilegiate che — grazie alle loro possibilità finanziarie — possono mettere i loro rampolli in condizione di operare in questo settore. Perché è evidente che le difficoltà a cui si è fatto cenno esistono particolarmente per chi ha un reddito medio, per gli intellettuali e gli artisti che provengono dalle classi subalterne, che devono far quadrare i conti della spesa. E poi, al livello più direttamente interessato alla ricerca, quali strutture esistono? in che modo esse agevolano od ostacolano le attività? come operano (dove ci sono) le scuole, i musei, il mercato, gli editori, la stampa periodica, gli enti pubblici, i privati? quali compiti dovrebbero assolvere queste strutture? come li assolvono o come non li assolvono?

Per queste domande una risposta c'è, per quanto riguarda la Sardegna, è nelle cose, è in questo grande vuoto, in questo triste paesaggio di sottosviluppo, ottusità e malgoverno. Inutile insistere sui dettagli.

Riprendiamo ora, per concludere, quello che credo un aspetto fondamentale. L'operatore serio, quello che in generale non accetta che tutto sia subordinato a meccanismi volti a produrre il massimo profitto, ha qualche speranza di veder modificata nell'isola la situazione attuale? In una certa misura (nella misura, cioè, che ci pare giusta per evitare prospettive decisamente utopistiche) anche noi pensiamo all'alternativa di un modello di sviluppo, pensiamo ad un'organizzazione produttiva (anche nel campo dell'arte) da contrapporre all'attuale vuoto culturale caratteristico di questa zona coloniale che è la Sardegna. E' un modello che, in termini generali, può essere definito di tipo democratico, volto a predisporre certe strutture fondamentali che permettano ed agevolino lo sviluppo delle attività e la circolazione delle idee. Il modello a cui pensiamo, l'ho già detto, è ovviamente in armonia con una crescita che coinvolga tutti i cittadini (e non la solita illuminata e privilegiata minoranza), che investa tutta la popolazione isolana; dove crescita democratica vuol dire anche sviluppo di tutte le possibilità produttive e vuol dire presupporre in generale nuovi rapporti di produzione nell'economia isolana. Come dire socialismo, e c'è chi non lo vuole; credo lo sappiano tutti.

Il Gruppo Transazionale

di Tonino Casula

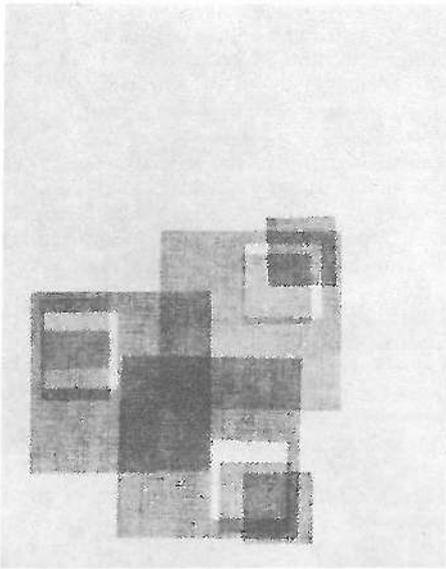
Non è facile valutare la portata culturale del Gruppo Transazionale, in Sardegna. Infatti, forse per la prima volta nell'Isola, una concomitanza di esperienze collegate ed eterogenee riuscirono a proporsi come fatti non più chiusi da esigenze di un provincialismo tradizionalmente reazionario, ma come coscienza politica carica di quegli umori progressisti che dovevano trovare un ampio riscontro nel '68.

Il Gruppo Transazionale nasceva nel 1965, con i pittori Casula, Leinardi, Ugo e Utzeri, in una città dove l'esigenza di trovare risposte politiche a domande politiche era vivamente sentita anche da altri gruppi. Questi finirono col dar vita al Centro di Cultura Democratica, dove trovarono spazio cattolici del dissenso e comunisti eterodossi, uomini politici e artisti, magistrati, poeti, operai, studenti, sindacalisti, cattedratici, comprendo tutto l'arco della sinistra più impegnata e problematica. Fu all'interno di questo Centro e alla luce di un comune sentimento di colpa che perva-

deva, allora, soprattutto gli intellettuali di sinistra, che il Gruppo poté svolgere un'azione efficace di ricerca e di stimolo. Fu un momento in cui si rese possibile l'individuazione — un po' manichea, forse — di quel crinale che divideva *nelle cose* gli ortodossi dai dissennati. E non poteva non essere così, intanto per l'atmosfera *rivoluzionaria* che, allora, si respirava, e soprattutto, per la carica problematica che il Gruppo pensava di recuperare, attraverso un filtro marxiano, dal Criterio Transazionale, il solo, si credeva allora, che fornisse un materiale sufficientemente rigoroso nel campo della percezione, in grado di porsi come alternativa alle scelte deterministiche dei gestaltici; il solo che permettesse una sutura o comunque una buona convivenza, tra i modi diversi di contestazione, all'interno del mondo occidentale, lasciando salve le ideologie che, tutto sommato, risultavano le più autenticamente e storicamente progressiste e rivoluzionarie (Che Guevara, Camillo Torres, Mao Tze Tung, ecc.).

T. Casula, *Victato*, 1973.





U. Ugo, *Senza titolo*, 1970.

Difficile stabilire i modi di influenza esercitati sugli artisti che operavano nell'Isola. Certo è che i più sensibili e attenti seppero rivedersi le bucce. Le occasioni di confronto e di stimolo che il Gruppo riuscì a promuovere furono innumerevoli. Si realizzarono fitte reti di collegamento con altri gruppi che operavano nel continente, si organizzarono dibattiti e mostre al centro e in periferia, nei clubs giovanili, nelle scuole, si sperimentarono con i contadini e gli operai le ipotesi linguistiche del Gruppo. E', invece, meno difficile cogliere il valore del dissenso locale, del quale giova parlare non foss'altro per avere un'idea — non certo sorprendente — del terreno su cui si doveva operare e del tipo di resistenze incontrate. Il polo dialettico negativo si caratterizzava da un lato, per una comprensibile e, in certa misura, apprezzabile fedeltà alle « linee »; dall'altro, per una ottusa miopia verso i mutamenti che, larvatamente e a livello individuale prima, e poi in modo collettivo, dovevano esplodere, coinvolgendo le strutture, con la contestazione studentesca. Questo clima fornì al Gruppo una carica notevole che lo portò, come si è già detto, in molti centri dell'Isola, alla ricerca continua di una verifica di lavoro che comprendeva sia l'aspetto « scientifico » (cioè una sorta di *dépi-stage* percettivo condotto nei luoghi più disparati, molto spesso a contatto stretto con linguisti, sociologi e storici dell'arte), sia l'obiettivo di liberare gli strumenti d'indagine dell'operazione artistica dagli orpelli dei sensibilismi di origine metafisica che pesantemente e reiteratamente entravano a far parte della mediazione, con tagli intellettualistici insopportabili. L'esigenza del Gruppo di proporre modi d'indagine garantiti da una struttura minimamente scientifica cozzavano più con l'incapacità, da parte della tromboneria locale, di farsi padro-

ni di discipline come la linguistica la cibernetica, la psicologia della percezione, la teoria dell'informazione — non ancora consacrate nel mondo della Critica d'Arte — piuttosto che con l'ottimismo positivista che, a guardar bene, si poteva coglier nell'atteggiamento « anti-poetico » che il Gruppo viveva con malcelata ostentazione. Bisogna dire che del rischio il Gruppo fu sempre consapevole e che si mostrò attento — come del resto era nelle premesse della poetica che andava elaborando — a non eludere mai la necessità di rimettere tutto in questione, alla luce delle esperienze più recenti. Cosa che, fra l'altro, alimentò il sospetto di una congenita incoerenza, anche ideologica, del Gruppo, il che era vero, ma solo nel senso che la necessità di porsi di fronte alla realtà in atteggiamento di curiosità « pulita » era diventato veramente un fatto sanguigno. Per cui, il gettare tutto dalla finestra per ricominciare da capo, mentre entusiasmava i suoi componenti, ricaricandoli, riduceva nella più nera ma soddisfatta costernazione i suoi denigratori. Qualcuno definì tutto il Centro di Cultura Democratica il cesso della Sardegna e c'è di che dolersi che oggi, assestati all'interno dell'istituzione tutti i parametri eversivi, non sia più possibile assistere a manifestazioni analoghe di insofferenza se non nella cloaca più nera

della reazione fascista. Il che non sarebbe male se, per converso, oggi potessimo constatare un salto di qualità. In verità, chi perde il treno per abituale pigrizia preferisce spesso convincersi che i treni partiti erano treni sbagliati. Anche quando, sia pure con l'ora legale della Biennale, gli fai notare che sono giunti a destinazione con il carico giusto (De Vecchi e Boriani che ricostruirono la camera distorta di Ames, quando il Gruppo transazionale si era ormai sciolto). Ma queste cose, in un'Isola che può considerarsi l'emblema della conservazione per questioni di provincia e di geografia insieme, si capiranno, col consueto gap culturale, quando i fondi della Regione verranno distribuiti ai menestrelli del sottogoverno, affinché recuperino dalla polvere della Storia quelle poche occasioni di autentica autonomia che i miopi contemporanei non seppero cogliere. Con un bel darsi da fare per togliere il primato all'uomo bianco che, invece, seppa munirsi di brevetto. Il discorso, certo, è diventato troppo allusivo e, per questo, provinciale nel senso più antico e stucchevole. Ma tant'è: le intuizioni folgoranti appartengono al mito, la persuasione di massa a Bernabei, a noi resta la possibilità di contornare di rosso questo pezzo e farlo pervenire all'interessato. Che non è mai solo e capisce benissimo.

La soluzione esilio

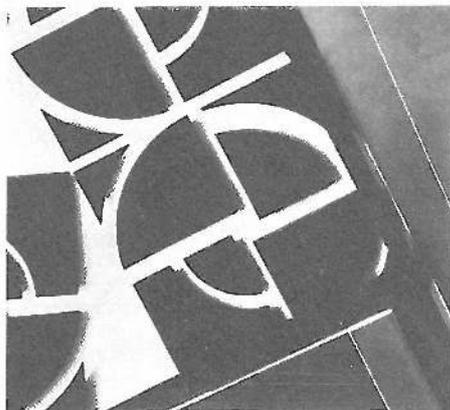
di Salvatore Naitza

Tra i problemi della realtà sarda l'emigrazione è forse il più indicativo: è la denuncia più precisa della crisi delle condizioni di crescita e addirittura di sopravvivenza nella Regione e della loro inaccettabilità per una grandissima massa di persone.

Il fatto è noto soprattutto nei suoi aspetti macroscopici, quando raggiunge le dimensioni di una fuga in massa, ma è affiancato da un fenomeno, meno evidente, ma tutt'altro che marginale: la fuga dei « quadri intellettuali », alla ricerca di una sistemazione che riguarda spesso il posto di lavoro, ma, abbastanza spesso, il raggiungimento di una possibilità di esprimersi a livello qualificato: nella ricerca scientifica come nell'esercizio di professioni di punta, e infine nella possibilità di una affermazione culturale. Questo fatto, mentre aggiunge un dato essenziale per individuare lo stato di sgretolamento civile (fine della organicità del mondo « sardo », contadino e pastorale), rappresenta anche un problema nel problema: addirittura fondamentale per la costruzione di una società nuova. Non c'è infatti chi non veda come la presenza e l'impiego di una dirigenza di alta qualificazione intellettuale sia indispensabile per comprendere e realizzare una « rinascita » non sui resti

insignificanti di un mondo brutalmente soppresso ma piuttosto sulla sua struttura portante, per consentire la sopravvivenza civile a centinaia di migliaia di persone che appartengono a quella « cultura » (così bene individuata, ultimamente, da A.M. Cirese e da Clara Gallini). Sono convinto che, in questa direzione, gli artisti siano tra i « portatori » più vivi delle radici del proprio mondo e, al tempo stesso, aderiscano più vivacemente ai « tagli » alti della cultura del nostro tempo; fortemente legati a dati strutturali visivi che significano una complessità di fatti storici, sono anche interessati, dovunque vivano, alla formazione delle significazioni visive che oggi si compiono a livello internazionale. Esistono, in Sardegna, individualità artistiche che rispondono perfettamente a questo atteggiamento. Altro è, comunque, il sistema comunicativo. L'artista come figura socialmente consistente quasi non esiste; se ne rintraccia la proiezione ideologica nell'ordine del « senso » comune, popolare o meno (carismaticità, per es.).

Un artista che intenda proporsi soprattutto come tale, professionalmente, con canali di diffusione e affermazione del proprio messaggio, non è concepibile in una realtà senza infrastrutture culturali



G. Campus, *Struttura modulare*, 1972.

come la nostra. Purtroppo è estremamente difficile e quasi impossibile la sopravvivenza dell'artista impegnato, riconosciuto, entro una prospettiva diversa da quella paesana o cittadina.

Poche vie restano al di fuori di una solitaria « corsa » ad ostacoli, che trova lo sbocco più accettabile nella emigrazione, nello spostamento dell'area del « successo » verso ambiti culturalmente organizzati, dai quali il messaggio possa rimbalzare nel contesto sardo che continua, in genere, sia a costituire la base di una linguistica sia a porsi quale destinatario ideale dell'immagine. Si stabilisce cioè, una tipica situazione di esilio.

Gli artisti sardi che si sono affermati nei livelli nazionali e internazionali non sono per la verità numerosi; la loro vicenda mi sembra confermare in pieno questo discorso. Sironi è stato senza dubbio un artista di valore nazionale, con una funzione di rilievo nella cultura d'immagine di un trentennio circa dell'arte in Italia: questo « destino » si è compiuto per lui al di fuori di Sassari, dove ha trascorso gli anni della sua prima formazione. Tuttavia, a mio parere e per dirla in breve, le preferenze linguistiche di Sironi, i toni stessi ferrigni e visionari del suo colore, sarebbero difficilmente giustificabili al di fuori della cultura d'origine.

Costantino Nivola va riferito ormai a un orizzonte internazionale. Eppure è difficile pensare ad un messaggio artistico che tenga presenti altrettanto energeticamente elementi di base del mondo sardo, dal senso materico e geometrizzante della scultura in pietra o in cemento (tendenza aniconica e terrigena) alla fondamentale dimensione planare dei disegni acquerellati e dei monumentali graffiti. Ma è certo che anche artisti che non si sono formati nelle scuole della Sardegna, come Aligi Sassu, tengono presenti l'organizzazione cromaticamente esasperata e stridente sulla base dei valori di superficie della tradizione popolare sarda. Così succede anche al più raffinato e mimetizzato Bernardino Palazzi, com'è stato, se si vuole, per quell'altro eccezionale personaggio,

giornalista satirico e strano pittore, che andava sotto lo pseudonimo di Sinopico. Tutti di volta in volta si sono rimisurati con la Sardegna, e la loro origine ha sempre offerto ai « continentali » la chiave di una interpretazione plausibile. In senso certamente più stilizzato si sono sviluppati artisti più legati al moderno design, come Giovanni Pintori, organizzatore, insieme a Leonardo Sinisgalli, della Mostra dell'arte grafica nell'ambito della VII Triennale; al presente, nell'ambito di più articolate esperienze grafiche Giovanni Campus conserva la disposizione aniconica e al tempo stesso ricca di suggestioni, della civiltà artistica sarda.

Ritengo che l'emigrazione, anche a titolo provvisorio e « sperimentale », risulti se non altro una tentazione o, per converso, una risorsa « in pectore » per tutti gli artisti isolani. Non è certo il caso qui di enumerare la lunga serie di pittori, scultori, grafici che si sono stabiliti o hanno fatto una lunga esperienza a Roma, Milano, Torino e anche a Firenze (si leggono nomi tipicamente sardi, nelle cronache e anche nei grossi cataloghi: Chessa, Mulas, Chighine ecc.). A parte le omissioni anche importanti, ciò non farebbe che quantificare il fenomeno che qualitativamente risulta già individuato dagli esempi citati. E' necessario tuttavia aggiungere Ausonio Tanda, uno degli artisti più ricchi di vena e di temperamento dell'ambiente romano di quest'ultimo dopoguerra; o Maria Lai, che conserva a Roma legami profondi, non solo con l'artigianato ma con un più autentico e delicato intimismo contadino; ancora, Nino Doree Zaza Calzia, diventati ormai romani, ma pittori radicati nell'insegnamento della

scuola d'arte di Sassari e legati a origini artistiche messe a punto da Figari e Mauro Manca.

Tra le ultime emigrazioni « volontarie » è da ricordare quella di Cipriano Mele, tra i più promettenti e dotati artisti delle ultime generazioni, sistematosi a Milano per l'esigenza di una verifica della propria validità e alla legittima ricerca di un'affermazione personale, così come qualche anno prima era successo all'ormai affermato Ermanno Leinardi, dal finissimo e sottilmente pittorico talento, solare ed evocativo come la sua isola.

D'altro canto, che la Sardegna continui a restare per la maggior parte un punto di riferimento non soltanto nostalgico ma anche come definitivo terreno di verifica di successi o fallimenti, lo dimostrano non soltanto i contatti e le mostre che periodicamente vengono allestite nei principali centri, ma anche i « ritorni », l'assunzione di posizioni di battaglia, la necessità di riferire e insegnare ai più giovani anche nelle scuole normali; cito come esempio più significativo quello di Mauro Manca, da qualche anno scomparso, che, di ritorno da Roma, assumendo la direzione della Scuola d'Arte di Sassari, non solo si è fatto interprete dell'Informale (nella sua valenza anche decorativa, e tuttavia espressiva e simbolica), ma anche, polemicamente, della nuova, civile funzione dell'artista « sardo », impegnato appunto nella duplice azione di svecchiare e conservare quel mondo che per i suoi ritardi e dislivelli in tutti i settori rischierebbe, come in effetti rischia, un annullamento dei valori senza possibilità di un altrettanto valido risarcimento contemporaneo.

N. Dore, *Dipinto*, 1964.



Problemi dell'avanguardia

Con il proposito di proseguire quel « confronto » tra le Università, iniziato a gennaio con i « documenti » pubblicati dalla Statale di Milano, abbiamo chiesto un intervento ad alcuni studiosi della Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari. Come si noterà, tale intervento è stato incentrato su un tema e, precisamente, quello dell'Avanguardia, ed è articolato come segue:

- 1) un dibattito con la partecipazione di Marisa Volpi Orlandini, incaricata di Storia dell'arte moderna e contemporanea, di Salvatore Naitza, assistente di Storia dell'arte medievale e moderna e di Gillo Dorfles, ordinario di Estetica alla Facoltà di Magistero;
- 2) un testo di Maria Luisa Frongia, incaricata di Storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Cagliari e all'Università di Sassari;
- 3) un testo di Giorgio Pellegrini, studente dell'Università di Cagliari;
- 4) una bibliografia essenziale curata, oltre che da alcuni degli studiosi citati, dalla studentessa Adelaide Lussu.

Avanguardie oggi

di Gillo Dorfles, Salvatore Naitza, Marisa Volpi Orlandini

DORFLES. Ci troviamo qui riuniti, a discutere sulle « avanguardie oggi ». Vale a dire: dobbiamo prendere in esame le tendenze artistiche odierne stabilendo se possono o meno essere considerate « avanguardia ».

Come premessa sarebbe necessario la precisazione del termine « avanguardia », ma la cosa ci porterebbe troppo lontano. Basterà dire che questo termine è stato usato, più che altro, a proposito di quei movimenti che si sono svolti dall'ultimo 800 fino alla guerra e, cioè: Impressionismo, Espressionismo, Cubismo, Futurismo, Costruttivismo, Suprematismo e via dicendo. E' possibile considerare i movimenti che si stanno svolgendo nei nostri giorni altrettanto importanti e altrettanto d'avanguardia?

Per prima cosa credo sia opportuno rilevare che esistono — e sono sempre esistiti nella storia dell'arte — periodi di evoluzione e di involuzione. Ora, molti dati ci farebbero pensare che il periodo che stiamo attraversando sia piuttosto involutivo. Però questo può derivare dal fatto che non riusciamo a vederlo in una prospettiva storica e quindi ad afferrarne i lati positivi. Infatti, se andiamo un po' indietro e ci rifacciamo ai movimenti artistici, dall'ultima guerra in poi, possiamo renderci conto che ci sono stati, contemporaneamente, episodi evolutivi e involutivi. Per dare esempi concreti, ricorderò che da un lato c'è stato l'astrattismo geometrico il quale è poi sfociato nell'arte programmata che, a sua volta, ha generato i movimenti ottico-cinetici. Dall'altro lato, le correnti informali derivate dal post-impressionismo prebellico che sono sfociate nel « tachisme » e, negli Stati Uniti, nell'Action painting. Esprimendo una mia opinione personale ritengo che la tendenza informale sia stata piuttosto regressiva, involutiva, mentre la tendenza ottico-cinetica in prevalenza progressiva, evolutiva. Credo che analoghe distinzioni siano possibili nei riguardi di ciò

che sta avvenendo ai nostri giorni. Noi ci troviamo di fronte a varie ricerche: alcune hanno in sé elementi di progresso e altre no. Quindi, volendo concludere in modo provvisorio questo primo intervento, direi che il concetto di « avanguardia » deve essere oggi disgiunto da quello di progresso e di regresso.

VOLPI ORLANDINI. Questa distinzione fra una « avanguardia » progressiva e una regressiva, da un lato mi sembra suggestiva e dall'altro mi lascia un po' perplessa. In realtà la definizione di « avanguardia regressiva » appare una contraddizione in termini, specialmente pensando alle origini, a quelle cioè che vengono chiamate le « avanguardie storiche ». A questo proposito e per affrontare subito le differenze con le attuali « avanguardie » va notato che i movimenti dell'« avanguardia storica » sono sorti in una situazione tipica della società borghese dell'800, quando il conformismo e il cattivo gusto di quella società spinsero un gruppo di artisti a proporsi — in termini polemici e combattivi — come alternativa e, cioè, come gruppi che si distinguevano da una massa dequalificata. La motivazione è tipicamente romantica e va tenuta presente insieme all'altra causa che ha portato alla nascita del concetto di « avanguardia ». Esso infatti sorse anche ereditando l'idea di progresso nell'arte che era stato proprio del Rinascimento. A mio avviso, sia l'aspetto romantico della ricerca di qualcosa di qualitativamente superiore, che la tradizione rinascimentale del progresso, oggi sono messe in crisi dalle nostre nuove concezioni, dalla percezione di una situazione profondamente diversa. Durante il periodo delle « avanguardie storiche » questo concetto aveva invece una precisa funzione in relazione alla società. In realtà, era una funzione che gli artisti si erano attribuiti da soli ma è indubbio che riuscissero a presentarla — a livello organizzativo e di quali-

tà — come possibilità alternativa.

Oggi noi assistiamo, invece, ad una accettazione totale, passiva di ogni nuovo movimento. E ciò toglie ogni mordente all'« avanguardia », ne snatura lo stesso concetto. L'« avanguardia » aveva un senso nella misura in cui si contrapponeva ad istituzioni che non ne riconoscevano le ragioni. Oggi, invece, assistiamo ad episodi come la mostra « Vitalità del negativo » a Roma, inaugurata alla presenza di ministri, autorità e foltissimo pubblico con una caratterizzazione più conformista dei Salons ottocenteschi descritti da Fernand.

L'« avanguardia », ripeto, è un concetto funzionale ad un dato momento storico. In pratica è sempre esistita una tendenza a rinnovare tecniche e forme nell'arte. Ma questo non qualificava gli artisti come « avanguardia » in senso, diciamo, culturale-organizzativo. Ciò è avvenuto soltanto nell'800 e ai primi del 900. Oggi che le istituzioni, il mercato e perfino il pubblico accettano qualsiasi « novità », l'uso del termine, « avanguardia » praticamente non ha più ragione d'essere. Se penso, per esempio, ai futuristi, ai costruttivisti e a tutti quelli che hanno polemizzato con la società borghese ma che hanno anche sognato di istituire uno stile moderno, l'attitudine di quegli artisti mi appare oggi aggressiva, individualistica, di tipo romantico. Tutte connotazioni che nell'ambito dell'attuale società non hanno più senso. Posizioni come quelle di Boccioni, dei dadaisti, di Malevic, di Tatlin, in una situazione schiacciamente oggettiva come quella attuale e in cui la possibilità dell'individuo è minima, risulterebbero velleitarie. Ammesso che non risultassero velleitarie già allora.

DORFLES. Solo una piccola precisazione a proposito dell'accettazione passiva da parte del pubblico. In gran parte essa deriva da un fatto commerciale. Se guardiamo il campo parallelo e affine della

musica, constatiamo che l'« avanguardia » musicale è accettata tuttora a malincuore e ciò perché *sfugge alla commercializzazione*. Per le arti visive abbiamo questo fatto particolare — purtroppo estremamente dannoso — di una strumentalizzazione commerciale dovuta alla civiltà dei consumi e al neo-capitalismo imperante che hanno fatto delle opere visuali una merce di scambio. Hanno dato ad esse un prevalente valore di scambio che chiaramente è pernicioso per quello che potremmo chiamare il valore ideologico-estetico di queste opere. Questa distorsione è alla base della crisi del concetto di « avanguardia ».

NAITZA. Concordo pienamente con quanto è stato detto finora. Anch'io ritengo che sia ormai difficile parlare di « avanguardia » artistica se diamo al termine il suo legittimo significato di fuga in avanti rispetto ai dati culturali correnti: il termine non indica più nulla di preciso. Tutti i movimenti artistici di questo dopoguerra si sono dichiarati, di volta in volta, « avanguardia ». E' un termine quindi che ha assunto sempre più valore connotativo perdendo quello denotativo. Constatato ciò, possiamo proporre di verificare, oggi, la realtà dell'avanguardia attraverso due ordini complementari di discorso: uno più sociologico, l'altro storico-critico. Dire « avanguardia », dal primo punto di vista, non equivale definire un movimento (reale!) d'opposizione all'establishment e anche a tradizioni più insidiosamente radicate. Accetto, al riguardo, l'analisi della Volpi. Se aggiungiamo il giro reificazione-commercio cui accennava Dorfles possiamo intendere meglio il senso intellettualmente improprio dello « scandalo », ridotto alle fiere in piazza (Nouveau Realisme etc.) nelle quali la folla si muove anonimamente: assiste allo spettacolo ma non partecipa alla cultura. L'arte d'oggi, quella che aggiunge qualcosa di nuovo, resta avulsa da larghi strati sociali come la stessa poesia, certa musica, certo teatro. Penso che « avanguardia » non abbia molto più senso di: « democrazia » o « democratico »; sono usati da tutti a proposito di tutto. Credo, dal secondo punto di vista, che il termine contestato spetti quasi soltanto ai movimenti che si sono svolti dall'Impressionismo a Dada. Si contrapponevano a un dato codice: a una cultura artistica dalla solida struttura, con puntuali riferimenti accademici e, alle spalle, la tradizione rinascimentale con la impostazione matematico-spaziale e una particolare civiltà del colore. Le « avanguardie » storiche sconvolgevano sia i canoni spaziali che coloristici della cultura corrente e proprio in questa operazione diventavano « fuga in avanti ». Ai giorni nostri si è prodotto certamente qualcosa di nuovo anche rispetto a ciò: per esempio negli anni '60. Dopo l'Informale, sono emerse l'Arte concettuale, l'Happening, la Land-art etc. Credo che la differenza sostanziale consista nel fat-

to che sia impossibile dare un completo resoconto critico dei loro significati attraverso criteri qualitativi di tipo tradizionale, ancora efficaci (per opposizione diretta) nei riguardi delle avanguardie storiche. In fondo, anche esperienze come quella di Pollock, al di là della eversione contro la cultura, non solo americana, ammettevano valutazioni del tipo: « senso del colore », « sensibilità materica » ecc.. Le esperienze ricordate poco fa ci si propongono in qualche modo come « avanguardia », per l'orientamento conoscitivo che va oltre, o allarga, quello delle avanguardie storiche.

