

# NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Dicembre 1974 / L. 500

mensile / spedizione in abbonamento postale gruppo III 70 %

# 12

## CONTIENE INDICE 1974

Ricordo di Aldo Passoni / Pensierini sull'avanguardia / Note sulla Biennale di Venezia Project 74 a Colonia / ... Que bien resiste ! / La ripetizione differente / Le ambiguità degli iperrealisti / Carlo Battaglia a Venezia / Premio Termoli / Gino Rossi a Treviso Premio Suzzara e simili / Aree di ricerca / Jung: arte linguaggio archetipi / Urs Lüthi / La morte dell'artistico in architettura / L'educazione artistica in Polonia / La situazione teatrale / La sfortuna della fotografia / Critica d'arte e matematica / Sul superamento dell'arte (estetica) / Recensioni libri / Schede / Brevi / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario.

Scritti di: Altamira / Bandini / Cesana / Chirici / Contessi / Corradini / Costa / Cuomo D'Amore / Di Genova / Fagone / Gilardi / Giuffrè / Marziano / Menna / Moscati Nespolo / Nonveiller / Panzeri / Perniola / Savi / Sinisi / Trimarco / Vincitorio / Wojnar.

# NAC

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

# 12

## Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Grazie e saluti	
V. Fagone	Ricordi di Aldo Passoni	1
U. Nespolo	Pensierini sull'avanguardia	2
F. Vincitorio	Note sulla Biennale di Venezia	4
F. Menna	Project 74 a Colonia	5
E. Cesana	...Que bien resiste!	5
M. Bandini	La ripetizione differente	6
G. Di Genova	Le ambiguità degli iperrealisti	8
C. Contessi	Carlo Battaglia a Venezia	9
L. Marziano	Premio Termoli	10
P. Panzeri	Gino Rossi a Treviso	11
G. Giuffrè	Premio Suzzara e simili	12
A. Altamira	I parenti (area di ricerca)	13
M. Corradini	La mediazione della fotografia (area di ricerca)	14
A. Trimarco	Jung: arte linguaggio archetipi	15
S. Sinisi	Urs Lüthi	17
A. Cuomo	La morte dell'artistico in architettura	18
I. Wojnar	L'educazione artistica in Polonia	21
I. Moscati	La situazione teatrale	22
A. Gilardi	La sfortuna della fotografia	23
B. D'Amore	Critica d'arte e matematica	24
M. Costa	Sul superamento dell'arte (2)	25
M. Perniola		27
<i>Rubriche</i>		27
<i>Indice 1974</i>		35

*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%

# Grazie e saluti

*E' deciso. Questo è l'ultimo numero di NAC. Dell'annuario — se lo faremo — se ne parlerà alla fine del '75.*

*Le difficoltà economiche erano diventate insostenibili e le soluzioni emerse per mantenere in vita la rivista l'avrebbero snaturata. Meglio chiudere.*

*Niente lamenti. In fondo, se una rivista muore, è anche perché la sua forza vitale forse è venuta meno. Probabilmente si stampa troppo e, soprattutto, pretendiamo che tutti ci ascoltino. Si finisce per produrre carta inutile. Ecco i dubbi per l'annuario.*

*Consuntivi? Non vogliamo nemmeno tentarli. Se ne avranno voglia, e ne varrà la pena, li faranno gli altri. Ma ci sia consentito di dire che, consapevoli degli errori compiuti in questi sei anni, abbiamo però la convinzione di aver cercato di fare un discorso pulito. Anche se forse non basta.*

*Ora i saluti. Grazie a coloro che hanno, disinteressatamente, collaborato con noi. Specie a chi ci è stato accanto dall'inizio. Grazie e saluti ai lettori fedeli, i quali, in definitiva, sono stati i veri protagonisti di NAC perché è a loro che abbiamo dedicato questo nostro lavoro.*

*Grazie e saluti pure ai lettori occasionali o infedeli. Con preghiera di non rammaricarsi per la nostra fine.*

*Le lacrime di coccodrillo non ci piacciono.*

Elisa e Francesco Vincitorio

*P.S. Se l'annuario andrà in porto, i lettori interessati lo troveranno in libreria il prossimo novembre.*

# Ricordo di Aldo Passoni

di Vittorio Fagone

*Aldo Passoni ci è stato amico fin dagli inizi. Noi lo abbiamo sempre stimato. Ora che è morto ci sembra di capire meglio ciò che ha fatto, presso la Galleria Civica di Torino, e la sua umanità.*

*Le commemorazioni non le sopportiamo. Ma per lui abbiamo sentito il bisogno di chiedere a Vittorio Fagone, che in questi ultimi tempi gli è stato molto vicino, qualche parola per ricordarlo ai nostri lettori.*

Mi è difficile parlare di Aldo Passoni. Fra noi c'era una vicinanza intellettuale e affettiva come può esserci solo in un vero rapporto di amicizia. Di ciò che scriveva, me ne mandava sempre fotocopia.

L'ultima sera che siamo stati insieme è stata quella fatale in cui è morto. Ci siamo visti alla mostra degli iperrealisti alla Besana di Milano e, al solito, abbiamo parlato di lavoro. Soprattutto dell'imminente nuovo « museo progressivo » di Livorno. Una iniziativa nella quale egli ha portato un contributo decisivo. In fondo, era il suo vecchio progetto di un « museo sperimentale » a Torino, esperienza che considerava non compiutamente realizzata e che riteneva fosse possibile verificare meglio nella piccola dimensione di una città di provincia. Questo tipo di « luogo d'incontro », questo museo nella società era, ripeto, una sua idea base. Una idea della quale egli ha testimoniato pure su NAC, riducendola anche ai termini più banalmente concreti. Perché del vivere nell'arte egli sapeva affrontare anche la realtà minuta, non croica, rifuggendo dall'esercizio di quel potere che non gli poteva appartenere perché la sua umanità era diversa.