VOLPI ORLANDINI. Vorrei fare un'aggiunta a quest'accenno, che mi pare molto interessante, relativo all'esistenza di una situazione ormai ingiudicabile con i canoni tradizionali. Questi artisti che, volendo convenzionalmente definirli, chiamerei sperimentali (non certo d'avanguardia dopo più di mezzo secolo dall'Armory Show) tendono a rilevare, a conservare, e a comunicare la qualità dell'esperienza estetica. Infatti, a ben guardare, essi tendono a trattenere l'effetto di risveglio che il prodotto artistico aveva sulla nostra sensibilità.

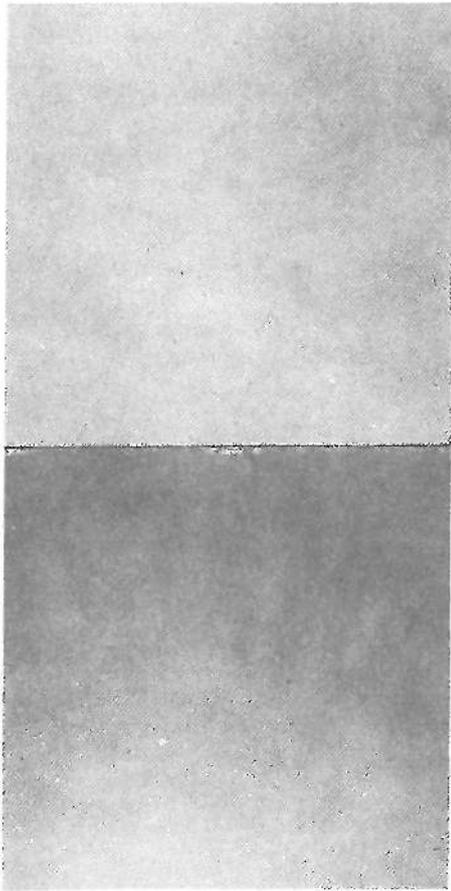
Nella misura in cui la loro attività si produce in un'area comune ad altre forme di conoscenza, dalla contemplazione alla scienza, e non partecipa, se non in direttamente, di una tradizione artigianale, potremmo dire che essi sono costituzionalmente anti-convenzionali, in quanto ogni artista deve costituirsi, da solo, tutti i punti di riferimento linguistici. Rendiamoci conto che artisti come questi possono essere solo rarissimi, e *devono* rimanere in una zona di assoluta non professionalità, anche socialmente, quindi non possono che lottare contro il successo, contro la tradizionale concezione gerarchica della qualità, della storia, ecc. In altre parole devono starsene veramente per conto loro. La gestualità gratuita

in questo campo è della peggior specie, secondo me è kitsch peggiore delle « nature morte » appese in qualche trattoria.

DORFLES. Credo sia opportuno esaminare, ora brevemente, l'eventuale funzione politica delle « avanguardie ». Penso sia ormai generalmente accettato che lo avanguardismo artistico e il progressismo politico non sempre coincidono. Abbiamo avuto qualche caso di coincidenza (si pensi al Costruttivismo russo) e anche vari esempi negativi. Basti ricordare il Secondo Futurismo che in Italia coincide con il fascismo oppure il Realismo italiano che coincideva solo apparentemente con un progressismo politico. In una relazione presentata l'anno scorso a Belgrado e pubblicata in riassunto nel n. 8-9 del 1973 di NAC, ho rilevato come ci troviamo in un momento in cui alcune correnti concettuali, apparentemente più scisse da implicazioni politiche o sociali, siano quelle che hanno trovato più aderenza con posizioni politicamente avanzate. Vorrei ricordare, ancora una volta, certa arte concettuale dell'America latina, quella di alcuni gruppi jugoslavi e dell'Europa dell'est. Sono esperimenti non strumentalizzati dal mercato, fatti per autonomia iniziativa e che si presentano quasi come una specie di propaganda politica. Vengono compiuti fuori dalle gallerie, nelle piazze, molto spesso riprese con filmati che vengono poi proiettati. Nascono per dare alla gente una coscienza delle condizioni sociali e politiche in cui vive. Tutto ciò mi fa pensare che, in realtà, anche oggi si possa parlare di movimenti di « avanguardia », sia in senso artistico che in senso politico-sociale. Ma dobbiamo accettare il fatto che, ai nostri giorni, l'« avanguardia » è legata ad altre categorie, diverse dalla pittura e scultura tradizionali. Probabilmente, la pittura tradizionalmente intesa è oggi più vicina alla pubblicità

G. Paolini
Diatramma 8, 1965
Diatramma 8, 67, 1967





B. Marden, Smit, 1971.

stradale che alle forme di visualità più avanzate. Possiamo, quindi, ammettere anche oggi la presenza, di avanguardie artistiche, a patto però di non volerle identificare ad ogni costo con la pittura. Anzi, a mio avviso, certi recenti « ritorni » alla « pittura » (per intenderci la « nuova pittura »), molto spesso sono movimenti regressivi, almeno dal punto di vista d'un impegno socio-politico.

VOLPI ORLANDINI. Io non escluderei alcuna categoria. Personalmente ho seguito attentamente il lavoro di artisti come Fabro, Trotta, Kounellis, Mochetti, che sono completamente al di fuori della categoria della pittura, però non me la sento di escludere niente. Artisti come Burri o come Dorazio mi sembrano sempre importanti. In altre parole, non credo che ci siano forme progressive stabilmente connotate come tali. Anzi, c'è la possibilità che forme progressive si mutino in regressive se diventano accademiche o se vengono assunte come moda e, tanto peggio, come pubblicità. Come mezzi in sé, come mezzi di espressione, la pittura o il marmo, o magari lo stucco, non sono regressivi. Ciò che è regressivo è il modo, la situazione in cui vengono adoperati. Ciò che oggi è regressivo nella cosiddetta « nuova pittura » è il modo in cui è stata presentata dalla critica, come è stata pubblicizzata dalle riviste, come ormai è

diventata un grosso fatto mercantile. Per fare un esempio. Agnes Martin, che ha ormai circa 65 anni, fino a ieri lavorava senza che nessuno la conoscesse. Amava la pittura e continua ad amarla. Questo non mi sembra un fatto regressivo. Lo è nella misura in cui questo fatto è stato sfruttato; lo è il fenomeno di provincialismo con cui, in Europa, vengono seguiti questi modelli.

NATTA. Anch'io non considererei limitativo, per una circoscrizione dell'avanguardia l'uso di questo o quel mezzo. Penso però che l'uso della « buona pittura », quando riporta a galla un canone qualificativo di tipo tradizionale, può al più rievocare « l'opera bella »; esclude cioè uno dei fondamenti estetici dell'avanguardia storica e non segna un rapporto nuovo all'interno dell'attuale ordine artistico. E a proposito dei fatti contemporanei, mi sembra che sia impossibile prescindere, soprattutto oggi, da un risvolto particolare del problema: dalla posizione « politica », in senso lato, dell'artista; schematicamente, dai temi dell'impegno e dei linguaggi. La funzione culturale d'un artista d'« avanguardia », mi sembra, trova una qualifica primaria nella capacità di fondere la sua rilevanza politica (e civile) con l'intervento attivo all'interno dei « modi di produzione » dell'arte (e perciò dei suoi simboli e linguaggi), rovesciandone gli aspetti involutivi e repressivi (e quindi il proprio « status » nella « fabbrica »). Il che delinea un altro versante dell'« avanguardia » (che è stato costantemente praticato, anche se non esattamente nei termini da me proposti) ma anche un altro modo, più allargato verso l'organizzazione e l'educazione artistica, di essere avanguardia. Per questi motivi sono contrario ai tentativi di conquistare « le masse » mediante immagini di tipo « realistico » (sotto le specie del « figurativo »), nel senso quindi istituzionalmente ripetitivo e, per esperienza storica, politicamente inefficace. E' la rinuncia, in sostanza, a una prospettiva egemonica. In pratica, ciò è sostanzialmente equivoco; ma è idea molto diffusa. A spiegazione, può anche essere ricordato il modo sbagliato e soprattutto colonialista della diffusione ed esportazione dei risultati delle avanguardie nelle zone artisticamente non « metropolitane ». La proposta regressiva appare perciò quasi legittima. Leggevo su NAC una nota sulla situazione spagnola, che è stata, per altro teatro di movimenti vitali e di sicure personalità artistiche. Anche qui i giovani non vanno al di là dei maestri, e cincischiano un realismo che ha già detto la sua. E' evidente lo smarrimento. Anche da noi, di recente, il Movimento Studentesco ha lanciato una rivista intitolata « Realismo », con un chiaro riferimento al passato. Ripeto, è una operazione inaccettabile, anche se la vedo come estremo riflusso, nella crisi dell'avanguardia.

DORFLES. A questo punto bisognerebbe giungere a una conclusione. Ma, ovviamente, una conclusione in questo campo è impossibile. Però, riassumendo ciò che abbiamo detto, mi pare che i motivi principali emersi siano questi: 1) una sostanziale differenza tra le « avanguardie storiche » e le « avanguardie odierne », 2) il difficile rapporto tra « avanguardia » artistica e quella socio-politica, 3) il problema del medium artistico e, cioè, se sia ammissibile far coincidere l'uso di determinati mezzi espressivi con il concetto di « avanguardia ». Su quest'ultimo punto credo si possano spendere ancora due parole. Vorrei infatti precisare che ogni epoca, in fondo, ha avuto i suoi mezzi espressivi. Se il mosaico è stato per i Bizantini uno dei principali mezzi di espressione, ciò non è avvenuto durante il Rinascimento. Quando poc'anzi dicevo che le « avanguardie » odierne non potranno più valersi della pittura e della scultura in senso tradizionale, intendevo riferirmi a qualcosa di analogo. Fermo restando che si continuerà a dipingere e a scolpire forse per millenni (essendo pittura e scultura intimamente legate alla sensibilità dell'uomo) se per « avanguardia » dobbiamo intendere anche impegno etico, politico e sociale, forse i mezzi che oggi più si confanno ad essa sono il cinema, la televisione, certa arte del corpo, del comportamento, della situazione.

VOLPI ORLANDINI. Indubbiamente è necessario considerare l'aderenza di certi mezzi ad un'epoca. Ma non bisogna dimenticare che viviamo in un periodo in cui molti artisti fra i più sperimentali — come per esempio Paolini — si autodichiarano artisti accademici e la loro è, sostanzialmente, una riflessione sull'arte tradizionale. Vale a dire che l'uso che essi fanno di mezzi sperimentali è sempre in funzione di una meditazione su un'arte che si serviva di mezzi tradizionali. D'altra parte il modo con cui è stata ripresa la pittura dalle ultime generazioni, è un modo non sensibilistico, una testimonianza della difficoltà di usare oggi questi mezzi. In fondo la qualità di un lavoro come quello di Marden, o di altri sta proprio in questo, nel trattenere la grande qualità della tradizione pittorica, il grande amore per la pittura a tutti i costi. E questa tensione, questo controllo sulla espressività è già di per sé qualcosa di molto significativo proprio dal punto di vista dell'educazione estetica. Voglio dire che, in un momento come questo, così problematico e critico, non mi soffermerei troppo a considerare se un mezzo è più positivo di un altro per salvare la qualità di una comunicazione. Ciò che mi preme, ciò che mi interessa di più è questa possibilità di conservare la qualità alla comunicazione. Ora, quanto, questa possibilità, si inserisca in modo significativo nell'attuale società è un problema così grosso che richiederebbe un altro dibattito.

Le avanguardie dell'800

di Maria Luisa Frongia

Come è noto, il termine di avanguardia, mutuato dal linguaggio militare, si affaccia in Francia intorno alla metà dell'Ottocento ed appare legato soprattutto ad un tipo di attività politica che aveva come programma il violento sovvertimento dell'ordine costituito e l'ascesa di nuove classi alla direzione dello Stato. Sarebbe estremamente interessante un'indagine semantica che raccogliesse le attestazioni del termine e seguisse lo sviluppo della sua accezione; sembra, però, possibile affermare che da un piano politico esso sia passato ad uno letterario, in particolar modo a denotare un giornalismo di rottura, e più tardi, negli ultimi decenni del secolo, ad un piano dell'arte e della critica d'arte.

Indagini recenti hanno messo in luce alcuni aspetti delle avanguardie europee del XX secolo, per le quali il termine sembra più proprio e più valido, poiché è nella temperie sociale ed artistica dei primi decenni del Novecento che esso si enuclea, si evidenzia, si arricchisce progressivamente di significati ora espliciti ora pregnanti, si pone in antitesi con altri in una prospettiva di maggiore identità e personalizzazione. Così sono stati approfonditi il valore antagonistico delle avanguardie nei riguardi della cultura ufficiale contemporanea e del giudizio critico che questa cultura esprimeva; quello attivistico, nel senso di un operare artistico continuo, incessante, alla ricerca di un risultato che modificasse profondamente i dati tradizionali e ne creasse di nuovi i quali avessero anche nella lotta politica una loro validità; quello sperimentalistico, che dal precedente deriva una filiazione diretta, volto allo studio di nuove forme di espressione e di nuovi contenuti.

Nel Futurismo, nel Dadaismo, nel Surrealismo questi aspetti sono facilmente avvertibili ed una critica avveduta ne ha approfondito il valore storico, il retaggio di eredità che questi movimenti hanno lasciato¹.

E' proprio sulla base di questi risultati che non sarà arbitrario l'uso del termine di avanguardie per movimenti artistici che già nell'Ottocento hanno affermato e difeso le loro poetiche, in Francia soprattutto; Realismo, Impressionismo, Simbolismo, si sono posti in termini antagonistici, di violenta reazione alle concezioni artistiche consacrate dalla critica ufficiale e dai Salons, hanno compiuto uno sforzo continuo per trasferire su un piano di lotta sociale e politica i loro risultati, hanno sfidato o cercato l'impopolarità, l'incomprensione, negando valore all'eredità culturale che pure continuava a costituire, in qualche modo, il punto di partenza di ogni nuova esperienza.

Se in qualche aspetto le avanguardie dell'Ottocento si caratterizzano rispetto a quelle di mezzo secolo più tardi, è forse in una minore carica rivoluzionaria, in una sperimentazione che, per quanto nuova ed audace, si poneva ancora, sostanzialmente, nel grande alveo delle concezioni artistiche precedenti, senza quella forza nichilista, di negazione del tutto, che invece è affermata con prepotenza nel Novecento, soprattutto dai Futuristi. Pure sarà sufficiente ricordare le intense polemiche che accompagnarono le esposizioni dei Realisti, degli Impressionisti, dei Simbolisti, in particolare dei Rosacrociani, le incomprensioni, i rifiuti della critica ufficiale, per intendere quanto le nuove poetiche rompesero schemi tradizionali, respingessero soluzioni tralattic: è un esame che la critica odierna ha fatto, e con successo, dimostrando quale profondo elemento di rottura questi movimenti rappresentarono per i contemporanei che solo eccezionalmente ne intesero validità, pure in mezzo a fraintendimenti talvolta sinceramente stupiti, talaltra volutamente coartati².

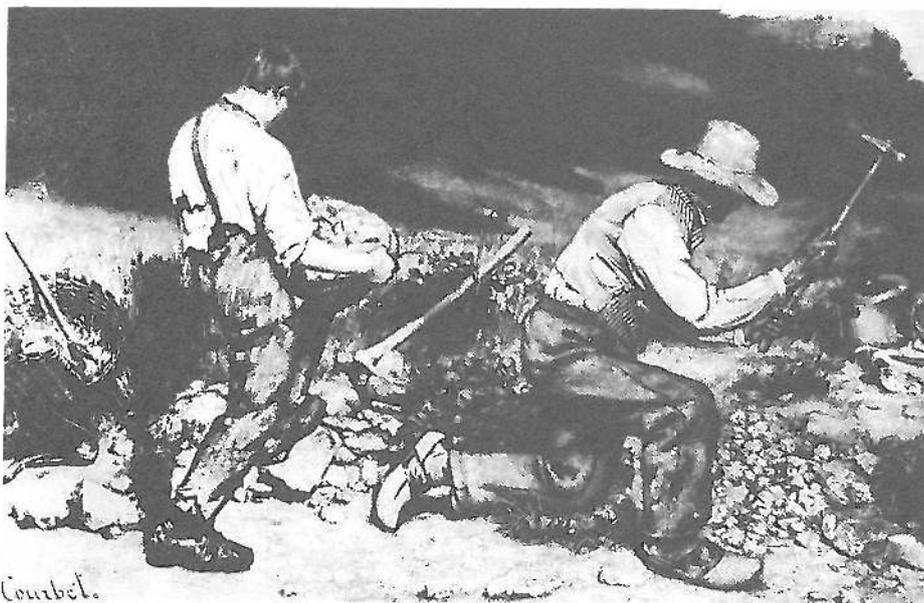
E' stato ripetutamente affermato che la chiarezza della concezione, il rigore della ricerca, la consapevolezza degli elementi di novità che si andavano introducendo, fanno dell'Impressionismo il primo movimento di avanguardia; Fernand Léger, in un discorso pronunciato trent'anni fa, riconosceva che « Tutto lo sforzo degli artisti negli ultimi cinquant'anni è consistito nella lotta per liberarsi da certe vecchie restrizioni... Lo sforzo verso la libertà è cominciato con gli Impressionisti e su di esso si è puntato costante-

mente fino ad oggi... Noi abbiamo portato avanti la loro opera ed abbiamo liberato la forma e il disegno »³.

E', come dicevamo, questa « liberazione della forma e del disegno » che caratterizza le avanguardie del Novecento appunto perché condotta fuori da ogni discorso tradizionale e da ogni pastoià che discendesse da uno schema preconcepito a quello legato. Con maggiore puntualizzazione è stato affermato che « l'Impressionismo va considerato un autentico movimento d'avanguardia, forse il primo movimento d'avanguardia consapevole, organico e coerente nella storia dell'arte moderna »⁴.

Tuttavia, io penso che si possa arrivare fino al Realismo ed inserirlo fra i movimenti d'avanguardia, il primo, quindi, in ordine di tempo, riconoscendo in esso una matrice politica e sociale ben definita, una volontà di decodificazione al tempo stesso dell'ordine costituito e dell'autoritarismo imperante dei Salons: il 17 ottobre del 1868 Gustave Courbet scriveva a Castagnary: « ...No, i poteri costituiti, le accademie di tutte le sorti, la direzione autoritaria, tutto ciò rivela uno stato di cose falso e costituisce un intralcio diretto al progresso. Senza la rivoluzione di febbraio, forse non si sarebbe mai vista la mia pittura. Io ho incominciato la rivolta... l'accademia è un corpo nocivo... bisogna sopprimere gli intendenti, i protettori, le accademie e soprattutto gli accademici »⁵. Le radici della rivolta stanno quindi nello scoppio rivoluzionario del febbraio del 1848 quando, ad opera del partito repubblicano e degli operai parigini che lo sviluppo so-

G. Courbet, *Spaccapietre*, 1849.



ziale del paese aveva reso più coscienti dei loro diritti e dei loro interessi, era stata creata la Seconda Repubblica basata sul suffragio universale, nella quale si agitavano le prime idee socialiste. Ed al socialismo di P.J. Proudhon che nel '48 era stato eletto all'Assemblea Nazionale ed alle sue teorie Courbet si rifà per la sua battaglia realista contro il tradizionalismo culturale e il benpensantismo moderato, attraversando « come una bomba » il Neoclassicismo e il Romanticismo, « vari tentativi... per creare l'arte in Francia », come egli li definirà nell'Autobiografia⁶. Il suo manifesto, contenuto nel catalogo della mostra personale allestita nel Pavillon du Réalisme, nel 1855, fuori dell'Esposizione Universale, può essere considerato l'atto di nascita della nuova poetica, un atto di nascita cosciente e volutamente di rottura nei confronti dell'isolamento dell'individualismo romantico, che ci fa considerare il Realismo come un movimento d'avanguardia, profondamente calato nella realtà del suo tempo, antagonista nei riguardi della tradizione e del pubblico e, perciò stesso impopolare, animato da un vivo conflitto di generazioni. E se era un nuovo contenuto sociale a dar vita al suo mondo, come già gli *Spaccapietre* del 1849 avevano dimostrato suscitando le più vive reazioni, anche il linguaggio voleva porsi in termini rivoluzionari, fatto com'era di materia corposa e di un tessuto cromatico fitto e serrato che poggiavano su un gioco largo e sicuro di pennello e di spatola, atto a realizzare l'immagine con la sua forza di evocazione visiva.

Lo stesso interesse per i ceti più umili, per il mondo del lavoro che in Francia il Secondo Impero, nato nel 1852, aveva sacrificato e tenuto in posizione subalterna sotto la falsa egida di un colpevole paternalismo, animerà in Russia la pittura degli « Ambulanti » o membri della « Camerata di esposizioni viaggianti » (« Peredvizhniki »), costituitasi nel 1863 lungo la vasta eco suscitata dal Realismo francese. Non è chiaro fino a che punto questa pittura possa essere definita tout-court d'avanguardia; essa, è vero, si oppone al conservatorismo accademico influenzato dal gusto aristocratico della corte zarista; vuole operare un'azione di svecchiamento della cultura pittorica tradizionale; cerca nuovi contenuti nel mondo contadino allora in pieno fermento per l'abolizione della servitù della gleba voluta due anni prima, nel 1861, dallo zar Alessandro II. Perciò la sua carica innovatrice è evidente. Tuttavia, per essere definito d'avanguardia, manca al movimento una rottura netta con la tradizione precedente, una coscienza rivoluzionaria che traducesse in campo sociale risultati e obiettivi raggiunti nell'operare artistico, una sperimentazione veramente nuova di contenuti e di tecniche pittoriche. Il movimento degli Ambulanti, piuttosto, riprende i temi del Realismo francese che si andavano diffondendo nell'Europa centrale ed orientale e li adatta alla

situazione russa; così manca la speranza di riscatto sociale che invece è sempre presente in Courbet e in Daumier e che in Francia trovava una valida giustificazione nella pressione cosciente della classe operaia; al suo posto si afferma una cupa rassegnazione che la fede religiosa talvolta illumina, come nelle opere di Ivan Kramskoj, una sottomissione all'ineluttabilità di certa condizione umana (V. Makhovskij, *Appuntamento*; A. Arkipov, *Le lavandaie*) che in Russia proprio l'abolizione della servitù della gleba aveva messo in luce con le insufficienti assegnazioni di terre che vuotavano di un reale contenuto la nuova condizione giuridica del mondo rurale.

Piuttosto che non avanguardia esso stesso, il movimento degli Ambulanti costituì una validissima premessa per le avanguardie russe del XX secolo. E così sembrano rientrare solo limitatamente nel quadro storico delle avanguardie i Macchiaioli italiani; la « rivoluzione della macchia » vuole essere una rivoluzione formale, una ricerca di nuovi valori cromatici, una sperimentazione di tecniche lontane dal chiuso mondo delle accademie che li respingeva con decisione. Certo non mancano espressioni di denuncia sociale, specie in alcune opere dei Fattori (*Il fabbro*, *I carbonai*, *Gli operai maremmani*), e un'alta coscienza civica animò il movimento che guardava all'unità d'Italia come al momento di realizzazione, sul piano politico, degli ideali artistici. Tuttavia la denuncia è blanda, attutita, ovattata, spesso calata in un deterioro sentimentalismo ben lontano dalla violenta protesta courbettiana.

Con l'Impressionismo, come si è detto, si entra nel clima e nella razionalità, intesa come intima coerenza, di un'avanguardia. Non vi è, a codificarla, un manifesto; non vi è un'aperta denuncia di valori abbandonati clamorosamente e la affermazione, altrettanto clamorosa, di valori nuovi, posizioni che caratterizzeranno più tipicamente le avanguardie. Eppure non siamo molto lontani dagli Espressionisti e dai Fauves i quali bandiscono ogni teorizzazione, ogni enunciazione di principio che cristallizzerebbero ed inaridirebbero il processo creativo. Gli Impressionisti, presentano alla elaborazione critica contemporanea e soprattutto successiva le loro confidenze, i loro timori, le loro speranze nella convinzione che un risultato raggiunto rappresenti il punto di partenza per altri più avanzati. Non per questo la rottura con il passato è meno netta e l'iato meno profondo; l'abbandono del colore come qualità corporea, oggettiva, come un fatto puramente sensoriale e l'affermazione di un rapporto nuovo, mutevole, nel quale il colore, svincolato dall'oggetto, assurge a dignità nuova, legato all'atto della percezione, *impressionisticamente* percepito e reso, sono conquiste che avranno conseguenze di grandissimo peso nell'operare artistico dell'Ottocento. Quando, poi, con Cézanne, accanto al colore si libereranno

le forme, la struttura, la prospettiva ed il quadro avrà avuto punti focali e prospettici quanti l'impressione avrà suggerito, allora si potrà dire che l'arte moderna è già nata.

La sperimentazione, elemento tipico delle avanguardie, è il filo conduttore della ricerca impressionistica: ricerca puntigliosa, continua, severa ed audace al tempo stesso come in tutti i movimenti antagonisti. Delle avanguardie l'Impressionismo ha anche la volontà di scandalizzare il pubblico medio, borghese, benpensante e di rivolgersi ad un pubblico qualificato; la coscienza di essere impopolare, di non temere l'isolamento, anzi di cercarlo per marcare ancora di più il distacco dalla tradizione, dalla critica ufficiale, dalle regole canoniche: la creazione nel 1863 del « Salon des Refusés » da parte di Napoleone III con un gesto paternalistico, e soprattutto l'accettazione della sua denominazione da parte degli artisti « rifiutati », rappresentano appunto la coscienza del loro ruolo scomodo di emarginati dalla critica ufficiale, di incomprendi, di isolati, eppure ambito perché di rottura, di polemica, di negazione di una pittura ancora bolsa e retorica.

« Traiter un sujet pour le tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce qui distingue les impressionnistes des autres peintres » fu la definizione data da un amico di Renoir della nuova pittura⁷. Era una definizione che coglieva il valore universale della resa impressionistica, il pullulare delle « molecole di colore » nei loro valori puri, ma al tempo stesso accentuava il rifiuto del quadro storico, del moralismo mal dissimulato del dipinto mitologico quale si andava sviluppando nell'opera dei vari Delauney e Cabanel i quali si riallacciavano alla « scuola » dei Couture e dei Gleyre, bene attestati nelle cattedre ufficiali dell'Accademia.

L'Impressionismo ha anche un valore di classe che contribuisce a farne un movimento di avanguardia; non è più il mondo paludato di corte a riempire le tele, ma quello della piccola borghesia quando non è quello operaio e proletario che aveva visto soffocato nel sangue il suo sogno libertario della Comune di Parigi nella « settimana di maggio » del 1871. Ormai uscita dalla dura sconfitta di Sedan del 1870, abbandonati i sogni di rivincita, la terza Repubblica lottava, pur tra contraddizioni ed ostacoli, contro i gruppi di potere più retrivi, dando una base di consenso sociale ad una struttura piccola borghese che era pur sempre la forza più valida che potesse opporsi all'aristocrazia. In questo momento storico vi fu chi non volle inserirsi nel travaglio del paese, chi vedeva nel livellamento classista dei valori economici, intellettuali, artistici un attentato alla libera creazione, all'autonomia dell'arte affossata nella volgarità, nella « plebeità » della vita quotidiana. Le pagine di *A Reboours* di J.K. Huysmans del 1884 con la raffigurazione della vita isolata ed estremamente raffinata del suo protagonista, Des Esseintes

e gli anni della maturità di G. Moreau, passati nel chiuso della sua casa di Rue de la Rochefoucauld, al riparo dagli strepiti borghesi della città che pure pulsava di una vita intensa a breve distanza da lui, possono essere citati emblematicamente a denotare un atteggiamento di distacco, un proposito e una volontà di diversificazione.

E' il momento dei Simbolisti, di una « tradizione alternativa » come è stata definita⁸. Quale posto essi occupano nel quadro dei movimenti d'avanguardia. Non è dubbio che alcuni degli elementi che caratterizzano questo movimento sono individuabili nell'elaborazione teorica e nell'attività artistica dei Simbolisti. Anzitutto la coscienza di operare in termini antagonisti rispetto alla tradizione; il Manifesto del Simbolismo di J. Moréas, pubblicato nel Supplemento Letterario de « Le Figaro » del 18 settembre 1886, la definizione di arte simbolista data da A. Aurier nel « Mercure de France » del 9 febbraio 1891 e forse con maggiore forza di rottura le regole per i Saloni Rosacrociati pubblicate nel 1891 dal loro animatore, J. Sar Péladan⁹, si inseriscono in quella caratterizzazione antagonista nei riguardi della tradizione e della cultura contemporanea tipica dei movimenti di avanguardia. Così la volontà di essere impopolari, di non ambire il riconoscimento da parte del grosso pubblico, della critica ufficiale, dei Saloni, di non lasciarsi allettare da riconoscimenti di gusto borghese, questa volontà facilmente ricostruibile in campo artistico come in quello letterario, può essere intesa come coscienza da parte dei Simbolisti di essere portatori di nuovi valori e di nuovo modo, l'inserimento del Simbolismo nel vi contenuti. E ancora un elemento può essere citato ad autorizzare, in qualche quadro delle avanguardie: il numero notevole di riviste alle quali venivano affidate le nuove teonizzazioni, riviste per iniziati, di breve vita, spesso con l'aspetto di veri e propri manifesti, dure e implacabili contro la massificazione della cultura e dell'arte in particolare.

Mancò, tuttavia, al Simbolismo, una vera capacità di rottura, una forza di innovazione, se non di distruzione che le avanguardie hanno sempre portato avanti, talvolta in una prospettiva di voluto nichilismo. Lo stesso suo sperimentalismo non ha una carica rivoluzionaria, agisce pur sempre entro il quadro della tradizione nonostante l'asserita volontà di distaccarsene e negarla; l'idea che ha bisogno di essere « rivestita » di una forma sensibile, pur senza essere ad essa subordinata, ha bisogno, in ultima analisi, proprio di un mondo di miti, di favole, di leggende, attinte per lo più dal mondo classico, al quale si affida un messaggio che i contemporanei non sentono più. L'elemento « letterario » finisce, così, per molti Simbolisti, per essere preponderante: segno, ancora una volta, del distacco dalla realtà viva di un paese che cercava una via verso forme di reggimento più democra-

tiche, che aveva bisogno di artisti sensibili ai suoi problemi ed alle sue lotte e non di spiriti eletti che cercassero rifugio nel chiuso dei loro ateliers.

¹ R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962.

² J. Lethève, *Impressionistes et Symbolistes devant la presse*, Parigi 1959.

³ H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, trad. it., Milano 1967, p. 14.

⁴ R. Poggioli, *Teoria dell'arte di avanguardia*, cit., p. 152.

⁵ *Il Realismo. Lettere e scritti di Gustavo Courbet*, a cura di M. de Micheli e di E. Treccani, Milano 1954, p. 46 e sgg.

⁶ Op. cit., p. 1.

⁷ G. Rivière, *L'Exposition des Impressionnistes* in « L'Impressioniste », 6 aprile 1877; citato in J. Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, Firenze 1949, p. 157.

⁸ A. Bowness, *An Alternative Tradition?* in Catalogo della Mostra *French Symbolist painters*, Londra-Liverpool 1972, pp. 14 sgg.

⁹ Ph. Jullian, *Esthètes et Magiciens*, Parigi 1969 e *The Symbolists*, Londra 1973.

Al bazar delle avanguardie

di Giorgio Pellegrini

« Sono per un'arte che... si mette e si toglie, come i pantaloni,... che puzza come un paio di scarpe,... che si mangia come una fetta di torta », alcune frasi stralciate da un'interessante e divertente dichiarazione di Claes Oldenburg in occasione di una sua mostra a New York nel 1961, tendente a illustrare e giustificare la tematica oggettuale della sua produzione artistica. Nel 1962 infatti, dal soffitto della Green Gallery di New York penzoleranno paradossalmente giganteschi e accuratamente stirati i suoi « Big Blue Pants », seguiti due anni più tardi da « Ironing Board with shirt and iron », in cui una camicia altrettanto macroscopica, incurantemente abbandonata su un tavolo aspetta i servizi del grosso ferro da stiro al suo fianco.

Non solo Oldenburg fra gli artisti della Pop-Art e di altre tendenze più recenti si è interessato agli indumenti come oggetti estetici, del 1964 è « The white suit », il completo bianco di Jim Dine e del 1966 « Giro collo n. 15 e mezzo »: colletto di camicia bianca iperrealisticamente riprodotto su tela da Domenico Gnoli. L'estate scorsa nella Hal Beneden, la vasta sala d'ingresso dello Stedelijk Museum di Amsterdam, oscillava quasi impercettibilmente a un metro dal suolo il pachidermico « Vêtement noir », metri 3,65 per 2,00, di Magdalena Abakanowicz, sorta di enorme giacca realizzata in juta nera, e quest'anno a « Contemporanea » di Roma, Robert Whitman esponeva « Scultura 1973 », un mucchio disordinato di vestiti usati.

Comuni indumenti, ora ingigantiti, ora ammassati, ora sformati o più o meno trasformati, se ne potrebbero citare ancora tanti, nati negli anni sessanta col « Boom » della Pop-Art e non ancora in via di estinzione. Semplici oggetti estraniati dal loro abituale contesto utilitario, che immessi in un contesto estetico affermano « ...un contenuto semantico nuovo, sconosciuto ed ermeticamente chiuso, in quanto non sfruttato ».

Ebbene, ci si chiede a questo punto, sarebbe giusto usare il termine « non sfruttato » a proposito di tali opere? Dico sarebbe, perché la frase sopracitata, volutamente inserita nel mio discorso al posto sbagliato, è tratta da « Il dadaismo e

l'oggetto » di Jörn Merkert e si riferiva in quell'articolo ai « Ready Made » di Marcel Duchamp. Il « non sfruttato » riferito alle opere del grande artista belga si può ben avallare, e proprio per questo denoterebbe profonda ignoranza usarlo a proposito della produzione Pop e non Pop precedentemente considerata. Per quanto infatti sempre il Merkert giustifichi certa tematica figurativa della Pop-Art molto simile a quella dadaista con le solite motivazioni pubblicitarie, consumistiche e storico-sociali peraltro non del tutto errate, quel « non sfruttato » rimane tuttavia a confermare la genuina originalità di certe opere dadaiste contro la vera e propria « tradizione del lavoro », per dirla con Rosenberg, delle più recenti correnti artistiche dell'oggettualità.

Rimaniamo pure tra gli indumenti senza uscire dal binario seguito finora: è del 1957 la « Veste pour Benjamin Perret » di Duchamp, un semplice gilet in raso e stoffa a strisce rosse e nere, tasche, bottoni e gruccia perfino, appoggiato sul fondo nero di una tela. Del 1959, sempre di Duchamp è « Coppia di grembiuli di lavanderia: personaggio maschile »: due comunissimi grembiuli piegati longitudinalmente e uniti assieme si trasformano in un goffo, gigantesco paio di short...

Dagli abiti alle calzature il passo è facile e ovvio: anche la scarpa è pertanto entrata trionfalmente nella Pop-Art. Ecco la elegante, bianconera, mollemente adagiata sull'erba, unica protagonista nella tela grigia di « Shoe » di Jim Dine (1961), proprio sotto l'immagine dipinta, a scanso di equivoci semiologici appare chiarissima la scritta: SHOE, è una scarpa, niente di più. Sempre nel '61 riappare, né dipinta né scolpita, semplicemente scarpa vera e propria, disordinatamente impiastriata di colore e fissata su un piedistallo con tanto di etichetta: « Scarpa destra di Franco Angeli », amico di Piero Manzoni che ne ha voluto eternare un oggetto personale facendone un'opera d'arte. Quattro scarpe, questa volta con rispettivi piedi, appaiono in « Untitled », olio su tela del 1962 di James Rosenquist, mentre nel 1968 è la volta del piccolo monumento di Domenico Gnoli, un'elegante scarpa femminile sulla scatola che di solito le contiene, il tutto in bronzo

con titolo: « La calzatura ». Fra gli anni sessanta e settanta Allen Jones dipinge una discreta serie di quadri con scarpe, sempre femminili, coloratissime, con esagerati tacchi a spillo e quasi sempre con piedi e gambe, appaiono ossessive non senza un chiaro significato erotico in diverse tele dell'artista inglese, la più famosa è senz'altro « High style » del 1970. E' proprio quest'ultima, in cui il carattere sessuale delle lunghe gambe viene messo in chiara evidenza e accentuato dalle scarpe lucide, appuntite, aggressive, che richiama alla memoria una delle tante « Variations » de « La Poupée », il manichino femminile smontabile del surrealista Hans Bellmer, che apparve nel numero di dicembre del « Minotaure », annata 1934; protagonista sempre un paio di gambe femminili e una scarpa col tacco a spillo, disposte in modo tale da creare un'atmosfera evocativa decisamente erotica. E per non allontanarsi dal Surrealismo e dalla scarpa basta citare « La chiave dei sogni » di René Magritte (1930), il famoso dipinto diviso in sei riquadri in cui altrettanti comunissimi oggetti sono accompagnati da didascalie assolutamente incongrue; nel riquadro a destra in alto, sopra la scritta « La Lune » appare invece una scarpa femminile perfettamente dipinta, nera, lucida, ricorda quasi Allen Jones... o forse è il contrario? Superfluo rispondere, è evidente pertanto che un altro grande movimento artistico del passato ha lasciato un'immensa eredità di idee e d'immagini all'arte d'oggi: il Surrealismo. Idee e immagini continuamente, indefessamente rispolverate, rcreate, reinterpretate, modificate e giustificate artisticamente dai voli pindarici e dai salti mortali di certa critica interessata. Rimane un ovvio interrogativo da porsi: come mai ancora oggi certe opere d'arte recentissime ma di chiara ispirazione a operazioni artistiche ormai così lontane nel tempo riescano nonostante tutto a offendere, disorientare, oltraggiare il pubblico? « ... Se c'è oltraggio, c'è perché noi, ancora dopo mezzo secolo di Surrealismo, siamo avvolti entro una spessa patina di convenzionalità, che l'estro del poeta deve penetrare. — risponde John Russet — Se le immagini degli anni trenta conservano tuttavia tutta la loro carica, lo si deve al fatto che i latoni della patina si rinnovano ad ogni successiva generazione ».

« Sono per un'arte che si mangia come una fetta di torta... » ha detto Oldenburg nella dichiarazione iniziale, e se vogliamo l'interesse della Pop-Art e delle sue recenti filiazioni per gli oggetti commestibili non è mai venuto meno. Soprattutto il pane, in tutti i suoi aspetti, anche « etnici », è stato spesso preso come oggetto di notevole interesse estetico da parte dei più noti artisti Pop e non.

Venticinque piccole pagnotte, tipicamente italiane, bianche e assiccate geometricamente entro una cornice grigia sono « Il Pane » di Piero Manzoni del 1962, del '63 è invece l'americanissimo « Hambur-

ger » di Claes Oldenburg, di proporzioni al solito inusitate, grondante di salsa e mostarda e appetitosamente guarnito di sottaceti. Sempre del '63 è « Hot Dog », olio su tela di Roy Lichtenstein, altro tipico simbolo commestibile dell'« American way of life », realizzato con la nota tecnica fumettistica del famoso artista Pop. Accompagnato da un bicchiere di latte e da un pacchetto di sigarette troneggia al centro di « Natura morta n. 36 » (1964) di Tom Wesselmann un mastodontico filoncino pesantemente imbottito e circondato da stelle e strisce inequivocabilmente USA. Una gran lastra di bronzo, al centro una fetta di pane in cassetta sbalzata in bassorilievo e realisticamente dipinta: « Bread » di Jasper Johns, 1969.

Forse la più recente apparizione del pane in campo artistico l'abbiamo avuta a « Contemporanea » con « Happening nella città » del tedesco Wolf Vostell: una vecchia Fleetwood sgangherata con le gomme afflosciate era circondata da un piccolo fertilizzio di filoni di pane affastellati e qualche giornale, il tutto trattenuto alla buona con dello spago. L'opera è stata una delle più discusse e interessanti della mostra, soprattutto per il carattere di novità di quelle lunghe pagnotte alla francese, messe lì una sopra l'altra a proclamare la loro artisticità.

Ebbene, proprio quei filoni di pane me ne hanno ricordato uno in particolare, un pò più lungo, più affusolato, più francese, sicuramente comperato a Parigi; lì infatti fu esposto completamente dipinto di celeste col titolo di « Pain Peint » da Man Ray, ed era veramente la prima volta, è il caso di dirlo, che il pane entrava nell'arte contemporanea... nel 1927...

Ancora una volta Dada era arrivato per primo; ma il pane, le scarpe, gli abiti, inconsueti oggetti della mia breve analisi, non sono che poca cosa in confronto alla ferace eredità lasciata dalle grandi avanguardie del passato. Non solo il Dadaismo e il Surrealismo, come si è potuto constatare in queste poche righe, ma anche il Futurismo e l'Avanguardia russa infatti hanno creato un tale patrimonio immaginifico da influenzare non poco tutte le poetiche artistico-figurative ad essi posteriori, in cui molto spesso idee e immagini del passato, allora veramente d'avanguardia, appaiono semplicemente tirate a lucido o tutt'al più inserite in un nuovo contesto.

John Cage, famoso musicista e musicologo americano, amico di Johns, Rauschenberg e del grande Duchamp, ha scritto: « L'arte è un modo che possediamo per buttar via le idee — quelle che raccogliamo dentro e fuori dalla testa. Quel che è meraviglioso è che mentre le buttiamo via — queste idee — esse ne generano altre, altre che, per cominciare, non avevamo neppure in testa ».

Si può — mi chiedo — essere assolutamente d'accordo con Cage?... Alludo soprattutto a quel « ... che non avevamo neppure in testa ».

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Per una documentazione bibliografica, sia pure appena essenziale, non potevano essere presenti in uno spazio limitato, tutti i movimenti artistici delle cosiddette avanguardie storiche. Abbiamo scelto dunque quelli che, tra il 1909 e il 1924, hanno costituito, per così dire, le fonti più estese e più significative per i problemi teorici e le ricerche linguistiche e tecniche successive, sia per quanto riguarda il tentativo di creare uno *stile moderno*, sia per lo sperimentalismo europeo e americano fino ai giorni nostri.

La bibliografia è pertanto parziale e limitata alle possibilità di consultazione a noi accessibili. I criteri di scelta sono stati: a) di privilegiare scritti e testi programmatici contemporanei al sorgere dei movimenti, o comunque formulati dai protagonisti dei movimenti stessi; b) di escludere generalmente una bibliografia *ad nomen*, data la sterminata quantità di saggi sui singoli artisti e la validità di altri repertori; c) di citare in genere scritti di particolare rilievo o ricchi di bibliografia specifica.

I testi forniti di più vasta bibliografia sono contrassegnati con asterisco.

La presente bibliografia non comprende manuali e testi comprensivi di ogni tendenza tra i quali ricordiamo quelli di Argan G.C., De Micheli M., Dorfles G., Haftmann W., Maltese C., Valsecchi M. ecc. Per le voci Cubismo-Futurismo, Espressionismo e Surrealismo si veda anche l'Enciclopedia dell'Arte, ediz. Sansoni, si veda Non-figurative correnti ed Europee Moderne correnti.

Il lavoro di ricerca bibliografica è stato realizzato da Marisa Volpi Orlandini, Maria Luisa Frongta, Adelaide Lussu e Giorgio Pellegrini.

Espressionismo

- Worringer W., *Abstraktion und einföhlung*, Berna 1907.
 Marc F., *Die neue Malerei*, Berlino 1912.
 Kandinsky W. e Marc F., *Der Blaue Reiter*, Monaco 1912 (ed. it., Bari 1967).
 Kandinsky W., *Über des geistige in der Kunst*, Monaco 1912.
Chronik der Kg Brücke, 1913.
 Kandinsky W., *Klänge*, Monaco 1913.
 Marc F., W. *Kandinsky*, in « Der Sturm », 1913.
 Kandinsky W., *Rückblicke*, 1901-1913, Berlino 1913.
 Fechter P., *Der Expressionismus*, Monaco 1914.
 Bahr H., *Expressionismus*, Monaco 1914 (ed. it., Milano 1945).
 Landsberger F., *Impressionismus und Expressionismus*, Lipsia 1915.
 Walden H., *Einblick in Kunst, Expressionismus, Futurismus e Kubismus*, Berlino 1918.
An alle Künstler, kunstanstalt W. Simon, Berlino 1919.
 Marc F., *Briefe aufzeichnungen und aphorismen*, Berlino 1920.
 Sydow E. von, *Die Deutsche Expressionistische Kultur und Malerei*, Berlino 1920. NG, pubblicazione della Novembergruppe, fascicolo I, Hannover 1921.
 Zehn Jahre Novembergruppe, *Kunst der Zeit*, introduzione Grohmann W., Berlino 1928.
 Waldmann E., *La Peinture allemande contemporaine*, Paris 1930.
 Kandinsky W., *Franz Marc*, in « Cahiers d'Art », n. 11, 1936.

L'ESPRESSIONISMO

PITTURA SCULTURA ARCHITETTURA

Mostra in Palazzo Strozzi, Firenze 1964

VALLECCI FERRARI FIRENZE



Catalogo «L'Espressionismo», Firenze 1964.

Schmidt P.F., *Blütezeit der Dresdner Brücke*, «Aussaat» anno II, n. 1-2, Stoccarda 1947.
Dorflès G., *Importanza storica dell'Espressionismo tedesco*, «Arti Belle», n. 2, Roma 1947.
Cheney S., *Expressionism in Art*, U.S.A. 1948.
Der Blaue Reiter, Monaco 1949 (Catal. della mostra alla Haus der Kunst).
Apollonio U., *Die Brücke e la cultura dell'Espressionismo*, 1952.
Wingler H.M., *Die Brücke Kunst im Aufbau*, Feldafing 1954.
Reidemeister L., *Espressionismo e arte tedesca del XX secolo*, Museo Civico, Torino 1954.
Rognoni L., *Espressionismo e Dodecafonìa*, Torino 1954.
Gasch S., *El Expressionismo*, Barcellona 1955.
Waldemar G., *L'Expressionism*, Parigi 1956.
Buchheim L.G., *Deutscher Expressionismus*, Feldafing 1956.
Selz P., *German expressionist painting*, University of California, 1957.
* Myers B.S., *Expressionism a generation in revolt*, New York 1957 (ed. it., Milano 1960).
Kuhn C.L., *German Expressionism and abstract art the Haward collections*, University Cambridge 1957.
* Röthel H.K., *Moderne deutsche Malerei*, Wiesbaden 1957 (ed. it., Novara 1957).
Buchheim L.G., *Der Blaue Reiter*, 1959.
Buchheim L.G., *The Graphic Art of German Expressionism*, Germany 1960.
Der Blaue Reiter, Kunst Museum, Wonterrth 1961.
Roters E., *W. Kandinsky und die gestalt des Blauen Reiters*, in «Jahrbuch der Berliner Museum», n. 2, 1963.
Hoffmann E., *Expressionism*, Londra 1963.
Chiarini P., *Caos e geometria*, Firenze 1964.
L'Espressionismo, Mostra a Palazzo Strozzi, Firenze, maggio-giugno 1964 (a cura di Volpi M., e König K.G.).
Bänfer C., *Expressionisme Allemande*, 1900-1920, Marsiglia 1965.
Argan G.C., *L'estetica dell'Espressionismo*, in «Marcatré», 1964.
Mittner L., *L'Espressionismo*, Bari 1965.

Bilancio dell'Espressionismo, Gli artisti, le opere, la cultura dell'Espressionismo, Firenze 1965.

Durbè D., *L'Espressionismo*, in «Arte figurativa», 1965.
De Micheli M., *Espressionismo tedesco*, Bologna 1965.
Deutscher Expressionisten, Düsseldorf 1966.
Ritche A.C., *German Expressionist prints*, Yale University, 1966.
* Rathke E., Hofmann W., Leymarie G., *L'Espressionismo*, Milano 1970.
Volpi Orlandini M., *Kandinsky e il Blaue Reiter*, Milano 1970.
L'Espressionisme europeen, mostra, Monaco-Parigi 1970.
Carluccio L., *Il cavaliere azzurro*, Gall. Civ. d'Arte Moderna, Torino 1971.
Der deutsche Expressionismus, Nationalmuseum für Westliche Kunst, Tokyo 1971.
Kandinsky W., *Tutti gli scritti* (Punto e Linea nel Piano - Articoli teorici - I corsi inediti al Bauhaus), Milano 1973.
Marchiori G., *Espressionismo, espressionisti*, «Ulisse», 1973.

Cubismo

Princet M., *Prefazione al catalogo della mostra di Delaunay alla galleria Barbazanges*, Parigi, febbraio-marzo 1912.
Hourcade O., *Enquête sur le Cubisme*, in «L'Action», 25 febbraio-24 marzo 1912.
Gleizes A. e Metzinger J., *Du Cubisme*, Parigi 1912.
Apollinaire G., *Les commencements du Cubisme*, in «Les Temps», 14 ottobre 1912.
Raynal M., *Qu'est-ce que... le Cubisme?*, in «Comœdia Illustrè», dicembre 1913, Parigi.
Apollinaire G., *Les peintres cubistes, méditations esthétiques*, Parigi 1913.
Arp H. e Neitzel L.H., *Neue französische Malerei*, Lipsia 1913.
Piot R., *A propos des cubistes*, in «Bulletin du Salon d'Automne», numero speciale 1917.
Reverdy P., *Sur le Cubisme*, in «Nord-Sud», marzo 1917.
Reverdy P., *Le Cubisme, poésie plastique*, in «L'Art», 1919.
Salmon A., *Les origines et intentions du Cubisme*, in «Demain», Parigi, aprile 1919.
Raynal M., *Quelques intentions du Cubisme*, Parigi 1919.
Kuppers P.E., *Der Kubismus*, Lipsia 1920.
Kahnweiler D.H., *Der weg zum Kubismus*, Monaco 1920.
Rosenberg L., *Cubisme et tradition*, Parigi 1920.
Severini G., *Du Cubisme au Classicisme*, Parigi 1921 (ed. it., Pisa 1973).
George W., *Le Cubisme*, rivista del Salon des Indépendants, in «L'Esprit Nouveau» numero 6, marzo 1921.
Rosenberg L., *Cubisme et empirisme*, Paris 1921.
Lhote A., *Le Cubisme est-il mort?* in «Les Feuilles Libres», Parigi, aprile-maggio 1922.
Janneau G., *L'Art cubiste*, Parigi 1928.
Aragon L., *La peinture au défi*, Parigi 1930.
Laporte P., *Cubism and Science*, in «Journal of Aesthetics», Cleveland, marzo 1949.
Delaunay R., *Éléments pour l'histoire du Cubisme*, in «Art-Documents», Ginevra, gennaio 1951.
Grey C., *Cubist aesthetic theories*, Baltimore 1953.
Maltese C., *Il Cubismo e la crisi della prospettiva rinascimentale*, 1953, in «Materialismo e critica d'arte», Roma 1956.
Fosca F., *Bilan du Cubisme*, Parigi 1956.

Rosenblum R., *Cubism and Twentieth Century Art*, Londra 1960.

Cabanne P., *L'epopée du Cubisme*, Parigi 1963.
Pierre J., *Le Cubisme*, Losanna 1966.
Mathey F., *Il Cubismo*, voll. 10-11-12 de «L'Arte Moderna», Milano 1967.
Nash G.M., *Cubism, Futurism and Constructivism*, Londra s.d.
Fry E.F., *Cubismo*, Colonia 1966 (ed. it., Milano 1967).
* Golding J., *Storia del Cubismo*, Milano 1973 (ed. it., II ed., Londra 1967).
Fezzi E., *Cubismo e Futurismo*, in «Ulisse», 1973.
Il Cubismo, Catalogo-mostra Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1974.

Futurismo

Marinetti F.T., *Primo manifesto Futurista*, in «Le Figaro», Parigi 22 febbraio 1909.
Marinetti F.T., *I manifesti del Futurismo italiano*, Mosca 1914.
Manifesti della pittura e scultura futurista, Firenze 1914.
Boccioni U., *Pittura e scultura futurista*, Milano 1914.
Soffici A., *Cubismo e Futurismo*, Firenze, II ed. 1914.
Coquiott G., *Cubistes, futuriste, passésistes*, Parigi 1914.
Tasteven G., *Il Futurismo*, Mosca 1914.
Carrà C., *Guerra pittura*, Milano 1915.
Soffici A., *Primi principi di una estetica futurista*, Firenze 1920.
Marinetti F.T., *Le Futurisme mondial, manifeste à Paris*, in «La vie des lettres et des arts», Parigi 1924.
Pavolini C., *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, Bologna 1927.
Fillia, *Pittura futurista*, Torino 1929.
Marinetti F.T., *Futurismo e novecentismo*, Milano 1930.
Giani G., *Il Futurismo, 1910-1916*, Venezia 1950.
Marinetti B., *Le Futurisme*, in «Cahiers d'Art», Parigi 1950.
Carrà C., *La pittura futurista nel suo movimento storico*, catalogo della mostra nazionale della pittura e della scultura futurista, Bologna 11-25 novembre 1951.
Aristarco G., *Teoria futurista e film d'avanguardia*, Venezia 1959.
Calvesi M., *Il Futurismo e l'avanguardia europea*, in «La Biennale», Venezia, luglio 1959.
Falqui E., *Bibliografia e iconografia del Futurismo*, Firenze 1959.
Carrieri R., *Il Futurismo*, Milano 1961.
Trillo Clough R., *Futurism, the story of a modern art movement*, New York 1961.
Taylor C.J., *Futurism, the Museum of Modern Art*, New York 1961.
Apollonio U., *Il Futurismo*, Milano 1961.
Archivi del Futurismo, a cura di M. Drudi Gambillo e T. Fiori, Roma 1958-1962.
Pierre A., *Futurisme et Dadaïsme*, Parigi 1966.
Martin M.W., *Futurist art and theory 1909-1915*, Oxford 1966.
Baumgarth C., *Geschichte des Futurismus*, Amburgo 1966.
* Calvesi M., *Il Futurismo*, voll. 13-14-15 de «L'Arte Moderna», Milano 1967.
Bartolucci G., *Il gesto futurista*, Roma 1968-1969.
Verdone M., *Che cos'è il Futurismo*, ed. Astrolabio, 1970.
Kirby M., *Futurism performance*, New York 1971.
Patella L. e Vercelloni V., *Futurismo archi-*

tettura, numero unico di « Controspazio », aprile-maggio 1971.

Silva U., *Ideologia e arte del fascismo*, Milano 1973.

Fermigier, *Le Futurisme hier*, Le Monde, Parigi 1973.

De Michelis C.G., *Il Futurismo italiano in Russia 1909-1929*, Bari 1973.

* Boccioni e il suo tempo, catalogo della mostra al palazzo Reale, Milano, dicembre 1973-febbraio 1974.

Futurism: A Modern Focus - The Winston/Malbin Collection, New York 1974.

Avanguardia russa

Ehrenburg I., *L'art russe d'aujourd'hui*, in « Amour de l'art », 1921.

Lissitzky El, Arp H., *Die kunstisten*, 1914-1924, Zurigo 1925.

Malevich K., *Die Gegenstandlose welt*, Monaco 1927.

Lissitzky El, *Architektur für eine weltrevolution*, Vienna 1930.

Alvard J., *Les idées de Malevic*, in « Art d'aujourd'hui », n. 5, 1953.

Habasque G., *Documents inedits sur les debuts du suprematisme*, in « Aujourd'hui », 1955.

Mansurov P., *Les debuts de l'art abstrait en Russie*, in « Aujourd'hui », 1957.

Catalogo dell'esposizione: *Malevic*, a cura di P. Bucarelli e G. Caradente, Roma, Galleria d'Arte Moderna, 1959.

* Gray C., *Pionieri dell'arte in Russia, 1863-1922*, Milano 1964.

Belloli C., *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*, Milano 1964.

Balijeu Y., *The Problem of Reality with Suprematism, Constructivism, Proun, Neoplasticism and Elementarism*, « The Lugano Review » n. 1, 1965.

Erlich W., *Il formalismo russo*, Milano 1966.

« Rassegna Sovietica », nn. 1 e 2 del 1965 e n. 3 del 1967.

Pincus-Witten R., *The trouble with russian painting*, « Artforum », settembre 1967.

Lissitzky-Kuppers S., e Lissitzky El, *El Lissitzky*, Roma 1967.

Hunt R., *The Constructivist Ethos*, parte I e II, settembre-ottobre di « Artforum », 1967.

A. del Guercio, *Le avanguardie russe e sovietiche*, Milano 1967.

Tatlin, « Domus » n. 466 - settembre 1968.

Catalogo dell'esposizione, *Tatlin*, Moderna Museet, Stoccolma 1968.

Rickey G., *Constructivism (Origins and evolution)*, Londra 1968.

Malevic K., *Essays on art, 1915-1928*, Copenhagen 1968.

Malevic K., *An autobiographical fragment*, in « Studio International », n. 904, 1968.

« Cimaise », n. 85-86, 1968 (dedicati alle avanguardie russe).

Malevic K., *Suprematismus, die gegenstandlose welt*, Colonia 1962, traduzione italiana, Bari 1969.

Quilici V., *L'architettura del costruttivismo*, Bari 1969.

* Volpi M., *Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic*, Cagliari 1970.

Andersen T. e Malevic K., Catalogo ragionato dell'esposizione di Berlino del 1927, riedizione del 1970 con l'aggiunta della collezione dello Stedelijk Museum di Amsterdam, Amsterdam 1970.

Art in revolution, Arte e design sovietici, 1917-1927, Catalogo, Bologna 1971.

Elderfield J., *On Constructivism*, « Artforum », maggio 1971.

V. Markov, *Storia del Futurismo russo*, Los Angeles 1968 (ed. it., Torino 1973).

* *Arte e rivoluzione*, Documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932, a cura di P.G. Dragone, A. Negri, M. Rosci, Milano 1973.

Dada & Surrealismo

Ball H., *Cabaret Voltaire*, Zurigo 1916.

Gleiszc A., *L'affaire dada*, in « Action », Parigi, aprile 1920.

Huelsbeck R., *En avant Dada; die geschichte des dadaismus*, Hannover 1920.

Breton A., *Premier manifeste du Surrealisme*, Parigi 1924, Kra.

Tzara T., *Sept manifestes dada*, Parigi 1924.

Breton A., *Le Surrealisme et la peinture*, Parigi 1928, N.R.F.

Breton A., *Second manifeste du Surrealisme*, Parigi 1930, Kra.

Neagoe P., *What is Surrealism?* Parigi 1932.

Mangeot G., *Histoire du Surrealisme*, Bruxelles 1934.

Guascoyne D., *A short survey of Surrealism*, London 1935.

Levy J., *Surrealism*, New York 1936.

Barr A., Hugnet G., *Fantastic art, Dada, Surrealism*, New York, 1936.

Read H., *Surrealism*, Londra 1936.

Dictionnaire abrege du Surrealisme, Parigi 1938.

Cazaux J., *Surrealisme et psychologie*, Parigi 1938.

Breton A., *Prefazione al catalogo della mostra « Art of this century »*, New York 1942.

Larrea I., *Le Surrealisme entre l'ancien et le nouveaux monde*, Mexico, 1944.

Breton A., *Situation du Surrealisme entre les deux guerres*, 1945, Fontaine.

Peyre H., *The significance of Surrealism*, Fall-Winter, 1948.

Almanach surrealiste du demi-siecle, Parigi 1950.

Jene E., Hölzer M., *Surrealistische publikationen*, Klagenfurt 1950.

Wyss D., *Der Surrealismus, eine einfuhrung und deutung surrealistischer literatur und malerei*, Heidelberg 1950.

Baur J., *The machine and the subconscious: Dada in America*, in « Magazine of Art », New York 1951.

Gaffe R., *Peinture à travers Dada et le Surrealisme*, Bruxelles 1952.

Kvrou A., *Le Surrealisme au cinema*, Parigi 1953.

De Torre G., *Què es el Surrealismo*, Buenos Aires 1956.

Estienne C., *Le Surrealisme*, Parigi 1956.

Verkauf W., *Dada: monograph of a movement*, New York 1957.

Schifferli P., *Die geburt des Dada: dichtung und chronik der gründer*, Zurigo 1957.

Hugnet G., *L'aventure Dada*, Parigi 1957.

Janco M., *Dada, monograph of movement*, Londra 1957.

Hausmann R., *Courrier Dada*, Parigi 1958.

Ribemont-Dessaignes G., *Deja jadis; ou du mouvement Dada à l'espace abstraite*, Parigi 1958.

Mattagne R., *Les archives du Surrealisme*, Luxembourg 1958.

Duplessis Y., *Le Surrealisme*, Parigi 1958.

Jean M., *Histoire de la peinture surrealiste*, Parigi 1959.

Bedouin J.L., *Storia del Surrealismo dal 1945 ai nostri giorni*, Milano 1960.

Waldberg P., *Le Surrealisme*, Ginevra 1962.

Sanouillet M., *Dada à Paris*, Parigi 1965.

Richter H., *Dada, art and anti-art*, New York 1965.

Lippard L., *Dada into Surrealism*, in « Artforum », settembre 1966.

Jose P., *Le Surrealisme*, Losanna 1966.

Catalogo dell'esposizione: *Dada, 1916-1966*, Galleria nazionale d'Arte moderna, Roma 1967.

Passeron R., *Histoire de la peinture surrealiste*, Parigi 1968.

Rubin W., *Dada, Surrealism and their heritage*, New York 1968.

Valeriani L., *Ball e il cabaret Voltaire*, Torino 1970.

* Nadeau M., *Storia e antologia del Surrealismo*, Milano 1972.

Crispoli E., *Il Surrealismo e la sua lezione*, in « Ulisse », 1973.

Rubin W., *Arte Dada e surrealista*, Milano 1973.

Grosz G. e Herzfelde W., *L'arte è in pericolo* (introduz. di A. Negri), NAC n. 1, gennaio 1974.

Dawn A., *Dada and Surrealism*, Londra s.d.

De Stijl

De Stijl, Monatszeitschrift für moderne bildende Kunst, Redaktion Theo van Doesburg, 1917-1932.

Mondrian P., *Le neo-plasticisme, principe general de l'equivalence plastique*, Parigi 1920.

Huebner F.M., *Die neue Malerei in Holland*, Arnheim 1921.

Van Doesburg T., *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Monaco 1924.

Mondrian P., *L'architecture future neoplasticienne*, in « L'Architecture vivante », III n. 9, 1925.

De Stijl, Leida e Parigi, 1917-1931 (redazione Van Doesburg).

Barr A.H., *De Stijl 1917-1928*, N.Y. 1952-53.

Mondrian P., *De l'art abstrait. Response de Piet Mondrian*, in « Cahiers d'Art », VI, n. 1931.

Mondrian P., *Abstraction-Creation, Art non figuratif*, nn. 1, 1932 e 2, 1933.

Fierens P., *L'art hollandais contemporain*, Parigi 1933.

Vordemberge-Gildewart, *Zur geschichte der « Stijl » bewegung*, in « Werk » XXXVIII, Heft 11, nov. 1951, S. 349-355.

De Stijl, Amsterdam, 1951, mostra retrospettiva allo Stedelijk Museum.

De Stijl, New York, 1952-53, mostra retrospettiva al Museum of Modern Art.

Zevi B., *Poetica dell'architettura neoplasticiana*, Milano 1953.

Argan G.C., *De Stijl*, in « Studi e note », Roma 1955.

Seuphor M., *De Stijl*, in « L'Oeil » n. 22, 1956.

* Jaffé H.L.C., *De Stijl 1917-1931*, Amsterdam 1956 (ediz. italiana, Milano 1964).

Morisani O., *L'astrattismo di Piet Mondrian*, con appendice di scritti dell'artista, Venezia 1956.

Bucarelli P., *De Stijl*, Catalogo, Galleria d'Arte Moderna, Roma 1960.

Menna F., *Gerrit Rietveld e le origini di De Stijl*, in « Arte Oggi » n. 12, 1961.

Gay B., *De Stijl exhibition at the Camden Arts Centre*, London 1968.

Milner I., *Ideas and influences of De Stijl*, in « Studio International », 1968.

De Stijl: Cinquant'anni, in « Domus » n. 460, marzo 1968.

Accasto G., Niccolini R., Fraticelli G., *De Stijl, Costruttivismo Bauhaus*, in « Controspazio » n. 4-5, 1970.

The New Art: The new life, the collected writings of Piet Mondrian, New York 1972.

Menna F., *De Stijl e la linea analitica dell'arte moderna*, in « Ulisse » 1973.

La nuova Biennale

di Giorgio Di Genova, Mario Penelope e Francesco Vincitorio

Quando, insediatosi il nuovo Consiglio Direttivo, si riaccessero le discussioni sul futuro della Biennale di Venezia, abbiamo organizzato un dibattito a cui hanno partecipato Giorgio Di Genova (che, a suo tempo, ha riassunto in un libro le peripezie dello statuto della Biennale), Mario Penelope (che è stato vicecommissario straordinario della 36ª edizione) e Francesco Vincitorio.

A causa dei lunghi tempi di preparazione e stampa, ad un certo momento è sembrato che tale dibattito fosse superato dagli avvenimenti. Con l'aria che tira, forse è ridiventato di attualità. E, allora, sia pure in ritardo, crediamo utile pubblicarlo.

PENELOPE: E' più di vent'anni che mi interessa della riforma della Biennale di Venezia. Ho partecipato a numerosissimi dibattiti, convegni, tavole rotonde su questo tema. Debbo confessare che non mi sono mai sentito così a disagio come adesso, a riforma approvata dal Parlamento. Perché ho sempre sperato in una Biennale utile agli artisti e a strati sempre più larghi di pubblico. Insomma utile alla cultura. Invece lo statuto recentemente approvato, secondo me, non risponde a questa esigenza. Lo statuto (che ha avuto, come è noto, la sua matrice in una proposta socialista) ha finito per risentire di inevitabili compromessi fra tutte le forze politiche democratiche, esistenti in Parlamento, compresa l'opposizione comunista. Così, per conciliare interessi e propositi diversi ne sono conseguite norme contraddittorie e altre di dubbia chiarezza. E, già nelle prime riunioni del nuovo Consiglio Direttivo vi sono stati contrasti nell'interpretazione di queste norme. Contrasti che, se mirano ad impedire il riaffiorare di vecchie manipolazioni di parte, hanno una giustificazione. Ma se mirano ad altri scopi, no. Va ricordato che il nuovo statuto non solo modifica le strutture, sostituendo il vecchio Consiglio autoritario e burocratico-ministeriale, con un Consiglio di estrazione democratica, ma trasforma anche finalità e scopi. Basterebbe rileggersi l'articolo primo. Le enunciazioni sono lodevoli ma si tratta soltanto di un involucro entro cui la Biennale dovrebbe operare.

DI GENOVA: Penelope ha parlato di riforma. Io sono invece del parere che si sarebbe dovuta fare una rivoluzione. Non sono ottimista, come lui, sui contenuti democratici del nuovo statuto. Per prima cosa non è stata affatto recepita una idea nata dalla contestazione del '68, cioè la necessità di capovolgere quelli che sono sempre stati i modi di gestione della Biennale. In altre parole, arrivare ad una gestione non dall'alto ma dal basso in modo da far scaturire questa istituzione non dalle forze politiche (che, anche recentemente, sappiamo bene quanto peso hanno avuto nelle nomine del Consiglio Direttivo e nei patteggiamenti in atto), bensì dalla base, la quale deve essere costituita non solo dagli addetti ai lavori (artisti e critici), ma anche dal pubblico. Inoltre, la nuova Biennale io

non la vedo come un fatto cittadino o, al massimo, regionale. Un'istituzione del genere non può essere che nazionale. Già questo modificherebbe alla radice una situazione troppo esemplata sul modello della vecchia Biennale. Infatti, nella riforma si è preso troppo a modello il vecchio statuto fascista. Cosicché in questa nuova ristrutturazione c'è già il germe che può portare a ricalcare il passato.

VINCITORIO: Io penso che sulla base delle esperienze fatte, dovrebbe essere capovolto il concetto stesso su cui si regge la Biennale. E dovrebbe essere capovolto soprattutto rispetto a quanto diceva Di Genova a proposito di istituzione nazionale. Secondo me la Biennale dovrebbe diventare, esclusivamente, una questione veneziana. E data la sua tradizione e la sua esperienza, dovrebbe porsi come modello — semplice, piccolo modello e dico piccolo a livello di strutture e di stanziamenti — per una serie di iniziative grosso modo analoghe, in altre parti d'Italia. Altrimenti, se creiamo un organismo in cui concentriamo interessi così grossi e mezzi così cospicui, manteniamo una istituzione privi legiata e retorica. Retorica nel senso di abito della festa, senza tener conto degli stracci coi quali vestiamo le altre iniziative che potrebbero esserci, che dovrebbero esserci e che, purtroppo, in Italia non ci sono. Fra l'altro, la Biennale così com'è, è corruttrice anche nei riguardi degli artisti. I quali finiscono per ambire quasi tutti ad arrivarci, prima possibile. Questo significa stimolare una gara per essere il primo della classe. Mentre sappiamo che queste gare non devono esserci in alcun modo. Pensiamo poi a quanto e quale pubblico può recarsi a Venezia per vedere la Biennale. Inutile mi pare insistere che è necessario invece facilitare la partecipazione di tutti alla vita artistica e culturale. Lo ricorda anche il nuovo statuto. Ma io penso che questo possa avvenire soltanto attraverso un decentramento capillare. Soltanto se si avranno numerose altre iniziative similari, in tutta Italia, questa partecipazione si porrebbe in termini concreti, realizzabili.

DI GENOVA: Io prima ho parlato di struttura nazionale perché penso che la Biennale non dovrebbe più essere la montagna che sta ad aspettare i Maometti che vanno ad ossequiarla. Ma do-

vrebbe essere un'istituzione che si sposta per proporre certe iniziative, andando nei vari centri. Nello statuto si parla di « attività permanenti ». E' una indicazione che va interpretata nella maniera giusta: permanente non solo come istituzione ma come serie continua di proposte da far circolare. Quindi io non vedrei la Biennale come una serie di manifestazioni. Anzi, le tradizionali manifestazioni vanno buttate a mare perché ormai superate, dato che derivano dall'idea di Selvatico quando, nel 1893, ha ideato la 1ª Esposizione d'arte. E derivano anche da quelle volute dal Conte Volpi di Misurata (in primo luogo la mostra del cinema) con cui il fascismo ha legato Venezia a grossi interessi economici e poco culturali. E' questa la concezione che va cambiata. Ma su tale possibilità sono piuttosto pessimista. Cioè, credo che ci sia poco da fare, perché questa nuova Biennale è nata male, dalla testa. In quanto i membri del Consiglio Direttivo — persone certo tutte rispettabili — sono posti in una situazione che impedisce loro di svolgere una opera di rottura del genere, condizionati come sono dalle ingerenze delle forze governative e dei partiti.

PENELOPE: La riforma della Biennale è partita da una considerazione di ordine generale, emersa soprattutto verso la metà degli anni sessanta, di cui la contestazione del '68 è stata l'espressione più clamorosa. E, cioè, la considerazione che la Biennale, come salone di rappresentanza ufficiale dell'arte di vari paesi (compreso cinema, teatro e musica), era diventata soltanto un'attrattiva mondana ed estiva. La nuova Biennale, con la sua attività permanente, pone la parola fine a questo genere di attività. Cioè la Biennale diventa una istituzione che lavora a tempo pieno. In questo quadro, le manifestazioni tradizionali — anche se restano — finiscono per passare in secondo piano. Bisogna però non dimenticare che la Biennale ha acquistato un prestigio internazionale proprio per la vecchia intestazione di « esposizione d'arte », poi copiata da molti altri paesi. Io credo che la Biennale abbia ancora da assolvere un compito importante sul piano nazionale. Cioè la Biennale deve rappresentare per l'Italia la porta d'ingresso della cultura di tutto il mondo, senza pregiudizi di ten-

denze e senza discriminazioni politiche o razziali. Per esempio, durante il periodo in cui sono stato vice commissario straordinario, ho organizzato la mostra internazionale « Grafica d'oggi », con la quale, per la prima volta, si è aperta la Biennale ad artisti che non vi avevano mai messo piede o che — non possedendo il loro paese il padiglione — non avrebbero potuto parteciparvi. In pratica ho sperimentato una norma del nuovo statuto in base alla quale la partecipazione è subordinata all'invito diretto e personale al singolo artista. Si tratta di una norma per me importante che consentirà di dare, fra l'altro, un carattere unitario alle manifestazioni. Ma sono d'accordo con Di Genova che la Biennale deve essere soprattutto una fornitrice di servizi. Deve, cioè, preoccuparsi di essere non un fatto veneziano o veneto e investire tutta l'Italia. Mi sia consentito ancora ricordare che già con la 36ª Biennale si è cercato di far circolare qualche mostra. E per il 1973, cioè il famoso anno dispari, erano state programmate diverse manifestazioni da allestire a Venezia per poi farle circolare in Italia, con la collaborazione di enti e istituzioni di altre città. Tutto questo è stato bloccato dalla successiva paralisi della Biennale.

DI GENOVA: L'invito diretto al singolo artista è, senza dubbio, una buona cosa perché potrebbe risolvere i rapporti con le nazioni straniere alla Biennale, evitando di dover accettare a scatola chiusa i nomi fatti dai loro commissari. Ma mi chiedo quale significato avrà questo invito nel quadro di quella interdisciplinarietà di cui tanto si parla e che, a mio avviso, dovrebbe comportare l'abolizione dei padiglioni nazionali.

VINCITORIO: Si parla di mostre allestite a Venezia e poi inviate in giro per l'Italia. Io non credo che questa sia la strada giusta. Mi viene in mente la mostra internazionale di grafica, citata da Penelope, e dico che un'autentica azione culturale non può essere intesa in questo modo. Anche sulla « porta aperta sul mondo » avrei da fare riserve. Oggi di porte aperte ne abbiamo quante ne vogliamo. Pensiamo un momento, per esempio, al mercato. Ma oggi il problema non è di far conoscere cosa succede fuori d'Italia: questo, ripeto, è un compito, bene o male, già assolto. Bensì stimolare forze che gestiscano la propria cultura, cioè che organizzino per proprio conto esperienze culturali. Teniamo presente che pensare e organizzare una manifestazione è didatticamente, culturalmente molto più proficuo che visitarla. Partecipare attivamente alla elaborazione di un certo discorso, questo si costituisce una completa operazione culturale. E' appunto per questo che bisogna cercare di mettere quanti più organismi possibili in condizione di svolgere azioni di questo genere. Se continueremo ad utilizzare i soldi di tutti per organizzare una grande mostra e

poi, benignamente, la inviamo in visione, questa è un'azione autoritaria, paternalistica, verticistica. Insomma, cultura non significa un organismo centrale che programma e organizza per conto di altri. Significa invece partecipazione a qualsiasi livello. Non decisioni dall'alto ma elaborazione da parte di gruppi che si costituiscono quasi spontaneamente. Gruppi che andrebbero sostenuti con ogni mezzo e lasciati agire liberamente. Io credo che la Biennale acquisterebbe molto maggior prestigio se trovasse la forza di auto-negarsi.

PENELOPE: Io resto del parere che la Biennale possa svolgere un compito utile. Naturalmente le possibilità di ricevere informazioni, oggi, sono molto numerose. E ci sono città — per esempio, Milano — nelle quali, in materia d'arte, si fa molto di più che a Venezia. Ma nel Meridione le attrezzature, i mezzi, gli operatori culturali o sono scarsi o non ci sono affatto. Qui la Biennale può assolvere, egregiamente, un compito di informazione. Non soltanto per le arti figurative ma anche per il teatro, la musica e il cinema. Quindi se la Biennale diventasse davvero quel centro operativo della diffusione della cultura che auspichiamo, io credo che questa istituzione debba ancora esistere. Se non assolverà questa funzione allora potrei essere d'accordo per la sua chiusura.

VINCITORIO: Vorrei precisare che, dicendo autonegazione, non pensavo alla chiusura ma al suo autoannullamento come istituzione centralizzata e ad un suo ridimensionamento per farne, come dicevo, un modello per altre iniziative in altre località italiane. E mi sembrava implicito che parlando di decentramento non mi riferivo a Milano o Roma ma, soprattutto, a quei centri dove l'attività artistica è minima o non esiste. Mi pare che lo stanziamento annuo per la Biennale sia di un miliardo da parte dello Stato e duecento milioni degli enti locali. Consideriamo il solo miliardo in quanto è logico che il resto sia speso a Venezia. Cerchiamo di immaginare quante iniziative periferiche potrebbero essere sostenute con questo denaro. Iniziative che stimolino e sostengano quelle forze che esistono — e come! — in provincia e che si trovano in quello stato deplorabile di cui diceva Penelope, perché non vengono dati loro né mezzi, né spazio.

PENELOPE: Questo, oggi, è compito delle Regioni. E ce ne sono alcune che si sono già messe al lavoro in questa direzione. Per esempio, la Toscana e l'Emilia-Romagna. Purtroppo, molte altre questo problema non se lo sono neppure posto.

DI GENOVA: Non a caso le due regioni citate hanno amministrazioni di sinistra. E, fra l'altro, hanno una notevole tradizione culturale. Vorrei però tornare, un momento, al problema riforma-rivoluzione. Per prima cosa vorrei

fare una domanda: che senso ha aver fatto la riforma della Biennale e mantenere lo statuto fascista della Triennale e della Quadriennale? Io avrei visto una riforma che riguardasse Biennale, Triennale e Quadriennale assieme. Cioè un unico statuto che riunisse tutte e tre queste istituzioni nazionali per poi demandare alle Regioni certe attività sperimentali e di ricerca. E da queste attività dovrebbero sorgere nuove esperienze, nuovi modi di far cultura. In fondo, oggi, tutte le esistenti istituzioni a carattere nazionale sono espressione di uno Stato borghese, qual è l'Italia. E' inutile illudersi, dunque, di poter creare una nuova cultura con delle riforme. Il discorso va rovesciato. Per prima cosa bisogna far nascere delle situazioni nuove peraltro oggi imprevedibili. Infatti credo che nessuno abbia la soluzione in tasca. So però che bisogna rimboccarsi le maniche e cominciare a lavorare magari sbagliando di persona. Tentare di creare nuovi modelli che possano servire ad una nuova cultura che non sia, come l'attuale in Italia, espressione quasi totale di una società borghese a democrazia borghese. Il problema è qui. In fondo, quello che mi soddisfa meno di questo statuto è l'apparente democraticità che maschera una inesistente democrazia. Bisognerebbe tagliare le unghie a coloro che vogliono gestire la Biennale solo per fare i propri interessi. E creare le condizioni per cui chiunque voglia esserci non possa fare i propri interessi, ma debba fare un vero discorso culturale. Non chiamando 15 e neppure 100 persone, ma allargando lo spazio a tutti quelli che vogliono essere presenti. E qui bisognerebbe ritornare alla proposta di rivedere tutte le istituzioni culturali nazionali, unificarle, irradiarle in tutte le regioni, comprese, naturalmente, quelle del Sud. Ma proprio il Sud ci ricorda che ci troviamo di fronte ad un discorso politico. La questione meridionale la conosciamo e sappiamo quali ne sono i nodi. Purtroppo manca la volontà politica di risolverli. Perché, oggi, in Italia, vige una struttura sociale e politica che non vuole, non può volere quello che chiediamo di seriamente innovativo, rivoluzionario, neanche a livello culturale.

VINCITORIO: Siamo alla fine del nostro dibattito e concluderei con una battuta. Di Genova ha suggerito di tagliare le unghie a chi vuole gestire la Biennale per fare i propri interessi. Io propongo di far sparire il malloppo.

PENELOPE: Malloppo in che senso?

VINCITORIO: Naturalmente mi riferisco al potere. Cioè, io credo che l'unico modo per impedire che si scateni questa libidine di potere è togliere di mezzo questo potere. Se si effettuerà un effettivo, capillare decentramento, smantellando questi grossi centri, diminuirà sensibilmente o forse cesserà del tutto questa brama di metterci le mani sopra.

Il pennello e/o l'inchiostro

di Vittorio Fagone

La distinzione tra il *pennello* e l'*inchiostro* è fondamentale nella trattatistica cinese sulla pittura. Un buon pittore deve avere pennello e inchiostro cioè la capacità di campire le forme, di differenziare le ombre dalle luci. La distinzione potrebbe quindi valere, a prima vista, nel senso dell'occidentale *linea e colore*? La linea, il contorno — ha notato di recente H. Damisch — nella tradizione figurativa occidentale si carica delle funzioni semeiotiche essenziali dell'immagine pittorica. Il rapporto che corre tra pittura e diffusione della pittura attraverso la stampa conferma, oltre a una continua e molte volte progettata capacità di *conversione grafica*, il valore denotativo del tratto, della *figura*. Nella pittura orientale l'equilibrio tra il pennello e l'inchiostro ha un orientamento diverso. Nel trattato di Shi Tao (1710), di recente riscoperto, si può leggere « l'inchiostro, impregnando il pennello, deve dotarlo di scioltezza; il pennello, utilizzando l'inchiostro, deve dotarlo di spirito. La scioltezza dell'inchiostro è una questione di formazione tecnica; lo spirito del pennello è una questione di vita. *Avere l'inchiostro ma non il pennello* vuol dire essere investiti della scioltezza che dà la formazione tecnica ma che non si è capaci di dare libero corso allo spirito della vita. *Avere il pennello ma non l'inchiostro* vuol dire essere recettivi allo spirito della vita ma senza quella capacità di poter muovere le metamorfosi che dà la padronanza della formazione tecnica ». Se si ribalta questa emblematica contrapposizione nella realtà della ricerca artistica che oggi viviamo potremo forse leggere nella scioltezza e nella capacità di muovere metamorfosi autoconcluse, nella *formazione tecnica*, l'affinarsi sempre più sottile delle tecniche linguistiche degli artisti che portano avanti una sperimentazione analitica d'avanguardia (anche se oggi si preferisce non dichiararla come tale): Lo spirito della vita, che è immaginazione per l'uomo occidentale più che contemplazione, è comprensione della realtà nella sua totalità e capacità di trasformazione dialettica del mondo: aldilà dell'analisi di una processualità chiusa esso può esprimere la tensione a registra-

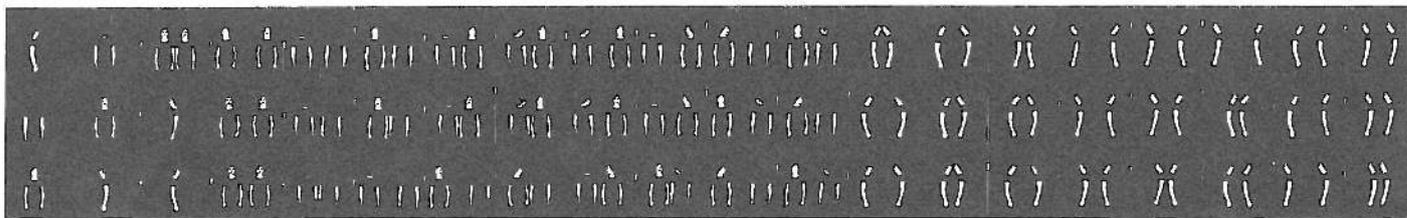
re i significati di una visione del mondo alla quale nessun artista in nessun punto del suo operare può sottrarsi. Per quanto una ricerca possa apparire autocentrata, essa è infatti, obbligata a far riferimento a una realtà più vasta: quella sulla quale agisce, interviene, si costituisce ogni universo linguistico. Così la polarità doppia tra il pennello e l'inchiostro può essere assunta non tanto come una indicazione topologica, nel senso di *interno-esterno*, e neppure per un'indicazione di ordinamento temporale del tipo *esecuzione-progetto* o *opera-messa in opera*, ma come una determinazione e specificazione dichiarativa e quindi nel senso di *relazione-significato*.

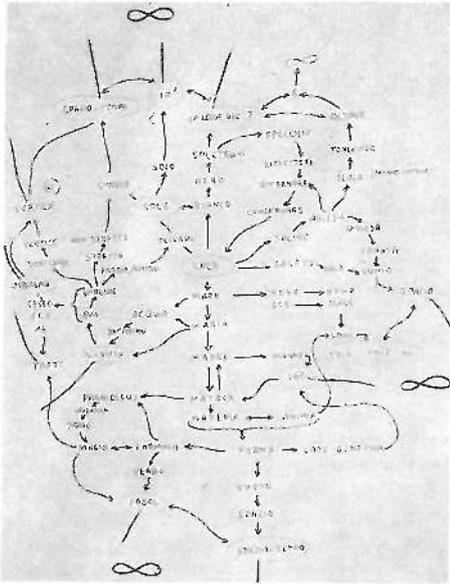
Si può spingere la contrapposizione sino a livello di una esplicativa metafora: ogni opera che sia dotata di un'attuale vitalità, vive dell'equilibrio — più o meno stabile, più o meno precario — tra ciò che è dato a *vedere* e ciò che è dato a *leggere*. Non si tratta della classica equazione iconologica: non c'è più una coincidenza geometrica tra l'immagine e il suo significato. L'orientamento e il distanziamento tra le due polarità appare sollecitato proprio per stabilire un intervallo come luogo di tensioni e di determinazioni, come campo di una nuova specificità. L'uso esplicito di scritte nelle opere degli artisti degli anni Settanta ci pare indicativo di una tale vantaggiosa possibilità. Esso impone di riconsiderare criticamente il rapporto tra pittura e scrittura nella storia delle arti visive di questo secolo. Così il pennello e l'inchiostro possono oggi leggersi come simboli di una singolare relazione: non di alternativa, congiunzione o equivalenza, ma di implicazione. Da quando Braque scriveva le lettere BAL nel *Le Portugais* (1911), Picasso, nella serie dedicata a Eva, espressioni di « *chanson en vogue* » ma *jolie*, alle pagine acquarelle di Klee, a quelle dipinte di Tobey e Novelli, di Twombly, un filo di ricerche si svolge continuo e si può dire, conquista al mondo della pittura ogni scrittura, la *realtà* della parola (l'espressione è di Braque). La pittura assorbe la velocità e la continuità della scrittura; lo splendore, il vitalismo, l'individualismo della calligrafia; si trasforma in muro

(Dubuffet) per aprirsi all'iscrizione anonima. Ma questa assunzione avviene per una sorta di raddoppiamento: la scrittura, ogni scrittura, si rivela anche pittura. Le indicazioni di ogni parola scritta valgono anche, e prima, per il *segno*: le scritte orientali alla fine degli anni Cinquanta possono apparire modelli per una lettura ideografica della realtà, capaci di trasformare il gesto, di orientare un automatismo. Ma già nel Magritte del 1928 che scrive *arbre* e *canon* in *Le corps bleu*, o *ceci n'est pas une pipe* sotto la pipa di *Le vent et le chant*, e che nel 1930 compone la grande tavola di distanziamento di *La Clef des songes* dove parole e cose oppongono e potenziano un *sens* diverso, le scritte cominciano a valere come parole, per il loro significato, per la possibilità di fronteggiare dialetticamente, di spostare, l'evidenza del visibile.

Se con un brusco salto ci portiamo agli anni settanta, alla Biennale di Venezia del '70, ci accorgiamo di quanto nell'opera di Arakawa, questo processo sia avanzato, di come abbia raggiunto una vitale complessione. Arakawa, che realizza una grande *camera picta* e nello stesso tempo una serie di *items* per una singolare verifica mentale, dichiara: « Affrontare delle questioni, delle superfici, delle operazioni; mostrarle attraverso il gioco della combinazione di due o più linguaggi. Disegnarli, norminarli, comporre, non mescolare. Livelli di linguaggio. Linguaggi paralleli. Disegnarli, non nominarli ». In questo progetto oggi è possibile leggere la necessità di compiere un'operazione analitica ma non riduttiva — riduttive si son rivelate molte operazioni concettuali degli anni seguenti — di vitali implicazioni, di affrontamenti e riversamenti linguistici, che non riconducono a una unità concretisticamente accumulata, ma a un'articolazione e processioni di significati. Arakawa, tornato a Milano in questi giorni con una serie di opere « dipinte » di grandi dimensioni e con un film di straordinaria e non ridondante forza che esplora nei gesti vissuti quelle *zone di significazione* che sono il campo prediletto dall'artista, dimostra ora come il tessuto verbale possa organizzarsi dentro il quadro in un articolato gioco ca-

A. Tagliaferro, *Identificazione oggettivizzata*, 1973.





U. Dossi, *Diramazione associativa del sale*, 1974.

pace di stabilire una serie di significati. Il rapporto scrittura e pittura a questo livello non si pone come una dipolarità ma come induzione di un codice dotato di una maggiore ampiezza e d'altra parte l'assunzione nello stesso sistema di elementi eterogenei, di immagini come situazioni già definite o solo indicate, è costante. Arakawa, va detto, realizza opera di pittore: il quadro tiene, nel gioco degli spostamenti e delle false localizzazioni, struttura e evidenza.

Potrà sembrare a prima vista forzante ricondurre al campo pittorico, oltre che al gioco delle scritture almeno una delle opere che Giulio Paolini ha recentemente esposto, certo tra quelle dotate di una più acuta forza di risoluzione. Paolini analizza una delle grandi tele di Watteau selezionandola in una serie di piccoli quadri di attenzione, leggendola e scrivendola, e coinvolgendo l'atto di questa lettura, tutti i punti obbligati di osservazione, in una ambigua esaltazione. Egli nel compiere questa operazione sposta la visione di una grande tela dipinta su un piano dove è possibile *agirla* criticamente. Il gioco che si realizza è singolare: una pittura essenziale, che è anche *idea* della pittura e *memoria*, si stabilisce in una scrittura ovvia, neutra all'apparenza, ma che implica non tanto un raddoppiamento, una rivisitazione ironica o enfatica, quanto un prolungamento del tempo di lettura e un naturale possesso di quello spazio virtuale; uno spazio di operazioni, ma ancora certamente uno spazio di perspicace visione. Controporre l'uso della scrittura in Arakawa e in Paolini è interessante e in qualche modo rivelatore: l'efficacia linguistica dell'appropriazione delle parole è indubbia ma diversamente. Arakawa la moltiplica per i diversi mezzi che fa intervenire nel campo del quadro (e il quadro è unico), affidandole il compito di mobilizzare tutti

gli altri significati, di eccitarne una grande recitazione (è stato Alloway a mettere in evidenza l'uso spettacolare dei diversi segni di Arakawa) di tipo barocco, quindi autoironica, a una temperatura elevata. In Paolini, dove il quadro è articolato nel senso letterale del termine, l'osservazione dell'opera coinvolge le diverse stazioni di chi la guarda, secondo un procedimento che Paolini sviluppa ormai da anni, e ne ricostruisce una diversa identità attraverso una serie di indicazioni essenzialmente fredde. Di un Paolini neoclassico ha giustamente parlato Trini: la diversa temperatura delle due riflessioni può valere per individuare la distanza dialettica tra le due operazioni. La ragione dei segni-spettacoli di Arakawa sembra trovare una contrapposizione nel vuoto scenico che Paolini crea intorno a una situazione che se privilegia certi possibili ribaltamenti del campo di lettura dell'«opera dipinta» ne può anche mettere a nudo, al vivo non il tessuto ma la struttura illacerabile.

Le parole valgono nel campo dell'immaginazione non solo per la possibilità di articolarsi nella combinazione di una frase ma anche nello spazio fluido delle associazioni. E' dai tempi di Francis Galton (1879) che parole, memoria e associazione vengono giocati sul piano dei significati ed è nota l'importanza del sistema delle associazioni nella dinamica della mente messa in luce dalla psicoanalisi. Contrasto, similitudine, assonanza, completamento, egocentrismo sono alcuni schemi dentro i quali è possibile collocare una processualità delle parole che chiamano parole-immagini, parole-situazioni. Le grandi tavole che Ceroli ha quest'anno presentato e che mostrano rilevate lunghe sequenze di parole dotate di una potenzialità evocativa — certo non parole neutre — chiamano il lettore a un gioco di associazioni che la pesante consistenza del materiale sul quale sono ritagliate le singole lettere, il legno tradizionalmente impiegato da Ceroli, consegna anche alla monumentalità dell'epigrafe. In queste nuove opere la distanza tra la velocità delle associazioni verbali, dei segnali verbali proposti e l'esaltazione di un materiale povero solo all'apparenza, il legno, apre una distanza dentro la quale il lettore può muoversi con difficoltà. Il gioco delle associazioni appare molte volte scontato, ovvio. L'ironia che Ceroli è riuscito a derivare da De Chirico, dal manierismo dentro cui la sua opera più felice — nella naturale distanza — si colloca, risulta bloccata, senza possibilità di distanziamenti e di riflessioni. La fattualità si rivela dominante, la velocità di operare in un campo di significazioni ridotta è costretta molte volte come in folle. Qualcuno ha voluto azzardare a proposito di queste opere un *in principio era il verbo*, che non sarebbe dispiaciuto agli accademici romani del Novecento, prelettorio e littorio, quando teorizzavano del *primordio*; noi crediamo che forse esse

dimostrano come l'espressione popolare *tra il dire e il fare, etc.* può valere in questo caso con raddoppiata forza se si inverte l'ordine di successione dei due termini dell'enunciato. Il confronto con l'opera di Arakawa e di Paolini dei quali si è detto, in questa prospettiva inevitabile, non avvilisce certo la consistenza dell'opera di Ceroli, ma chiaramente, se non definitivamente, la *storicizza*.

Al gioco delle associazioni ricorre esplicitamente Ugo Dossi e non staremo qui a ripetere quanto abbiamo scritto in catalogo presentandone la mostra a Milano. Ci piace sottolineare nel caso di questo giovane artista la sclecitazione verso un materiale verbale fluido, lo spostamento rapido di significazioni, l'implicazione dentro un universo di segnali di materiali diversi, di diversi codici e sistemi dentro un unico più vasto codice. Il confronto tra termini di diverse lingue, come specchi continuamente rimbalzanti la virtualità del linguaggio sempre riconduce a una ipotesi di significato, di *realtà* che ordina ogni processualità mentale e artistica.

Ma il confronto più stimolante a livello del dire, dell'*inchostro* di cui si diceva all'inizio nella metafora cinese assunta come termine di riferimento, corre tra l'opera più recente di Di Bello e di Tagliaferro, due artisti che usano il mezzo fotografico anche come pennello, per restare nella stessa metafora. Di Bello analizza certi termini che hanno una notevole pregnanza concettuale nella storia della cultura occidentale (*Gestaltung*, ad esempio, o *Weltanschauung*) o certi radicali essenziali scomponendoli non nei componenti alfabetici ma in più elementari segni. Egli poi accumula e ridefinisce questi *articoli* in una composizione che pone a confronto ordinamento e significazione, associabilità verbale e visiva. L'opposizione tra queste due diverse letture vive nello stesso spazio dialettico e immaginativo: è naturalmente ricerca di un *altro* codice che mobilizzi in una virtualità dinamica le relazioni possibili tra dire, leggere e vedere. A una formulazione linguistica inconsueta, ma straordinariamente efficace, arriva Tagliaferro quando, sviluppando la più caratteristica possibilità del mezzo fotografico, usa l'immagine di due gemelli come un diverso codice di significazione. Da una parte nel confronto tra le due immagini identiche, falsamente identiche, egli stabilisce un tipo di relazione e di comunicazione, dall'altra, nell'iterazione di questa coppia di immagini trova un'altra attiva possibilità di modulazione e di significazione linguistica. Si può dire che mentre Di Bello confronta la parola con la sua radice fino al momento in cui si genera una scrittura, Tagliaferro parte da una presenza, da una doppia presenza come da un codice binario, stabilito nello spazio di comunicazione per individuare le articolazioni di un linguaggio dentro una processualità formulata dalla esplicita dichiarazione di temporalità.

C'è ancora un altro uso dell'*inchiostro-scrittura* che merita di essere sottolineato nella prospettiva qui delineata. E' quello della scrittura che non si rivolge criticamente al proprio statuto ma che provoca diverse possibilità denotative del contesto generale dell'opera. C'è ad esempio in Valentina Bernardinone che costruisce una serie di indicazioni per un museo dove la cronaca politica, quella artistica vengano raggelate, l'intenzione di spostare gli oggetti, le *tracce neutre*, verso una significazione probabile e c'è anche l'intenzione di annullare il valore, ogni valore di una indicazione (i *reperti dell'arte del XX secolo*) intrinsecamente mistificante, dichiarazione e perpetuazione di un *potere culturale* occultato nella connotazione dell'opera. In Ugo Nespolo queste *indicazioni* valgono a scatenare nel gioco verbale la chiave delle serie di giochi (immaginativi e logici) che egli propone. Ad esempio egli può incidere sui pomi d'argento della bastoniera che presenta come un singolare *ready-made* le lettere A VA NTGARDE come un acrostico per *Avere Voglia Ancora Nonostante Tutto Guardarsi Attorno Ridere di Essere*. L'avanguardia, la prima e la seconda, ha ironizzato e dissacrato un ordine culturale stabilito. Raramente ha rivolto questa ironia verso se stessa, verso le tecniche di dissacrazione, il rituale iconoclasta.

Nespolo lo fa con un gioco violento al di là dell'apparenza. Le parole in questa direzione valgono a mettere in crisi anche le regole del gioco, il gioco stesso. Guido Biasi invece nelle recenti *memorie ecologiche*, e già nelle *muemoteche* del 1971-1972, si serve di indicazioni scritte come di didascalie interne a *quadro-tavola* che egli realizza. Presentandone la più recente mostra, abbiamo insistito sul valore illusorio della definizione scientifica dei dettagli, sulla ipotetica virtualità di operazioni che questi delitti innaturali, anatomizzati e ipotizzati nello stesso tempo, propongono. La apparente neutralità delle indicazioni ha in effetti un valore di raddoppiamento. Così se si confrontano le *indicazioni* della Berardinone, di Nespolo e di Biasi si può vedere come esse vengono usate per spostare un'evidenza o negarla nel primo caso, per mobilitarla o per conferire una maggiore complessione o un ulteriore spiazamento all'oggetto trovato, per un rafforzamento di credibilità, di oggettività dell'immagine fantastica. Si può chiudere questo arco, che vede sulla parola un diverso e obliquo carico, accennando alle *scritture asemantiche* di Arlandi e della Blank esposte a Milano in questo finale di stagione. Arlandi muove da anni una scrittura chiusa dentro un automatismo singolare che si espande nel campo di visione come per una registrazione non solo della velocità e della continuità della scrittura di una presenza nello spazio. La ricerca della Blank, più recente, è costretta nella pagina che occupa per intero con una cer-

ta ricorsiva ossessione. Una scrittura colorata si confronta con la ripetizione come risoluzione del senso di ogni scrittura: una sorta di scrittura continua o di scrittura del negativo, dell'eguagliamento dei segni. Da questo punto dell'arco sarebbe possibile ripercorrere all'indietro il cammino segnato partendo dall'occasione di alcune mostre milanesi recenti e confrontarlo con le esperienze non meno vive e attive delle scritture visuali o della poesia visiva.

Aree di ricerca

Il medium scultura

di Luciano Marziano

Indagine sui materiali, concettualità, rapporto con lo spazio operativo sono tendenze caratterizzanti l'attuale corso dell'arte. Posto che formulare partizioni è sempre discutibile, si deve, tuttavia, tenere conto che ogni modulo espressivo presenta caratteri e problemi specifici, e, a seconda del mezzo impiegato, l'istanza comunicativa emerge e assume incidenze peculiari. Così, in scultura il rapporto artista-opera si dà con immediatezza, direi, primaria e l'entità materiale dell'opera può proporsi come referenziale simbolico, come indizio del rifluire del primordio ad incidenza rituale, come ricerca della forma che trova invero nell'elemento luministico. L'autenticità dell'operazione assumerebbe ben altra evidenza ove fosse posta in rilievo la omogeneità dell'ambiente destinato ad accogliere le opere che, in relazione alla scultura, generalmente è il libero fluire dello spazio aperto. Nonostante il permanere di un disagio che negli anni ruggenti della contestazione sembrava che avesse trovato uno sbocco pratico, la galleria resta, tuttora, il tramite di comunicazione col pubblico anche se il suo spazio per quanto raffinato e accuratamente organizzato, non compensa della mancanza di naturalezza, del respiro, della luce, dell'aria aperta dei quali, specialmente le opere di scultura, hanno bisogno.

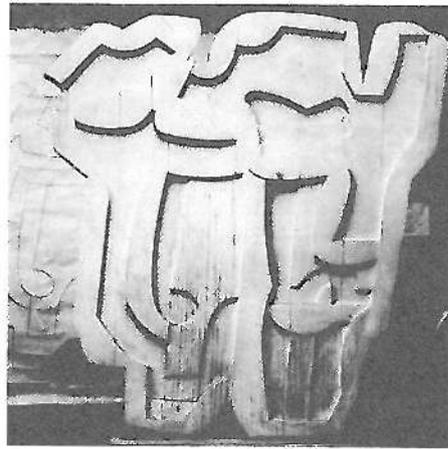
Chiusa la parentesi su un argomento che chiuso non è, rivolgiamo la nostra attenzione ad alcuni artisti attraverso l'opera dei quali sembrano rintracciabili le linee di ricerca espresse in apertura di articolo. Pietro Consagra della scultura fa un momento coagulante di premesse ideologiche e di ricerche formali. La declinazione frontale che ipotizza una dimensione urbana, nelle ultime opere travalica la genericità della materia per rifluire dentro le vene della pietra. L'artista, a suo modo, e sul terreno specifico della scultura, ambisce alla ricerca del senso delle cose e questo non può che essere acquisito nell'indagarne la conformazione e trovare suggestioni e indicazioni nella loro stessa struttura. Le pietre matte di Sicilia, i marmi della Versilia, gli skiros africani,

Arakawa, Galleria Castelli, l'uomo e l'arte, Milano / Giulio Paolini, Studio Marconi, Milano / Mario Ceroli, Studio Marconi, Milano / Ugo Dossi, Galleria Schwarz, Milano / Bruno Di Bello, Studio Marconi, Milano / Aldo Tagliaferro, Galleria Castelli, l'uomo e l'arte, Milano / Valentina Berardinone, Galleria Milano e Galleria di Porta Ticinese, Milano / Ugo Nespolo, Galleria Blu e Galleria Luca Palazzoli, Milano / Guido Biasi, Galleria Blu, Milano / Gianfranco Arlandi, Galleria Struktura, Milano / Irma Blank, Galleria Cenobio-Visualità, Milano.

le pietre dure racchiudono e contengono una storia minerale attraverso la quale si riscopre e si reinventa la ragione dell'intervento umano. Ne consegue una varietà di forme e un uso differenziato del pieno e del vuoto in una ricerca di rapporti dialettici tra l'elemento coloristico e quello segnico: sicché l'enigmaticità del geroglifico prima dato come scansione spaziale ora assume anche il valore di correlazione condizionato com'è dalla istanza e presenza morfologica della pietra.

Un programma di estrema tensione, la coscienza di un lucido rapporto con la città sono i dati del lavoro di Enrico Somaini. Non a caso un libro dedicato alla sua opera curato da Crispolti ha come titolo « Urgenza nella città ». L'« intelligenza » di Somaini consiste nel fatto che l'evento plastico viene riproposto come strettamente connesso all'orizzonte urbano. Il valore esistenziale delle opere precedenti, ora si definisce come memorizzazione organicistica, come rinvio ad una primordialità gestuale inglobativa anche di referenziali erotici. Tutta l'operazione assume un alto contenuto simbolico perché le condizioni supposte sono prefigurazioni di un futuro non tanto lontano. La linea di tendenza ad un tipo di razionalità assunta nel risvolto inumano evidente nell'immagine e, ancor più, nella

P. Consagra, *Scultura*.



realtà della moderna metropoli, trova un antidoto nella scultura. Somaini crea una situazione di negativo-positivo che, indipendentemente dal riferimento situazionale, assume un carattere emblematico, laddove il negativo è affidato alla indicazione dei pannelli raffiguranti il contesto urbano mentre il positivo è nella concretezza della scultura. Sicché parrebbe legittimo affermare che, indipendentemente o al di là delle intenzioni progettuali, il complesso espositivo organizzato da Somaini si dà come concluso.

Anche Lorenzo Guerrini è attento al rapporto scultura-ambiente. La pietra lasciata allo stato grezzo, ma vivificata e presentificata dalla tensione del martello e dello scalpello, testimonia, per il tramite di un modulo iterativo spesso assemblato e rinviante allo schema antropomorfo del testa-corpo, di un recupero della ritualità. Le forme costituiscono un richiamo a momenti di primeva verginità, alla calma memoria dei cicli e dei ritmi della natura. L'operazione approda ad una zona magico fascinosa nella quale il fluire del tempo, il sortilegio della luce radente restituiscono agli elementi artificiali e naturali il senso di una totalità e di un universo genuinamente comunicativo. Nella scultura di Guerrini l'alto tasso di ritualità e le forme che hanno un autonomo ed efficace riscontro nella grafica, assumono i connotati di una presenza tensiva per densità e corposità e, nello stesso tempo, si pongono come rimando araldico alla visualizzazione dello spazio elaborato dall'uomo che nei dolmen, nelle stele confinarie recupera l'apparente inerzia della pietra e la reintroduce nel circuito del proprio vivere.

La riduzione oggettiva per una ricerca di essenza formale caratterizza il cammino ancora aperto di Carlo Lorenzetti. Nelle opere più recenti, l'acciaio assunto nella sua assolutezza materica viene manipolato e satinato affinché se ne esplicitino le componenti luministiche. La modulazione in estensione orizzontale, le piegature, i tagli eseguiti con estrema accuratezza e in prima persona in base ad una progettualità e ad un calcolo rigoroso, si dispiegano a sottolineare ritmi, percorsi, pause e sviluppi. Pur costituendosi la forma secondo i canoni di un'operazione plastica, percettivamente la composizione tende a definirsi nella dimensione concettuale. Il risultato è ottenuto per captazione della luce che assorbita dai piani speculari, determina un alleggerimento e quasi una fantomaticità che rende evanescenti i volumi. Questa assolutezza di risultati elimina l'inserimento delle bande cromatiche del periodo precedente che avevano una funzione di riscontro e di concretezza segnaletica intesa a valorizzare il supporto plastico ora immerso dentro l'ineffabile ambiguità della luce.

Pietro Consagra, Galleria Marlborough, Roma / Enrico Somaini, Studio 85, Roma / Lorenzo Guerrini, Grafica Romero, Roma / Carlo Lorenzetti, Galleria Godel, Roma.

Problemi di estetica

Estetica e politica

di Piero Raffa

Il cammino che l'idea dell'uomo estetico ha percorso dalla sua formulazione classico-moderna (Schiller e Marx) fino a quella «nevrosica» di Freud presenta la fisionomia inequivocabile di una parabola discendente, di un progressivo ritirarsi alle corde, di una presa di coscienza vieppiù ineluttabile della sua difficile conciliabilità con le strutture della civiltà industriale. Ciò risulta evidente da tutte le tappe significative di tale cammino, passate in rassegna negli articoli precedenti: il polemico isolamento dell'Aesthetic Movement, la profezia solitaria di Nietzsche, la diagnosi pessimistica di Freud. Ciò che tutte hanno in comune è l'impotenza intellettuale di fronte all'avanzare massiccio di un mondo avverso a quell'ideale, tale da costringerlo nell'angusto spazio di un'estrema difesa esistenziale. L'uomo estetico, nella misura e nei casi in cui riesce a realizzarsi, si riduce di fatto ad una contraffazione o mutilazione: l'artista, il decadente, il sognatore nevrotico.

La controprova decisiva la si raccoglie nel campo opposto, dove questi atteggiamenti vengono sdegnosamente respinti per principio ideologico e dove peraltro ci si aspetterebbe di incontrare l'ideale dell'uomo estetico congiunto all'azione pratica per prepararne l'avvento. Marx aveva infatti ripreso da Schiller questo ideale e lo aveva prospettato come il fine ultimo della lotta di classe, come l'«individuo totale» ossia l'uomo disalienato, libero di sviluppare integralmente i suoi sensi in una società liberata dal profitto e dal lavoro repressivo. Or bene, il movimento marxista organizzato di oggi ha di fatto accantonato e cancellato dall'orizzonte politico quel fine e quell'ideale. Non soltanto nella routine della prassi, ma altresì nell'interpretazione del pensiero di Marx l'idea dell'uomo estetico è del tutto assente, tutt'al più considerata alla stregua di una giovanile «fantasia» poi abbandonata. In ogni caso, un qualcosa che ci si vergogna di proporre alle masse.

Questa constatazione costituisce uno dei cardini del pensiero di H. Marcuse, il filosofo che negli anni recenti ha riproposto l'utopia marxiana dell'uomo estetico in chiave politica ossia, fra tanti revisionismi, ha compiuto la sola revisione che abbia un senso non puramente «operativo» (tattico-politico). Egli ha ripreso alla radice il problema di Marx, recuperandone la finalità ideale messa in soffitta dal movimento e ripensandone la problematica nel contesto — che Marx non poteva ovviamente prevedere — della civiltà industriale avanzata, sia nelle società capitaliste sia in

quelle che si definiscono socialiste. Dico che soltanto questa revisione ha senso, poiché mentre da un lato non rinuncia ai fini umanistici di Marx (per cui può dirsi più ortodossa dell'ortodossia professata da coloro che si considerano i legittimi eredi di lui), dall'altro non indietreggia dinnanzi al compito di mettere a confronto quei fini con le reali condizioni del mondo d'oggi. Inoltre, Marcuse non si è limitato a compiere un'operazione all'interno della tradizione marxista (com'è noto, questo è lo sterile manierismo dei sacri testi spremuti, voltati e rivoltati fino alla noia), ma vi ha innestato il contributo di Freud, specie la base biologica (istinti), cioè quella parte della psicanalisi che risulta la più idonea per aggiornare il materialismo e la sociologia marxiana, e colmarne le lacune. In questa originale operazione di palinsesto risiede il fondamento teorico della concezione dell'uomo estetico, proposta dal filosofo tedesco-americano.

Si tratta di una grandiosa utopia socio-antropologica, che egli ha formulato estesamente nel volume *Eros e civiltà*, un titolo già di per sé emblematico. Mediante un'analisi serrata che rovescia i concetti di Freud sulla civiltà, cioè li utilizza dopo averli storicizzati, vi è prospettata una civiltà non repressiva caratterizzata, anziché dal «principio di prestazione» (lavoro repressivo), dalla libera espansione dell'Eros ossia degli istinti sublimati senza repressione e comunque con un minimo di repressione. A questo proposito Marcuse distingue una repressione «fondamentale», connessa con la costituzione biopsichica umana e perciò ineliminabile da qualsivoglia civiltà, e una repressione «addizionale», connessa con la struttura socio-economica e perciò storicamente relative. Come si vede, l'uomo estetico che qui si profila ha evidenti somiglianze con l'impulso del gioco (Spieltrieb) e con lo «Stato estetico» di Schiller. In verità si tratta in sostanza della medesima concezione, che Marcuse ha ripensato originariamente nel nuovo contesto in cui ha fatto la sua comparsa «l'uomo a una dimensione». Il salto antropologico vagheggiato da Schiller, cioè l'elevarsi dell'uomo al di sopra della mera animalità e l'attingere la libertà dalla costrizione del bisogno e del potere repressivo, equivale al tipo di sublimazione formulato da Marcuse.

Il revisionismo marxiano di Marcuse trasferisce questa prospettiva ideale sul terreno della lotta politica, ridefinendone la strategia. In tal modo egli va oltre Schiller e lo stesso Marx. Le analisi de-

L'uomo a una dimensione hanno messo in evidenza come nella civiltà industriale avanzata, in entrambe le versioni capitalista e socialista, la massa organizzata dei lavoratori si trova integrata nel sistema, sicché anche le sue lotte hanno per meta le soddisfazioni istintuali del sistema anziché una prospettiva fondata su bisogni vitali alternativi ossia « una vita di qualità essenzialmente nuova ». In assenza di una coscienza sviluppata in tal senso, le masse lavoratrici costituiscono un fattore di stabilità e di conservazione: « la controrivoluzione è ancorata nella (loro) struttura istintuale ». In queste condizioni l'obiettivo finale non può essere che « uno stato di benessere su basi burocratiche ». Occorre pertanto una *nuova sensibilità* quale fondamento della lotta politica, che il filosofo ha ravvisato di volta in volta nelle minoranze fuori dell'establishment: la New Left (studenti e intellettuali), il Maggio francese col suo slogan surrealista « L'imagination au pouvoir » ecc. Per uscire dal circolo vizioso è insomma necessario un « nuovo soggetto » della lotta politica, il quale può essere preparato soltanto con l'educazione in vista di un mutamento radicale della coscienza, un'educazione che si traduce nella prassi (dimostrazioni, resistenze, ribellio-

ni). La « nuova sensibilità » è dunque ipso facto una forza politica, una praxis che prefigura modi e forme di esistenza « estetiche » (Marcuse traccia un lungo elenco degli inquinamenti biopsichici dai quali occorre liberarsi), cioè « la forma stessa della società ». Questa idea della « nuova sensibilità », nella quale estetica e politica vengono a convergere originalmente, da un lato echeggia ancora una volta la schilleriana « totale rivoluzione nel modo di sentire dell'uomo », che per Schiller costituisce il fondamento della vera libertà. Più concretamente essa è il frutto della simbiosi marx-freudiana di cui ho detto prima. Marcuse rimprovera a Marx di non aver considerato la dimensione biologica (istinti) della coscienza rivoluzionaria. Se i lavoratori sono anch'essi « uomini a una dimensione » la rivoluzione cioè il mutamento qualitativo della vita non si può fare a dispetto di qualsivoglia mutamento politico. Il materialismo di Marx doveva pertanto essere integrato con l'apporto della teoria freudiana perché l'idea dell'uomo estetico si radicasse nella struttura « profonda » della sensibilità e diventasse altresì possibile congiungere tale idea con la prassi politica. In tal modo l'idea dell'uomo estetico, non soltanto riprende il suo ruolo fina-

listico, ma compie altresì un salto rivoluzionario. Essa non è più un progetto utopico proiettato in un futuro lontano e imprecisato, ma un'utopia vivente nel soggetto che agisce qui e ora, e la attua nell'azione politica. E quest'ultima subisce ipso facto un salto qualitativo che la strappa al circolo vizioso della coscienza filisteica di massa.

Sarebbe troppo facile osservare che nella situazione di fatto il progetto di Marcuse mostra il suo tallone d'Achille nell'incidenza politica marginale del « nuovo soggetto ». Le minoranze politiche che incarnano la « nuova sensibilità » appaiono troppo fragili al cospetto della massa « conservatrice » organizzata. Sicché i realisti della politica hanno buon gioco a snobbare l'utopia marcusiana, fingendo di ignorare o ignorando tout court che in essa risiede il midollo ideale della rivoluzione. Anzi, se la poniamo a confronto con le leggi tendenziali della civiltà industriale analizzate dallo stesso Marcuse, siamo indotti a vedere in lui un pensiero che si morde la coda. Ma non fosse altro che questa obiettiva problematicità il nocciolo del suo contributo, bisogna riconoscergli il merito non trascurabile di aver gettato una luce vigorosa sullo stato di fatto della rivoluzione antropologica marxiana.

Sezione a cura del Centro Internazionale per l'Educazione Artistica

L'educazione artistica in Gran Bretagna

di Renzo Salvadori

Iniziamo la pubblicazione di una serie di brevi rapporti su quanto si va facendo nel campo dell'educazione artistica in vari paesi del mondo. Tali dati sono stati raccolti dal Centro Internazionale per l'Educazione Artistica di Venezia durante una serie di inchieste svolte per conto dell'UNESCO in questi ultimi anni. Si tratta evidentemente di dati non omogenei in quanto le risposte ai vari questionari non sono sempre state complete; possono comunque dare un'indicazione su quanto governi, università, scuole, musei, fondazioni, organizzazioni e associazioni culturali fanno ai più diversi livelli, non soltanto nel campo strettamente scolastico ma anche in quello più ampio dell'educazione permanente, della sperimentazione e della ricerca, e ciò in relazione a tutte le forme di espressione visuale, dalla pittura alla architettura, dallo spettacolo ai mezzi di comunicazione, ecc. Coloro che volessero informazioni più dettagliate possono rivolgersi al Centro veneziano (c/o Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore) che continua a portare avanti questo tipo di ricerca nell'ambito della sua attività di documentazione.

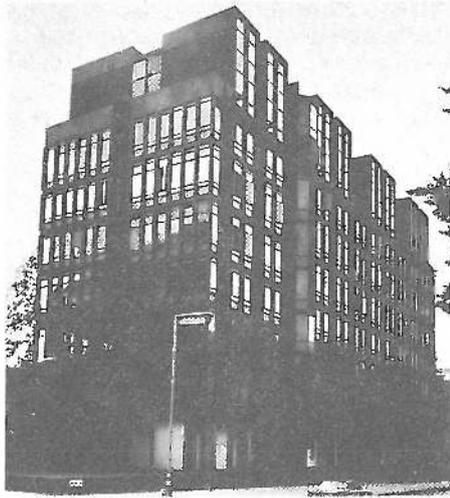
Non è un caso se la Gran Bretagna è oggi uno dei paesi più vivi e avanzati in quasi tutti i settori delle arti visuali, dalla pittura alla scultura, dall'architettura all'urbanistica, dalla televisione al teatro, ecc. Le arti occupano infatti un posto centrale nel sistema educativo britannico, e in ciò si può vedere l'influenza che ha avuto in questo campo l'insegnamento di Herbert Read. Il « Plowden Report » (1966) sull'educazione in Gran Bretagna afferma che « l'arte come forma di comunicazione e come mezzo di espressione della sensibilità dovrebbe infiltrarsi in tutti i programmi e in tutta la vita della scuola. Una società che trascura o disprezza le arti è gravemente malata, poiché l'arte influenza, o dovrebbe influenzare, tutti gli aspet-

ti della nostra vita dalla concezione degli oggetti più comuni di uso quotidiano alle più alte forme di espressione individuale ».

Le ricerche più importanti nel campo educativo, anche per quanto riguarda l'educazione artistica, sono promosse dallo *School Council* che ha da poco terminato tre importanti progetti di ricerca pluriannuali nei seguenti settori: 1. Educazione artistica e Artigianato (1968-72), affidato al Goldsmith's College dell'Università di Londra, che si riferisce ai bambini dagli otto ai tredici anni, con il triplice scopo di ridurre lo stacco tra insegnamento primario e secondario, di raggiungere una maggiore integrazione tra materie artistiche e non artistiche, in rapporto anche all'insegnamento delle

varie forme di artigianato, e di sperimentare nuovi metodi per la formazione degli insegnanti; 2. Insegnamento del Disegno Industriale e dell'Artigianato (1968-73), affidato all'Università di Keele, che si riferisce ai ragazzi dai 13 ai 16 anni, con lo scopo di migliorare l'insegnamento delle attività artigianali e progettuali anche in relazione all'uso di nuove tecniche e nuovi materiali; 3. Le Arti e l'Adolescente (1968-72), affidato all'Institute of Education dell'Università di Exeter, con lo scopo di stimolare l'interesse dei giovani verso le arti sia nell'ambiente scolastico che al di fuori di esso e di integrare le varie forme di espressione artistica.

La *School of Art Education* di Birmingham, attraverso il *Leverbulme Re-*



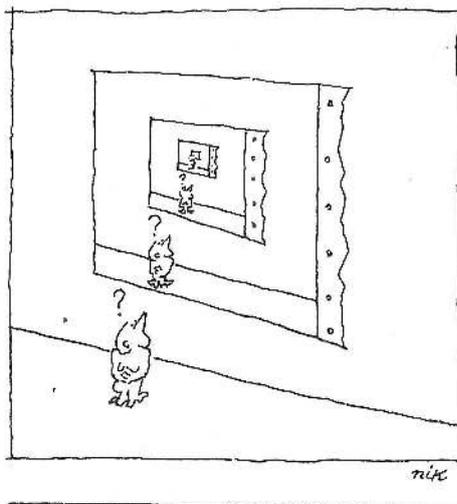
Royal College of Art, Kensington, Londra.

search Project, sta portando avanti un interessante programma di ricerca in un settore molto complesso e importante: esso ha lo scopo di creare un centro di documentazione per la catalogazione, attraverso microfilms, schede perforate, ecc., di tutti i tipi di materiali (bibliografici, audiovisivi, ecc.) prodotti in tutto il mondo e in tutte le lingue relativi allo studio delle arti e all'educazione artistica.

Varie istituzioni pubbliche si interessano attivamente a promuovere e a coordinare l'educazione artistica ai più diversi livelli; notevole, in questo senso, è lo sviluppo che ha in Gran Bretagna la collaborazione tra scuole e musei. Il *Museum School Service* fornisce vari servizi di assistenza alle scuole avvalendosi di un personale specializzato: prestiti di opere, materiale audiovisivo, conferenze, ecc. Esempio può essere considerata, in questo senso, l'attività del *Victoria and Albert Museum* di Londra. C'è poi il *Council of Industrial Design* che, attraverso il *Design Centre*, promuove la diffusione della migliore produzione industriale scelta sia per le sue qualità estetiche che tecniche. Il *British Film Institute*, oltre alla documentazione, si dedica anche all'educazione promuovendo corsi di cultura cinematografica e televisiva nelle scuole. Da non dimenticare infine il grande prestigio e la vasta diffusione dei programmi televisivi e radiofonici della *B.B.C.* che accompagna spesso le sue emissioni specie quando sono dedicate alle arti visuali, con pubblicazioni curate dai migliori specialisti. La *B.B.C.* lavora, inoltre, in stretta collaborazione con la *Open University*. Ed è proprio a livello di strutture universitarie che la Gran Bretagna può essere considerata uno dei paesi d'avanguardia; in questo senso è significativo lo sforzo fatto nel dopoguerra per quanto riguarda anche l'edilizia universitaria con la creazione di decine di nuovi centri di insegnamento superiore alla cui progettazione hanno collaborato i migliori architetti inglesi (Cadbury-Brown,

Hugh Casson, Chamberlin-Powell-Bon, Denys Lasdun, Leslie Martin, Basil Spence, James Stirling, ecc.), Ma non si tratta soltanto di contenitori, ma anche di contenuti, basti pensare a quella straordinaria, recente invenzione che è la *Open University* che ha iniziato a funzionare nel 1971. Questa università rappresenta un sistema completamente inedito di insegnamento basato sulla televisione e gli audiovisivi. Definita l'« Università dei Media » o, meglio ancora, l'« Università del XXI secolo », costituisce secondo alcuni esperti, il modello più avanzato per risolvere il problema dello sviluppo dell'università oggi in crisi in tutto il mondo. Tale istituto si suddivide attualmente in quattro facoltà (lettere, inclusa la storia dell'arte, scienze sociali, matematica e scienze fisiche), a cui si aggiunge la Scuola di Tecnologia Educativa. Riservata soprattutto agli adulti che vi lavorano, la *Open University* conta già circa 40.000 iscritti (saranno 70.000 a conclusione del suo attuale programma di sviluppo) che seguono i corsi basandosi principalmente su speciali trasmissioni della *B.B.C.* che, in stretta collaborazione con l'Università, produce un totale di 400 programmi televisivi e 400 programmi radio all'anno (circa 60 ore settimanali).

Presso l'Università di Londra esiste il *Goldsmiths' College* che, oltre alla scuola d'arte e ai centri di studi televisivi e teatrali, dispone del *Curriculum Laboratory* che cura, attraverso corsi altamente specializzati, l'aggiornamento di insegnanti di materie artistiche. Un altro istituto che si interessa attivamente alla formazione degli insegnanti è il *Darlington College of Arts*, nel Devon, che mira soprattutto a un insegnamento integrato delle varie forme di espressione artistica, dalle arti visuali al teatro e alla musica. Bisognerà infine citare la più prestigiosa scuola d'arte britannica, il *Royal College of Art* di Londra, che organizza corsi postuniversitari in tutte le discipline artistiche, incluse le arti applicate, le tecniche televisive e cinematografiche.



Recensioni libri

ELEONORA FIORANI-FERDINANDO VIDONI, *Il giovane Engels. Cultura, classe e materialismo dialettico*, Gabriele Mazzotta Editore.

Se segnaliamo qui questa precisa e paziente ricostruzione della formazione culturale del giovane Engels (dello Engels di prima dell'incontro con Marx), è perché in essa affiorano temi importanti per l'attuale e complessa discussione intorno al ruolo dell'arte nella società, alla funzione dell'artista oggi, alla fondazione in generale di un'estetica materialistica. Se non vuol essere soltanto indagine storica obbiettivistica a sé fine, la ricerca di Eleonora Fiorani e Ferdinando Vidoni è tuttavia lontana da ogni forzosa riduzione a temi attuali, e tanto più da ogni recupero in chiave neoromantica della problematica engelsiana. Si tratta piuttosto di rintracciare in essa temi magari interessatamente lasciati cadere in una certa storia del marxismo, e tuttavia decisivi per una corretta impostazione della discussione contemporanea sull'arte.

Proprio attraverso un apprendistato artistico-letterario, in un vivace dibattito con la cultura del tempo, lentamente emerge nel giovane Engels la presa di coscienza della realtà del suo tempo. Sia pur tra comprensibili ambiguità, si fa strada in lui la contestazione dei momenti ideologici, la negazione critica della visione dell'arte e della cultura della borghesia liberale tedesca. La letteratura militante diventa per lui uno strumento di attiva riflessione sulla realtà, di demistificazione in atto. Rifiutando ogni sopravvalutazione dei momenti formali dell'arte, Engels tende a fare dello stile un momento funzionale, in perfetta armonia coi contenuti ideali o di pensiero, alla pregnanza conoscitivo-critica dell'arte. Viene così contestato ogni estetismo, ogni astratta o evasiva (legata alle classi dominanti) concezione dell'arte, tutto il pesante bagaglio delle estetiche romantiche o neoromantiche. E in questo contesto si situa la ripresa engelsiana del profondo nesso che lega letteratura e popolo, visto, anche qui, al di fuori di ogni generica visione romantica o decadente.

L'arte non è il prodotto di una libera spontaneità creatrice, di un « geniale » individualismo, ma ha le proprie radici nella realtà popolare. Il popolo d'altronde non può essere un'entità folcloristica fuori della storia e dei conflitti sociali: la sua realtà (quella realtà che un'autentica arte popolare ci fa conoscere) è una realtà di classe. Cade così anche l'astratto universalismo dell'arte (sostenuto almeno fino a Croce), in favore di una più concreta concezione che vede i prodotti artistici come espressione di un mondo socialmente determinato.

Al di fuori di ogni esaltazione acritica del popolare, Engels difende quindi un'arte che sia frutto della partecipazione viva dell'artista ai conflitti del suo tempo; e finisce col rovesciare la figura romantica dell'artista, a vantaggio di una nuova concezione della funzione dell'artista, o dell'intellettuale, dell'uomo di cultura in genere, nella società. Funzione all'interno della quale l'arte e la letteratura stessa si pongono in rapporto di continuità e non di rottura rispetto agli ulteriori momenti conoscitivi del pensiero.

Pur nella più rigorosa consapevolezza dei limiti del mondo artistico-letterario (e, anche qui, contro le ingenue esaltazioni romantiche dell'arte), Engels restituisce quin-

di al lavoro letterario una precisa dignità nell'ambito della lotta contro l'idcologia. La difesa del linguaggio come delle forme popolari, la progressiva consapevolezza della politicizzazione dell'arte come della cultura prefigurano, nella demistificazione dei presupposti della cultura borghese, il sorgere di una cultura alternativa, in cui i valori espressivi e conoscitivi impliciti nell'arte si precisano come una prima presa di coscienza in essa della realtà, interessatamente occultata, delle classi oppresse. Come tutto questo si leghi poi col progetto di una nuova concezione militante della filosofia, nel recupero dell'unità teoria-prassi, non è qui il posto di approfondire. Il nostro compito qui non può concludersi che con un rimando alle pagine del libro da noi non toccate.

Gabriele Scaramuzza

GILLO DORFLES, *Dal significato alle scelte*, Ediz. Einaudi, L. 6000.

Molto più degli altri suoi libri pubblicati nella einaudiana collana dei saggi, questo ultimo «Dal significato alle scelte» di Gillo Dorfles appare rivolto non tanto all'analisi di specifici fenomeni estetici, quanto ad una critica globale della cultura odierna (certo lontanissima dai toni della scuola di Francoforte) o almeno a certe sue discutibili tendenze. Si avverte nel libro forse in maniera più accentuata del solito quella certa aria positivamente moralistica che in fondo caratterizza da sempre la posizione di Dorfles, al quale — volenti o nolenti — spetta tra l'altro il non piccolo merito di essere stato il primo «sociologo del gusto» in Italia. Per non dire, naturalmente, delle sue benemerite di «importatore» ed elaboratore di cultura in un paese come il nostro, per molti versi tanto provinciale e presuntuoso. Intendiamoci, Dorfles è un moralista, ma «progressista» e di taglio estremamente accattivante.

L'argomento di «Dal significato alle scelte» è stimolante e riguarda appunto — detto in soldoni — i meccanismi che presiedono alle scelte culturali ed ideologiche dell'uomo contemporaneo, quasi sempre guidato da persuasori ormai neppure tanto occulti. E, a rigore, solo parzialmente temi di questo genere sono pertinenti ad una pubblicazione come NAC, investendo piuttosto discipline come l'antropologia, la sociologia, la psicologia e la semiotica.

Alla base del libro di Dorfles c'è il problema della preferenza e proairesi, non disgiunto dall'identificazione del suo significato. Importante per l'autore, è il considerare se il nostro giudizio e quindi le nostre scelte, siano davvero liberi o subiscano delle manipolazioni dall'esterno. Alla fine, quello delle scelte è ancora un problema di «gusto», anche se non si può dare a questo termine il significato che aveva un tempo. Del resto, se nelle epoche passate — anche in assenza di un vero e proprio *standard of taste* — ci si poteva appellare ad una sorta di morale universale, ai nostri giorni in questo settore non è possibile sancire alcuna regola e, ove questa esista, appare per lo più ipotetica.

Prendendo lo spunto da alcuni prodotti artistici delle ultime tendenze (comportamentismo, body art), Dorfles, rifacendosi alle ben note tesi di Lacan, individua in queste tendenze un vero e proprio sovvertimento dei significati, prodotto da un continuo slittare del *signifié* sotto il *signifiant*.

Il sovvertimento del significato — afferma Dorfles — porta ad una necessità di ri-semantizzazione, lo slittamento del *signifié* porta alla continua necessità di una reinterpretazione degli eventi, degli oggetti, delle situazioni, secondo una nuova sintassi.

Legato al problema della proairesi risulta quello della previsione delle scelte da parte dell'uomo e, in genere, la possibilità di ammettere una semanticità futura, cioè un significato attribuibile alle proprie ipotesi e ai popri impulsi premonitori. A questo punto, l'autore si chiede se previsione e prevedibilità siano da mettere in rapporto con l'indagine semiotica di un termine (cioè di un segno, di un'opera d'arte). E il quesito non è certo ozioso, ove solo si pensi — e questa è un'ulteriore questione posta da Dorfles — che forse il nostro destino, o quello delle cose create dall'uomo, dipende da una loro trasformazione semiologica. In altri termini, è forse il caso di chiedersi se le trasformazioni linguistiche e semiotiche siano una spia, un elemento prognostico di certe trasformazioni destinate a verificarsi nella nostra società, nel nostro modo di essere e di pensare.

La prima parte del volume è costituita proprio dallo sviluppo, di questi temi, che diventano per noi particolarmente significativi quando Dorfles affronta, con tempestività (fra l'altro il capitolo era stato pubblicato mesi fa in «Archivio di filosofia» e ha dei precedenti nell'altro libro di Dorfles «Nuovi riti, nuovi miti») alcuni aspetti del simbolismo del tempo nell'arte d'oggi. Dorfles naturalmente non si riferisce ad opere d'arte in cui siano raffigurati elementi di carattere temporale, per così dire oggettivi (orologi o cose del genere), bensì a quegli aspetti della visualità di cui alcuni artisti si sono valse, adombrando in qualche modo i segni di una funzione temporale spesso chiaramente manifesta (i tagli di Fontana, per esempio). L'oggetto dell'analisi sono certi sviluppi dell'arte concettuale. Dice Dorfles: la distinzione tra arti visuali e temporali ha senso solo se intendiamo le arti visive legate ad una loro efficacia figurativa; ma questa distinzione verrà a cadere se consideriamo l'arte visuale come espressiva anche di un percorso nel tempo, d'una durata, sia per quanto concerne il momento creativo che quello fruitivo. Il fatto di assistere alla traslazione di un fenomeno temporale entro una forma espressiva spaziale, qual'è di solito l'arte visuale, acquista dunque già di per sé un significato che potremmo considerare «simbolico». Al di là di ogni considerazione ormai scontata sul valore spazio-temporale dell'arte cinetica e programmata, Dorfles individua nella *land art*, nella *Earth art* e nell'arte concettuale (a questo proposito cita certe operazioni di Arnatt e Dan Graham) gli esempi più significativi di una simbologia temporale.

Dopo un'analisi per così dire «dall'alto» dell'arte concettuale nelle sue varie filiazioni, Dorfles esamina il fenomeno della moda (inteso in senso molto lato) come uno dei massimi momenti di esaltazione proairetica, giungendo a individuarvi una sorta di surrogato odierno dell'arte. Ma, come si è detto all'inizio, il problema delle scelte riguarda molti settori fondamentali della vita dell'uomo (si veda il serrato capitolo sull'ideologia come proairetica patologica) e Dorfles cerca di trovare un punto di sutura fra argomenti tra loro apparentemente estranei, adoperando strumenti di

indagine disparati ma che, grosso modo, possono essere ricondotti soprattutto alla semiotica e alla psicanalisi-psichiatria (del resto Dorfles è psichiatra).

La seconda parte del volume è dedicata alle scelte ecologico-urbanistiche. L'autore afferma che non si tratta più di considerare il singolo edificio, la singola opera d'arte, bensì l'intero pianeta come un'entità gestaltica, e di giudicare se sia possibile ancora educare l'uomo a esercitare una sua «preferenza» rivolta non più egoisticamente alla sua minuscola proprietà privata, ma ad una proprietà pubblica, alla quale tuttavia egli stesso partecipa. Per Dorfles sono necessarie una risemantizzazione urbanistica al fine della riconoscibilità degli elementi architettonico-paesaggistici e soprattutto un'autentica memorizzazione affettiva che renda al singolo abitante la consapevolezza di appartenere ad un determinato territorio. In questo senso, dal punto di vista cioè di una semiotica territoriale, saranno paradossalmente accettabili le tristissime *favelas* brasiliane o i *tugurios* colombiani.

Uno degli ultimi capitoli è dedicato ad una breve ma circostanziata verifica dell'opportunità e delle modalità di applicazione dei modelli semiotici o addirittura linguistici *tout court* alla lettura delle opere architettoniche. Dorfles, che è stato uno dei primi a suggerire l'impiego di simili modelli, oggi si premura di fare delle precisazioni, rese necessarie da una certa dilagante «semiomania» (come direbbe Ruffa), tanto poco elastica da travasare di peso gli schemi validi per la lingua parlata a tutte le altre forme di linguaggio (arte, scienza ecc.). Tipica, in questo senso, la pretesa di una doppia articolazione, improponibile, come afferma Dorfles, in campo architettonico. Quello dedicato all'architettura e alla semiosi architettonica è una delle parti migliori del libro e meriterebbe un'analisi a sè stante; mi devo anche limitare a ricordare che il libro si conclude con un capitolo, degno di ulteriori sviluppi, dedicato alla scelta dell'asimmetrico e all'asimmetria delle scelte.

Il libro di Dorfles, come ho ricordato all'inizio di questa nota, pur costituendone un'ideale prosecuzione, si scosta abbastanza dagli altri suoi volumi non di critica d'arte militante. Il precedente più plausibile mi sembra possa essere dato da quel «Nuovi riti, nuovi miti» che dieci anni fa fu un autentico *best-seller*. Se negli altri saggi Dorfles agiva soprattutto da critico e da estetologo, in questo «dal significato alle scelte», ha assunto per così dire una posizione da filosofo, da critico della cultura e dell'arte, ma anche del nostro comportamento davanti alle più svariate sollecitazioni provenienti dai *mass media*. I temi di cui Dorfles si occupa, a parte taluni casi contingenti, sono costanti nei suoi interessi di studioso, e forse questo libro ne è un serrato compendio, in grado di enucleare con estrema chiarezza, e ovviamente senza i toni apocalittici del reazionario, la necessità di dare all'uomo il massimo margine di autonomia, sulla base delle sue preferenze, onde consentirgli di partire dal significato per giungere a delle scelte che possano essere scelte di tutti.

Gianni Contessi

UMBERTO ECO, *Eugenio Carmi: una pittura di paesaggio?*, Ediz. Giampaolo Prearo, Milano.

Eugenio Carmi è uno di quelli che hanno

capito che l'«artista nuovo» può promuovere in prima persona la «rivoluzione», quando sia consapevole che «rivoluzione» significa rivoluzione di linguaggio, ribellione contro il suo divenire strumento delle istituzioni sociali. Per questo Carmi, con lucida coscienza, non cerca di contrapporre ai «media» manipolazioni concettuali più o meno felici, o variazioni pianificate su temi pseudo-esistenziali, ma risponde con una rigorosa ricerca sull'immagine e i suoi processi organizzativi, analizza le reazioni ottico-psicologiche della percezione, offre una arma per l'occhio dell'uomo d'oggi affinché non rimanga prigioniero delle mistificazioni dell'attuale comunicazione che impone le sue esigenze sul piano del falso. L'aggressività visiva degli ultimi acrilici di Carmi non ci permette certo una contemplazione passiva, infatti le nitide combinazioni contrapposte di zone di colore neutro ad altre di colore squillante ed intenso ci mettono in quella condizione di vago disagio che ci consente di percepire facilmente lo scatto dell'inganno che continuamente viene perpetrato su di noi. Umberto Eco con questa monografia, scritta tutta sulla pelle di Carmi, ricostruisce, con la tecnica minuziosa del mosaico, le origini, i paesaggi, le presenze, i segni, gli incontri, le scoperte, il procedere nel tempo del «fare» del protagonista, restituendoci così lo spaccato di una personalità che ha la tattilità inquietante del metallo. Restany, qualche anno fa, ha acutamente affermato che Umberto Eco è la persona più prossima intellettualmente e spiritualmente al prisma sensoriale di Carmi; infatti entrambi riescono a trovare contatti precisi oltre che sul piano della semiologia e in ambiti diversi, ma con le stesse motivazioni, portano avanti una lucida analisi sulle comunicazioni di massa. Nelle prime pagine del libro, Eco scrive, col suo solito acume, che non vuole fare «critica come oggi la si intende», ma fare se mai «il diario di una mia consuetudine di lavoro con un pittore». Sottolinea inoltre, come primaria, la necessità di esprimersi con un linguaggio diretto, quasi diaristico, in netta antitesi a quello della «critica ufficiale» che tende a produrre un linguaggio, o meglio un metalinguaggio, che oltre ad essere, quasi sempre, un mezzo di incommunicabilità, ha anche la disinvolta capacità di riprodursi in formule applicabili a «chiunque» o a «qualunque cosa». Questa esplicita affermazione dell'inutilità della critica d'arte oggi, ci troverebbe perfettamente consenzienti se Eco riuscisse a dimostrare, che l'arte d'oggi è già arrivata ad effettuarsi come forma della vita, o che l'opposizione del critico alla divulgazione massificata del messaggio artistico è improduttiva. Crediamo — magari ancora per poco — che la funzione del critico, oltre a quella di mediatore di possibili rapporti fra opera e fruitore, sia soprattutto quella di «partecipare la sua esperienza» privata, di opporsi alla «quantità» e privilegiare la «qualità», e, attraverso la precisione dell'informazione, offrire al pubblico gli strumenti per difendersi dalle mistificazioni e dalle sopraffazioni ideologiche, senza abbandonarsi, come avviene sovente, a frequenti disposizioni commemorative od esoteriche fumisterie. La puntuale e sottile analisi strutturale e psicologica che Eco compie dell'opera di Carmi — completata peraltro da una quantità di materiale fotografico e documentario estremamente ricca ed aggiornata — tende verso una meticolosa ricostruzione, attraverso un gioco ad incastro di corti e agi-

lissimi capitoli, dell'ambiente e del percorso storico-linguistico dell'artista genovese. E questa è inequivocabilmente e lucidamente opera filologica, così come dovrebbe impegnarsi a fare ogni critico consapevole dei propri doveri verso il pubblico.

E' indubbiamente legittimo, come fa Eco, domandarsi se la pittura di Carmi è pittura di paesaggio, ed è legittima la risposta affermativa che ci viene dal libro. Tutto il lavoro di Carmi infatti nasce da un attenta osservazione di una realtà urbana disperante, di un ambiente industriale fitto di «segni intenzionali» che ci costringono a percorsi obbligati: ci fermiamo con le luci rosse e seguiamo con quelle verdi, seguiamo docilmente le indicazioni di miriadi di frecce ossessive. I «segnali immaginari» di Carmi, opponendosi alla passività dell'occhio, svuotano dall'interno quelli «intenzionali», ponendosi così come alternativa disalienante a quel paesaggio urbano in cui si compie continuamente la metamorfosi della natura in comunicazione mistificata.

Marisa Vescovo

Schede

a cura di Gabriella Meloni
e Piera Panzeri

ROBERTO CROCELLÀ, *Arte e violenza nei segni pittorici di sette secoli*, Ediz. Bonechi, Firenze.

In 91 tavole in bianco e nero, riproducenti particolari di opere pittoriche eseguite fra il XIV e il XX secolo, Crocellà si è proposto di esplorare il tema della violenza nell'arte. Si tratta di dettagli che, come il Crocellà tiene a precisare, «possono sfuggire in una visione d'insieme», ma, isolati e magnificati dall'obiettivo che su di essi si focalizza, esplodono violenza nei ghigni deformati dei persecutori e dei carnefici, nelle carni martoriate, trafitte, straziate dei perseguitati, degli oppressi, dei vinti, nella compiaciuta tracotanza di chi, con la violenza, si è investito del potere, politico o religioso che sia. Si vedano le tavv. 42-43 (*Carlo Magno depone nella Cappella di Aquisgrana le sacre reliquie* di Bernaert Van Orley), 81 (*Carlo Poerio condotto in carcere* di Nicola Parisi) e 89 (*Fantasia* di Mario Mafai). Se pure l'operazione del Crocellà risulta a tratti ispirata da una matrice ideologica non dubbia, altrettanto irrefrenabile affiora qua e là la tentazione di abbandonarsi alla neutrale deliberazione della «armonia nell'orrore». «L'atto di violenza nell'arte si compone in gesti e situazioni visive di tale bellezza da essere bellezza essi stessi». In altre parole, se l'ideologo seleziona il dettaglio, è, giustamente del resto, l'esteta che al dettaglio stesso conferisce espressività e potenza, vitalità autonoma, là ove segue amorosamente la linea arrovesciata e sinuosa della testa della martire nella tav. 61 (*Martirio di Sant'Angese* di Camillo Procaccini) o il possente gioco muscolare del braccio teso a brandire un macigno nel *Poliemo* e *Ulisse* del Tibaldi (tav. 57) o la forza volumetrica, il drammatico chiaroscuro dei corpi avvinghiati ne *l'Uccisione di Abele* di Lionello Spada (tav. 64). Il compito di aprire il dibattito ideolo-

gico sulla definizione del rapporto tra arte e violenza è stato assunto invece da Furio Colombo e Tullio Seppilli in una introduzione al testo che risulta tanto più stimolante quanto meglio riesce ad evitare le insidie di schematismi concettuali di parte. Le due tesi (a) «naturalità» della violenza, necessità della violenza in quanto elemento complementare dell'equilibrio cosmico stesso e (b) «culturalità» della violenza: la violenza nell'arte letta come portato storico-sociologico, funzione di una società «in cui la violenza si pone come uno dei tratti dominanti», vengono esplorate criticamente — anche con l'ausilio di strumenti storici e antropologici — ma mai rigidamente contrapposte: il discorso, lucidissimo e sottile, accetta sempre di confrontarsi con le inestricabili contraddizioni di un quesito che forse trova risposta solo nella prassi politica.

ENNIO CALABRIA, Ediz. Carte Segrete, Roma, L. 2000.

Dodicesimo volume della collana d'arte «Autoritratto» delle Edizioni Carte Segrete e ne conferma i limiti, diciamo, merceologici. Curato, infatti, da una galleria privata («Petra» di Roma) e realizzato come supporto ad una mostra dell'artista, si presenta più come un catalogo (le opere riprodotte sono quelle esposte) che come contributo critico. Non bastano, infatti, la breve prefazione di Elio Mercuri, né i tre testi dello stesso Calabria. Anzi fa uno strano effetto il contrasto tra la lucida consapevolezza di quest'ultimo della propria condizione di «produttore di merce» e conseguente necessità di alternative e il contesto in cui queste idee vengono riproposte. Rivelatore è il conflitto tra l'ultima, prudente nota del '73 e le altre due, nitide e appassionate, scritte rispettivamente nel '67 e '69. Ulteriore conferma della commercialità dell'iniziativa, a chiusura del libro, in luogo della bio-bibliografia, l'elenco delle «partecipazioni a mostre».

F.V.

MICHELE PERFETTI, *L'uomo in carne*. Ed. Techne, Firenze.

Sviluppo di una ricerca che già aveva dato i suoi risultati in «*Vivere in Jersey*» del 1969, queste poesie riprendono e portano ad un grado maggiore di intensificazione quella «degradazione linguistica» che ivi era già la caratteristica più importante. Una degradazione, che oltre la carica di polemica sociale che porta con sé, significa a livello linguistico assunzione-demistificazione di quelli che sono gli slogan, le parole-feticcio di questa società del plusvalore, immagini idiote di una società dove impera «l'aroma secco e vigoroso di stock 84» o si «dinagrisce ma intelligentemente». A parte quelli che sono i limiti di una poesia «tecnologica», rafforzamento in ultima analisi di certi *media-mass*, e della pia illusione di ribaltare certe posizioni cambiando di segno alle strutture stesse, moralisticamente criticate in fin dei conti, Perfetti giunge davvero in certi punti a una erosione rabbiosa di certo linguaggio, mettendolo seriamente in pericolo, o aggredendo certe immagini-oggetto a colpi furiosi o isolandole senza pietà nella loro imbecille ipocrisia.

P.P.D.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

FLASH ART n. 44-45 (L. 1500), I. Tomassoni: *Itinerario di Duchamp - Hidalgo & Marchetti - Karel Miler - A. Altamira: Coincidenze - G. Contessi: Nuova pittura, Arte Concettuale - Diego Esposito - Luigi Ontani - Pino Pinelli - Olivier Mosset - Ettore Spalletti - Edda Renouf - Didier Bay - Christian Massot - John Hilliard - David Tremlett - R. Brooks: Barry Flanagan & Richard Long - J. Latbar: Introductions to structure in events - P. Smith: Don Judd - R. Brook: Robert Barry - Ulrike Rosenbach - Wolfgang Weber - Roger Cutforth - Dorothea Rockburne - Ilene Segalove and Ricki Blau - Eleanor Antin.*

DATA n. 11 (L. 2500), V. Agnelli: *Da «In allegato ti trasmetto un audio tape della durata di 40 minuti» - B. Reize: Robert Ryman - T. Trini: Alighiero Boetti - Intervista di Tommaso Trini a Fabio Mauri - Michele Zaza - C. Huber: Bruno Di Bello - Winfred Gaul - D. Palazzoli: Donne & Arte - Emma Kunz (intervista di G. Schoenenberger con H. Widmer) - F. Caroli: Vasco Bendini.*

QUI ARTE CONTEMPORANEA n. 13 (L. 1800), M. Volpi Orlandini: *La figura ammantata - M. Verdone: Le «surrealtà» del cinema - F. Menna: Quella domenica, alla Grande latte - N. Ponente: Umberto Mastroianni - E. Crispolti: Appunti su Christo - C. Spencer: La stagione a Londra - E. Frateili: Design e attualità figurativa.*

LA ARTI n. 4 (L. 2000), F. Caleffi: *Gli impressionisti & gli impressionati - G. Schurr: Da «Le quotazioni dell'arte moderna» - S. Fontana: Beni culturali e musei - E. Gualazzi: Musei aperti e chiusi - L. Scialanga: Il museo dimenticato - Roma condizione della città con scritti di A. Terranova, P. Cannavò, L. Scialanga - Gli adepti ai lavori - F. Silvano: Juan Gris - J.L. Schefer: Gianfranco Pardi - Sergio Dangelo - Ugo Nespolo - Le mostre.*

D'ARS n. 68-69 (L. 2200), G.F. Dasi: *Perché l'incontro sull'editoria Industria e cultura a Rimini - L. Gambarini: Cultura come industria o industria come cultura? - E. Gianotti: Linguaggio verbale/linguaggio visivo - G. Rondolino: L'immagine cinematografica - S. Ceccato: L'editoria in Italia - M. Brunazzi: Immagine e parola nella rivista specializzata - R. Pontual: Biennale di S. Paolo - A. Marcolli: Triennale di Milano - C. Vivaldi: Contemporanea a Roma - H.A. Giusti: Da New York - S. Frigerio: Parigi - G. Rondolino: Cinema d'animazione e arti figurative - G. Cortenova: Biennale di Milano.*

LOTTA POETICA n. 32-33, Ad Dekkers - *Problemi di un marxista-leninista - Quel bandito di Solgenitzin - Bernard Aubertin - Brescia: cultura e reazione.*

IL LEOPARDI n. 1 (L. 300), Francesco Carnevali con scritti di C. Bo, V. Volpini, L. Bartolini, C. Antognini, F. Ciceroni, N. Ciarletta, G. Mosci, S. Sassi Cuppini e una bibliografia.

L'ASTERISCO n. 4-5 (L. 400), R. Rosenblum: *Roy Lichtenstein - Pham Tang - G. Capezani: Gropius e la Bauhaus - Don Judd - G. Appella: Arnaldo Ginna - L. Marziano: Rocco Coronese - P.G. Persin: Jorg Neitzert.*

Segnalazioni bibliografiche

a cura del Centro Di

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

Cataloghi

Alfano Di Bello, Calzolari, Paolini, 4 aus Italiani - Kunsthalle Bern 1974, ill. b/n, lire 3.800.

L'Art populaire: l'Art naïf au Canada - The National Gallery of Canada, Ottawa 1973-74, 166 pagg., 164 ill. b/n, lire 6.500.

Peter Blake, Stedelijk Museum Amsterdam, 1973-74, ill. b/n e colori, lire 2.800.

La coscienza del Reale, Palazzo della Loggia, Brescia 1974, 124 pagg., ill. b/n, lire 3.800.

George Cruikshank, Victoria and Albert Museum, London 1974, 60 pagg., ill. b/n, lire 3.600.

Lucio Del Pezzo, Rotonda di via Besana, Milano 1974, 115 ill. b/n e colori, lire 4.000.

Della Falsità, Istituto Storia dell'Arte, Parma 1974, 95 pagg., ill. b/n, lire 3.500.

Ugo Dossi, Galleria Schwarz, Milano 1974, 44 pagg., ill. b/n, lire 1.500.

Experiment in plastic, Museum of fine art, Dallas 1974, ill. b/n, lire 1.600.

French popular imagery, Hayward Gallery, London 1974, 148 pagg., ill. b/n, lire 3.600.

Vincent van Gogh, Musée National V.V. Gogh, Amsterdam 1974, 122 pagg., ill. b/n e colori, lire 3.800.

Juan Gris, Orangerie des Tuileries, Paris 1974, 144 pagg., ill. b/n e colori, lire 4.500.

The Hills of Dream Revisited, City art Gallery, Dundee 1973, 34 pagg., ill. b/n e colori, lire 1.500.

Hokusai-Hiroshige, Ist. Giapponese di cultura, Roma 1974, 52 pagg., ill. b/n, lire 3.000.

Alfred Hrdlicka, Kestner Gesellschaft, Hannover 1974, 120 pagg., ill. b/n, lire 3.500.

Kulturelle Plakate der Schweiz, Kunstgewerbemuseum, Zürich 1974, 250 ill. b/n, lire 2.800.

Ozias Leduc, Peinture symboliste et religieuse, The National Gallery of Canada, Ottawa 1974, 224 pagg., ill. b/n, lire 7.500.

André Masson opere 1925-1973, Gall. Il Collezionista, Roma 1974, 110 pagg., ill. b/n e colori, lire 3.800.

Noten Musikalische Schriftbilder und ihre Ausführung, Kunsthalle Bern 1974, molti grafici, lire 3.000.

Mario Nunes Vais fotografo, Palazzo Vecchio Sala d'Armi, Firenze 1974, 102 ill. b/n, lire 3.500.

Claudio Parmiggiani, L'Uomo e l'Arte, Milano 1974, ill. b/n, lire 1.500.

Victor Pasmore, Gall. Marlborough, Roma 1974, 30 ill. b/n e colori, lire 2.000.

Giò Pomodoro, Gall. del Naviglio, Milano 1974, ill. b/n, lire 3.000.

Mario Radice, Gall. d'Arte Spagnoli, Firenze 1974, ill. b/n e colori, lire 2.000.

Carlo Scarpa architetto-poeta, Heinz Gallery, London 1974, ill. b/n, lire 1.000.

Pio Semeghini, Soc. Ticinese di Belle Arti, Lugano 1974, 42 ill. b/n e colori, lire 3.500.

Tatlin's dream. Russian Suprematist and Constructivist Art 1910-1923, Londra 1973-74, 92 pp., interamente illustrato b/n e colori, lire 6.700.

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

Transformer (aspetti dei travestiti), Kunstmuseum Lucerna 1974, circa 200 pagg., lire 11.500.

Cy Twombly, Basel 1973, 30 ill., lire 3.600.

Volterra 73, sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro, Volterra estate 1973, catalogo a cura di E. Crispolti, Firenze 1974, Centro Di, circa 380 pagg., ill. lire 4.000.

Vorticism and its allies, Londra 1974, 112 pagg., ill. in b/n e colori, lire 4.300.

Ludwig Wilding, Räumliche Irritationen: optische Interferenzen, perspektivische Täuschungen, Colonia autunno 1973, 100 pagg., 140 ill., lire 7.000.

Volumi

Nella collana *Art and imagination, Astrology, the celestial mirror*, di W. Kenton, 128 pagg., 146 ill. 30 a colori, lire 3.900.

Nella collana «Critical studies in American art», *Social realism, Art as a weapon*, antologia di saggi a cura di D. Shapiro, New York 1973, 340 pagg., alcune illustrazioni, elenco degli artisti, note sugli autori e appendici, lire 10.800.

Nella collana «Documents of 20th-century art», *The Blaue Reiter Almanac edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc*, edizione riveduta con introduzione di Klaus Lankheit, Londra 1974, 296 pagg., 158 ill., lire 7.900.

Nella collana «Strutture Ambientali» il numero 18, *Casa a basso costo, abitare e industrializzare*, interamente illustrato con grafici e progetti, lire 5.000.

Il volume *Charmed Circle, Gertrude Stein & Company* di James R. Mellow, Londra 1974, note e indici, 328 pagg., numerose illustrazioni, lire 8.400.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Edizioni L'Astrogallo (Via Santo Stefano 43,60100 Ancona) hanno pubblicato: il volume «Potoricordo e pagine marchigiane» di Valerio Volpini, con quattro disegni di Arnaldo Ciarracchi e il romanzo marinareasco «Maria risorta» di Giulio Grimaldi, con venti disegni di Mario Bellagamba.

Edizioni del Naviglio (Via Manzoni 45, Milano): cartella di 5 serigrafie di Guarienti dal titolo «Il gioco dell'oltraggio», con testo di Arpino.

Amilcare Pizzi Editore: «Folded Page», multiplo di Arnaldo Pomodoro, distributore Studio Marconi, Via Tadino 15, Milano.

Edizioni La Rosa al miclo: volume «Elissi» di Giordano Falzoni e di Ugo Marano.

Editori Corbo e Fiore di Venezia: cartella di incisioni su legno di Trude Waehner dal titolo «Viento del Pueblo».

La stamperia d'arte Il Bisonte (Via S. Niccolò 24 r, Firenze) ha pubblicato il n. 3 di Litincisione.

Edizioni Elle Ci (Via E. Vajna 4,00197 Roma): cartella di 5 serigrafie di Estuardo Maldonado e plurimi di Mirella Bentivoglio, Bruno e Michelangelo Conte, Estuardo Maldonado.

Vanni Scheiwiller Editore (Via Melzi d'Eril 6, Milano): volume «Piccolo diario americano» di Aldo Buzzi con 16 disegni inediti di Saul Steinberg.

Galleria Dimensione (Via Gesù e Maria 16a, Roma): cartella di 5 serigrafie di Luigi Spanò con un saggio di Sandra Giannattasio e una poesia inedita di Leonida Répaci.

Galleria Flegias (Via Spalato 12, Roma) ha presentato una cartella di 5 serigrafie di Antonio Thellung.

Robert Dutton (78 rue de Morsang, St. Michel sur Orge 91, Paris) cartella di 6 acqueforti di Riccardo Licata.

Premi

Milano. Il XII Premio Diomira, organizzato dalla Galleria Gianferrari, e riservato a giovani incisori, è stato assegnato a Maria Rosa Mutti. La medaglia d'oro a Edoardo Salvi.

Firenze. Alla IV Biennale della Grafica il Gran Premio Città di Firenze per un artista italiano è stato assegnato a Giuseppe Zigaina e quello per un artista straniero allo jugoslavo Mersad Berber. I premi del Governo Federale della Germania a Vincenzo Gatti e Hermann Waldenburg. I premi della Fondazione Carmine a Mario Fallani e Anatol Wyss Franz. Altri premi a Gianni Cacciarini, Giulia Napoleone, Giuseppe Mainoli, Luca Alinari, Rodolfo Martini, Luciano Zarotti, Mario Chianese, Antonio Pettinicchi, fra gli italiani.

Varie

Parigi. Per la 9ª Biennale de Paris che si terrà nell'autunno del 1975, la commissione internazionale è stata così composta: Daniel Abadie, Jean-Christophe Amman, Wolfgang Becker, Gerald Forty, Walter Hopps, Toshiaki Minemura, Ole Henrik Moe, Raoul-Jean Moulin, Ad Petersen, Ryszard Stanislawski, Tommaso Trini.

Asolo. Seconda edizione del Festival internazionale del film sull'arte e di biografie d'artista con la presentazione di 64 film di 11 paesi. La commissione era formata da Maeght, Adami, Fulchignoni, Apollonio, Perocco.

Trento. Nell'aula magna della Facoltà di Sociologia si è tenuto il 1º convegno nazionale di «Linguaggio e comunicazione di massa — Funzioni e contraddizioni del linguaggio alternativo: la stampa».

Matera. Lo Studio Arti Visive (Via Margherita 41) ha in programma la costituzione di un museo comunale della grafica. Si pregano gli artisti di voler dare la loro adesione.

Bologna. In autunno, a cura dell'Associazione per le arti «Francesco Francia» si terrà la mostra antologica di Corrado Corazza. Nel periodo novembre-dicembre sarà allestita al Museo Civico una mostra antologica di Bruno Saetti.

Milano. L'arch. Emilio Bertoni, direttore della Galleria del Levante, è stato insignito della Croce al merito di 1ª classe della Repubblica Federale di Germania.

Madison. Valerio Adami sta allestendo 5 murali di 7x9 metri intitolati «Movimento for Piano and Orchestra» per la First Wisconsin National Bank.

Bologna. Alla 38 Fiera Internazionale si è tenuta per la prima volta una mostra-mercato intitolata Arte-Fiera, con la partecipazione di 10 gallerie italiane.

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Alessandria

Sala Comunale: Dopo una importante mostra di Piero Ruggeri, vi è stata ospitata la «mostra incessante per il Cile», iniziata tempo fa alla Galleria di Porta Ticinese di Milano.

Avezzano

XXI Rassegna d'arte Premio Avezzano: In luogo del Premio è stata organizzata una mostra intitolata «Spazio-Memoria-Progetto» comprendente due ampi «omaggi» a Jean Fautrier e Max Bill e una esposizione di opere grafiche di artisti italiani della cosiddetta «generazione di mezzo» le cui ricerche rientrano tra questi due poli. Fra gli invitati: Aricò, Nigro, Olivieri, Raciti, Spagnulo, Vago, Gastini, Griffa, Surbone, Battaglia, Carrino, Frascà, Strazza, Uncini, Verina, Carnemolla, Colangelo, Di Blasio, Guarneri, Morandini, Patelli. Curatore della mostra è stato Luigi Lambertini con la collaborazione di Giuseppe Appella.

Castel S. Pietro

Salone dei Congressi: Mostra dedicata alla grafica dell'Espressionismo, a cura delle Terme di Castel S. Pietro e della Galleria Durer di Bologna.

Cerro di Laveno

Palazzo Perabò: Personale dello scultore Nino Cassani, a cura del Consiglio della «Civica raccolta della terraglia».

Certaldo

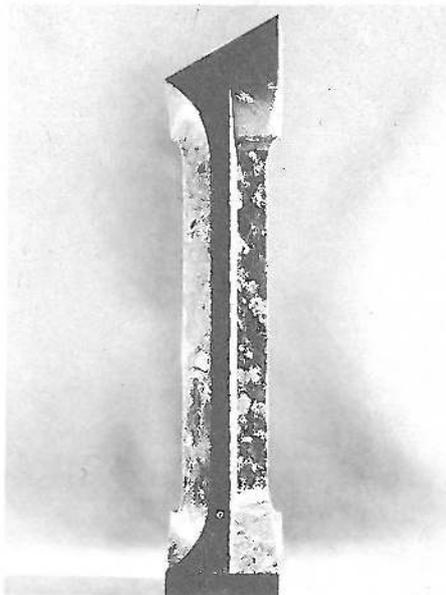
Palazzo Pretorio: Mostra, incontri, concerti e dibattiti sotto il titolo «Operazione per una fruizione alternativa» con la partecipazione di Barlozzetti, Bencini, Convertino, Croci, Fontanelli, Furlani, Lombardi, Malagigi, Mayr, Maltese, Mazzieri, Rogai, Scoino.

Cesena

Galleria Comunale: Mostra antologica di Luciano Caldari.

Colonia

Walraf Richartz Museum: Grande rasse-



F. Meneguzzo, *Marmo verde*, 1974 (Bossico - 1° Incontro d'arte).

gna d'arte contemporanea con la partecipazione di circa 80 artisti scelti fra quanti operano in nuovi campi di ricerca. Fra gli italiani: Giovanni Anselmo, Giuseppe Chiari, Claudio Costa, Antonio Dias, Jannis Kounellis, Mario Merz, Maurizio Mochetti, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Salvo, Gilberto Zorio.

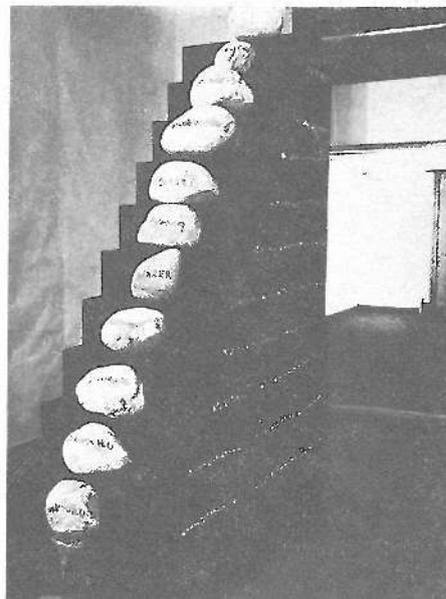
Faenza

Palazzo delle Esposizioni: XXXII Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea, suddiviso in 3 sezioni: a) opere d'arte di ceramisti singoli o associati; b) prodotti d'uso e funzionali; c) elaborati di allievi di Istituti e Scuole d'arte.

Firenze

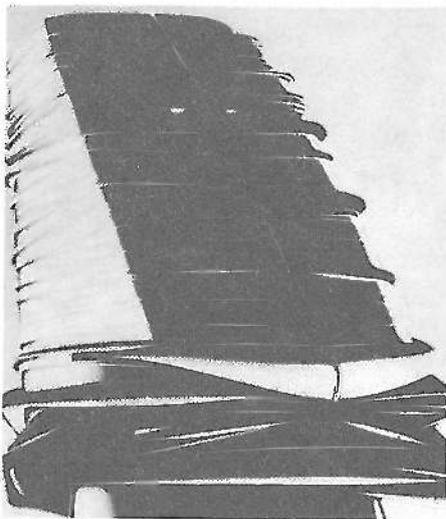
Palazzo Vecchio: Nella Sala d'armi, mostra di fotografie di Mario Nunes Vais, organizzata dal Gabinetto Fotografico Nazionale del Ministero della Pubblica Istruzione.

Chostro della Basilica di S. Lorenzo: Prima Biennale di arte contemporanea «Botticelli».

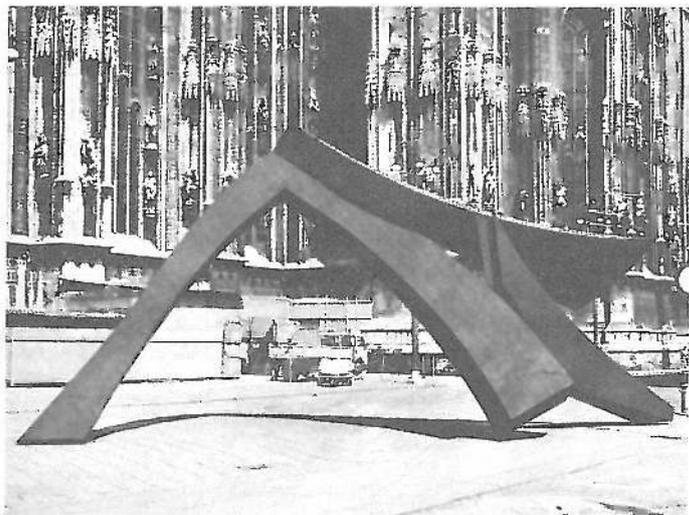


V. Berardinone, *Monumento-omaggio alla repressione* (Milano - Porta Ticinese).

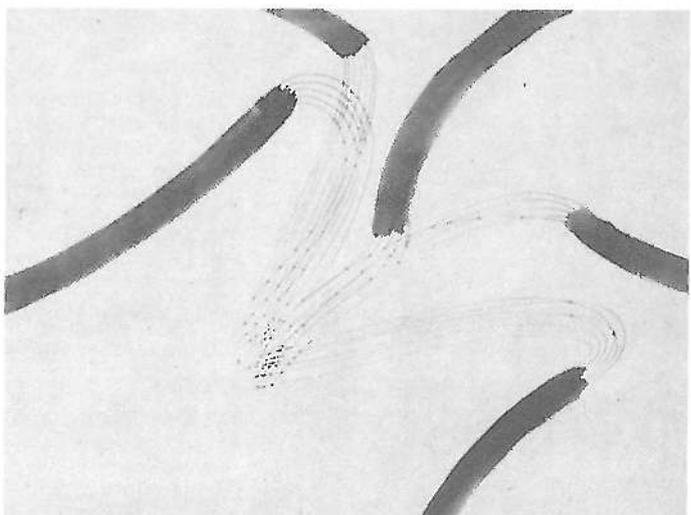
U. Mariani, *Ritratto di diplomatico*, 1973 (Parigi - ARC 2).

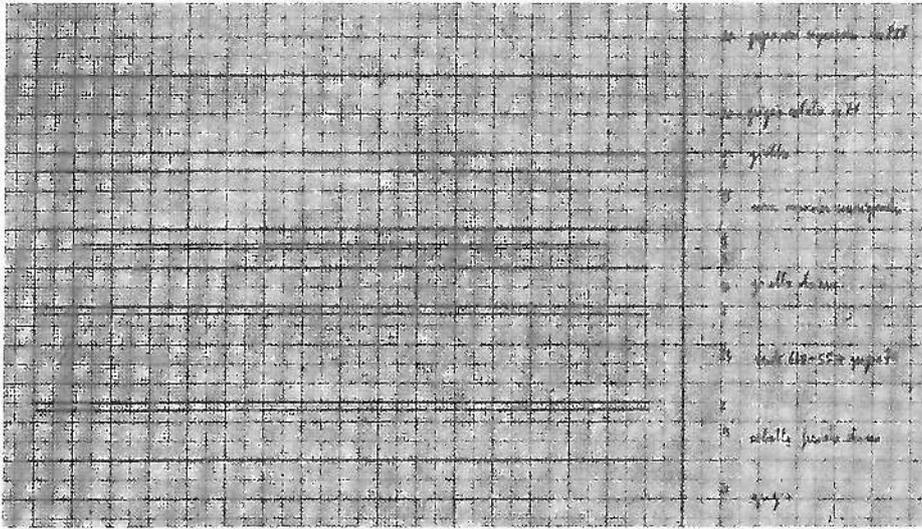


C. Ramous, *Gesto n. 2*, 1972 (Milano - Piazza Duomo).



M. Tudor, *Il viaggio degli sciamani*, 1974 (Venezia - Fondazione Querini-Stampalia).

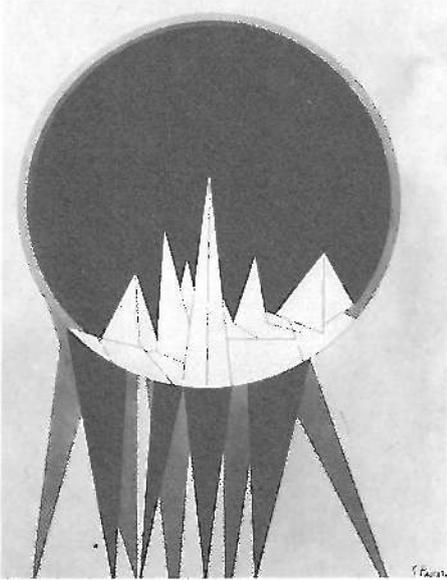




R. Guarneri, *Progetto per quadro*, 1974 (XXI Rassegna Avezzano).

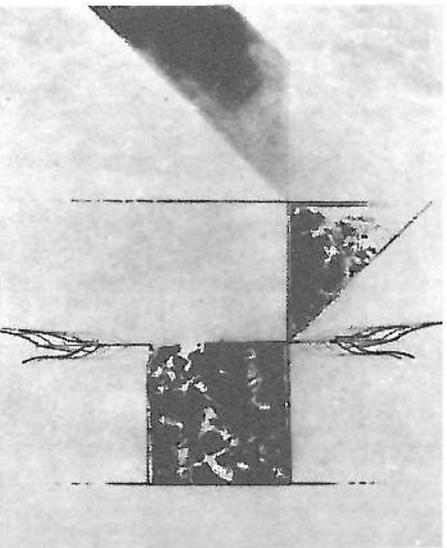


E. Abbozzo, *Ceramica* (Firenze - 1° Biennale « Botticelli »).



G. Pesce, *Le monde du silence*, 1974 (Majori - Azienda Turismo).

A. Bonelli, *Geometrie del naturale*, 1973 (Ovada - Ultimo naturalismo).



Forte dei Marmi

Galleria Comunale: Mostra intitolata « Estate Naifs » comprendente una selezione di arte naive italiana.

Giulianova

Premio Mazzacurati: 5ª edizione riservata al disegno e organizzata sempre dalla Casa della Cultura di Teramo e dal Comune di Giulianova. Il Premio è stato quest'anno dedicato al Mezzogiorno ed era riservato ad artisti di età inferiore a 40 anni. Contemporaneamente si è tenuta una mostra antologica di Carlo Levi e una rassegna di pittori appositamente invitati. La giuria era composta da Cagli, De Micheli, Guttuso, Pasolini, Treccani, Zancanaro, Zavattini, Zurlini, Dall'Acqua.

Grenoble

Musée de Peinture et de Sculpture: Mostra intitolata « S'asseoir » e dedicata alla sedia. Sono stati esposti 200 esemplari scelti fra quelli con innovazioni particolari e in commercio nel 1974. L'intento era quello di mostrare quali problemi impone oggi la progettazione e la produzione di un oggetto. Curatore della mostra è stato Gerard Ifert.

Lecce

Centro Studi Rudiae: Mostra di Marcello Leone, Donatello Pugliese, Fiorella Rizzo, Romano Sambati, Francesco Spada.

Mentone

Palais de l'Europe: Xª Biennale internazionale di Mentone. Incentrata soprattutto sul confronto tra iperrealismo americano e il realismo europeo, ha presentato inoltre varie, specifiche iniziative. Una sala è stata dedicata a Picasso; la Gran Bretagna ha presentato l'esposizione « The process of painting — Works by six young English artists »; il Belgio, Spagna, Jugoslavia, Polonia, Italia una selezione; presente anche il gruppo tedesco « Prinzip Realismus » e il Centre international d'art constructif ».

Milano

Palazzo Reale: « 50 anni di pittura italiana nella collezione Boschi-Di Stefano » donata al Comune di Milano. La scelta delle opere esposte (una piccola parte) è stata curata da Marco Valsecchi e da Mercedes Precerutti

Garberi. A quest'ultima si deve anche la preparazione del prezioso catalogo che è un inventario di tutta questa collezione comprendente 1855 opere, dal Novecento a Piero Manzoni.

Salone delle Cariatidi: Mostra intitolata « Prima del buio », sulla resistenza della cultura italiana tra il 1919 e il 1925, curata dal Gruppo Taccuino Democratico, col patrocinio del Comune di Milano e della Regione Lombardia.

Parigi

Grand Palais: XV edizione del Salon « Grands et Jeunes d'Aujourd'hui » intitolato « Art Actuel 1974, mouvement et lumière — objets — peintures — sculptures ». Vi hanno partecipato circa 430 artisti di varia nazionalità. Fra gli italiani: Andolfatto, Borella, Bozzolini, Calderara, Calos, Campus, Carnevale, Cortassa, Del Ponte, Fusi, Giurman, Lardera, Leombianchi, Maglione, Martino, Nangeroni, Plessi, Presta, Spagnoli, Spinoccia, Zen.

Parc Floral: XXVIII Salon Réalités Nouvelles.

ARC 2: Mostra 4 pittori e una città » comprendente opere di Baratella, De Filippi, U. Mariani, Spadari. Presentazione di Enrico Crispolti e Vittorio Fagone.

Parma

Galleria del Teatro: Mostra di un collettivo di studio dell'Accademia di Ravenna formato da Renzo Damore, Gianni Gori, Franca Minardi, Maria L. Niero, Jo Pini, Elmo Sandri, tutti allievi di Giò Pomodoro. Il titolo era: « Uno dei tanti nomi del Sole - Struttura d'uso collettivo per il Comune di Parma ».

Reggio Emilia

Sala Comunale: Mostra di Gino Covili.

Roma

Piazza Margana: Sculture dell'argentino Federico Brook a conclusione delle mostre organizzate da Italo Mussa per conto dell'Assessorato Belle Arti e Problemi della Cultura e della rivista Capitolium.

Villa Medici: « Le volume bleu et jaune », esposizione di studi e macquette realizzati nell'ambito dell'Accademia di Francia a Roma da un architetto che ha voluto conservare l'incognito e basati sulla luce naturale

come formazione dello spazio interno di un ambiente.

Accademia Spagnola: Esposizione delle opere di artisti spagnoli contemporanei della Fondazione Juan March, fra i quali: Canogar, Cuijart, Clave, Chillida, Feito, Genoves, Martí, Millares, Berrocal, Rivera, Saura, Sempere, Serrano.

Istituto Austriaco di Cultura: Mostra di Renate Kratschmer e Jorg Shwarzenberg, giovani artisti austriaci.

Accademia Americana: Mostra annuale con la partecipazione di 14 artisti.

Sabaudia

Biblioteca Comunale: Mostra di opere grafiche di Emilio Greco.

Sesto S. Giovanni

Biblioteca Civica: Con la presentazione del catalogo del 13° «Premio Piazzetta — artisti nei Quartieri» hanno avuto inizio gli incontri-dibattiti per il «Piazzetta 14° anno» che si propone di continuare un più stretto collegamento tra artisti, cittadini, forze culturali, politiche, sindacali, attorno alla soluzione dei problemi di interesse sociale, quali la comunicazione, l'ambiente, la struttura urbana. E' inoltre prevista la trasformazione del Premio in una azione continua che coinvolga gradualmente tutta la città. Il dibattito è stato introdotto da Canzi, Barbanti, Boriani e Natali.

Torino

Provveditorato agli Studi: Mostra «Grafica multipla» allestita nella Sala riunioni a cura del Centro di Documentazione Estetica di Novara col patrocinio dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Torino.

P. Spinoccia, *Alla macelleria n. 321 (part.)*



F. Somaini, *Sculptura*, 1974 (Salisburgo - Kunstverein).

(Parigi - Salon Grands et Jeunes d'aujourd'hui).

Vasto

XVI Premio nazionale di pittura: Il tema di quest'anno è stato: «Aspetti attuali della pittura d'immagine» e la rassegna è stata riservata agli artisti nati dopo il 1930 e segnalati da una apposita commissione. Inoltre, fuori concorso, personali di 3 figurativi abruzzesi: Alfredo Del Greco, Ennio Di Vincenzo, Gaetano Memmo. La giuria era composta da Carluccio, Melloni, Morosini, Paloscia, Ronsisvalle, Bontempo.

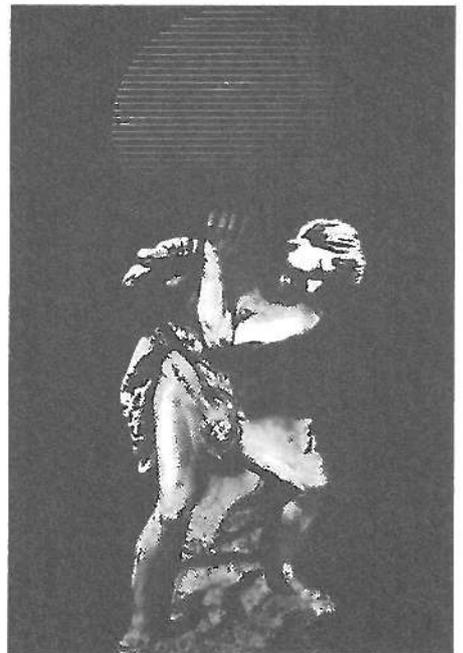
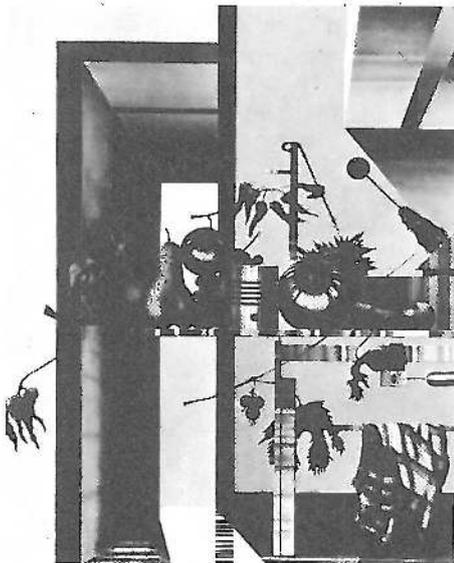
Venezia

Fondazione Querini Stampalia: Mostra di dipinti e oggetti di Mario Tudor.

Vienna

Sale della Wiener Secession: Biennale internazionale d'arte grafica.

C. Pescatori, *Oggetto-ambiente*, 1973 (Sassoferrato - XXIV Rassegna Salvi).



I. Novak, *Who's who Iro Novak*, 1974 (Milano - Pilota).



G. Nonveiller, *Pedibus vexantibus*, 1970 (Folgoria - Nuovo spazio).

G. Desiato, *Populorum progressio* (Nola - Centro arte Incontri).





M. Charvet / E. Krumm
TEL QUEL

un'avanguardia per il materialismo
Con un colloquio con Ph. Sollers. Il primo libro su Tel Quel.

La traversata del lavoro teorico e politico e della pratica di Tel Quel, rivista e gruppo, punta avanzata dell'avanguardia francese, illumina il problema cruciale e attualissimo dei rapporti tra marxismo, psicanalisi, letteratura e politica.

G. Amendola
**SOTTOSVILUPPO
IMPERIALISMO
ANALISI SOCIALE**

E' la vicenda della lunga e difficile lotta dei paesi emarginati contro il progetto imperialistico, che quest'opera assume in una nuova prospettiva: la fondazione di una *sociologia dell'imperialismo* che si organizza come critica alternativa alla sociologia dominante e costituzione di una scienza nuova organica a un punto di vista di classe.

IL PICCOLO HANS / 1

rivista di analisi materialistica

All'incrocio tra marxismo psicanalisi semiotica un trimestrale di lotta ideologica e politica un trimestrale di ricerca di proposte di testi di saggistica di finzione di studio di corsivi politici un vivace dibattito un mosaico preciso una nuova metodologia.

**una pratica dialettica
una teoria e uno scontro
per il materialismo**

Gauthier Guyotat Henric
Kristeva Kutukdjian Pleynet
Scarpetta Sollers

ARTAUD

Verso una rivoluzione culturale
La linea Artaud, per il teatro della nostra prossima storia, oltre i limiti della scena borghese, Sessualità, sapere, famiglia, parola o scrittura, rappresentazione, follia. Un gesto politico che taglia il nodo di un soggetto assoggettato.

Anouar Abdel-Malek
LA DIALETTICA SOCIALE

C'è un futuro per la sociologia? Un peculiare innesto di cultura islamica nella tradizione del marxismo francese e della sociologia occidentale, diviene importante contributo teorico e politico per la rifondazione critica di una scienza resa consapevole del proprio condizionamento storico e del tradizionale ruolo svolto di legittimazione ideologica dello status quo.

Giorgio Cesarano
**MANUALE
DI SOPRAVVIVENZA**

Si parla molto di sopravvivenza. Ma quali sono i lineamenti della *vera guerra* intorno a noi? Contro i luoghi comuni di uno smarrimento esistenziale la lotta per la sopravvivenza trova nella corporeità il fuoco da cui muove la negazione attiva di ogni mistificazione di quel dominio del fittizio che è il capitale.

IL PICCOLO HANS / 2

rivista di analisi materialistica

All'incrocio tra marxismo psicanalisi semiotica un trimestrale di lotta ideologica e politica un trimestrale di ricerca di proposte di testi di saggistica di finzione di studio di corsivi politici un vivace dibattito un mosaico preciso una nuova metodologia.

Questo secondo numero è un fascicolo speciale attraversato dal tema, oggi centrale, della femminilità.



M. Blanchot
LAUTRÉAMONT E SADE

Lautréamont, Sade: due irregolari della letteratura (e della vita) rilette attraverso il sottile filtro intellettuale di uno dei maggiori critici contemporanei. Una critica che è anche teoria della letteratura, guida nei meandri dell'assenza e della fascinazione estetica.

Posada
**LA RIVOLUZIONE
MESSICANA**

Il più straordinario narratore della vita messicana si arma contro la volgarità dello strapotere borghese. Una raccolta che è insieme preziosità bibliografica e precisa storia di un popolo, simbolica universale ballata e serpente sinuoso nell'ambigua tranquillità del nostro presente.

M. Solimini
**SCIENZA DELLA CULTURA
E LOGICA DI CLASSE**

Il problema di un'analisi scientifica della cultura coincide con la proposta di una scienza della cultura che, rinunciando al mito della neutralità della scienza, si ponga come critica del fatto culturale e come luogo teorico di formazione di culture alternative.

A. Mozzillo
IL CAFONE CONTESO

La grande stagione letteraria del «cafone» ritrova nelle campagne del mezzogiorno la alternativa all'anonimato della macchina e del consumo. Un'idealistica indulgenza all'arcadia, o il riscontro della sopravvivenza di una struttura sociale?

G. Fano
**CENTRO STORICO
E CITTA' IN ESPANSIONE**

Lungo il filo di una problematica che individua e dibatte i modi di conflittualità tra vecchi e nuovi centri urbani, una precisa e affascinante panoramica di situazioni e interventi, di proposte e soluzioni per la vita di oggi e di domani.