Credo di interpretare il pensiero di molti quando affermo che, andare a vedere le mostre della Galleria Civica di Torino, era anche un modo di incontrare un amico straordinariamente modesto, un amico che sapeva sorridere, uno che sapeva dare generosamente una mano. Penso, per esempio, alle sue presentazioni di artisti anche non di primo piano, ai quali accordava sempre una simpatia umana e una possibilità d'incontro, lontano da qualsiasi atteggiamento o posizione di superiorità. Un uomo che, secondo me, ha saputo condurre un vero discorso culturale, senza clamore. L'ultima sera che ci siamo visti, mi ripeteva il proposito di organizzare alla Galleria Civica di Torino una mostra di Luigi Veronesi. E mi spiegava che Veronesi consentiva di chiudere un ciclo, iniziato con Licini e proseguito con Fontana, Soldati, Melotti e Reggiani. Un lavoro serio e organico che aveva portato avanti fra molte difficoltà.

C'erano poi le scelte che operava, personalmente, fra i giovani. Scelte sulle quali, credo, il tempo, gli darà ragione. Cito, per tutti, i suoi interventi su Gino Gorza, quelli su Gallina, su De Alexandris, su Surbone. Una certa area che non è quella clamorosa, più nota di Torino ma che si

inserisce, in un certo senso, in quella linea evidenziata appunto dalle mostre — da Licini a Reggiani — nella quale è possibile rintracciare una ricerca tipicamente italiana.

Vorrei accennare anche ad un altro aspetto e, cioè, al suo modo di fare critica. Credo di poter dire che le sue aspirazioni fondamentali erano quelle dello scrittore d'arte. Passoni amava molto la pagina nel suo valore di scrittura ed ha tutta una produzione letteraria, continua negli anni e sicuramente di livello, che tra l'altro è stata raccolta e i cui lettori erano solo gli amici. Questa capacità letteraria in lui era unita a penetrazione critica e ciò gli ha consentito di scrivere diversi testi che, a mio giudizio, non vanno sottovalutati. Si pensi ai suoi contributi su Burri o su Fontana o quello sull'Arte Povera, scritto in un momento di crisi personale, che è una pagina molto bella in cui un critico misura la sua fragilità umana, di ipotesi, con la fragilità di ogni proposta linguistica nel nostro contesto culturale. Oppure il secondo testo su Licini. Dico secondo perché per la sua correttezza intellettuale, avendo dovuto scrivere in fretta una introduzione per la mostra di Licini, osservate alcune opere trovate dopo, ne ha riscritto un altro e l'ha pubblicato sulla rivista « Torino ».

Confrontare i due testi, permette di capire di quale autocritica, sottigliezza, precisione di discorso fosse capace.

C'è un'altra cosa da non sottovalutare ed è il rapporto che egli ha avuto con la sua città. Uscirà, postumo, un suo saggio su una serie di fotografie degli anni 20, esposte a Torino. Egli le ha lette attraverso Gramsci, attraverso Pavese, attraverso Casorati e ne emerge l'immagine di una città dove si svolgono le grandi battaglie della nostra società ma dove si realizza anche la metafisica delle città italiane. Io considero quest'ultimo testo una delle pagine che danno la misura un po' eccentrica del suo lavoro ma anche una misura di verità e di umanità.

A questo proposito, vorrei fare un'ultima osservazione. Appena morto Passoni, i giornali di Torino, i vecchi critici che non avevano mai compreso il senso di questo lavoro — un lavoro che aveva fatto con continuità, cercando di cucire una città spesso divisa, contrapposta e su posizioni aspramente dialettiche al di là di ogni logica — questi vecchi giornalisti hanno cercato, immediatamente, di cancellarne l'immagine. Il meno che si può dire è che sono stati particolarmente ingenerosi.

Accennavo all'inizio ad un certo pudore a parlare di lui. Ora sono contento di questa occasione che mi è stata data per ricordarlo a quanti, in questi anni, hanno seguito il lavoro positivo che è stato fatto nell'ambito dell'arte italiana. Ricordare soprattutto che, a questo lavoro, Aldo Passoni ha dato un contributo che non può essere misconosciuto.

Aldo Passoni ad una inaugurazione alla Galleria d'arte moderna di Torino.



# Pensierini sull'avanguardia

di Ugo Nespolo

*L'inserto del n. 10, a cura dell'Università di Cagliari, dedicato ai « Problemi dell'avanguardia » ha suscitato molte discussioni. Un utile contributo a questo dibattito è questo testo inviatoci da Ugo Nespolo, che analizza il diverso modo di condursi delle neo-avanguardie rispetto a quelle storiche e dove uno dei ruoli fondamentali di questa « diversità » è giocato dal museo e istituzioni affini.*

*Contributo tanto più utile, se teniamo presente che allo stesso Nespolo è stato assegnato, di recente, il Premio Bolaffi 1975.*

La Patria e la mamma — a ben guardare — s'offrono oggi come due concetti forse di gran lunga più critici e meno scontati che non « cultura » ed « avanguardia ».

Si tratta infatti di noiosissime categorie che vivono di generalizzazioni interessate, schematismi aziendali, qualunquismo culturale e pseudo-dibattiti che in una miriade di particolarismi e di futili dettagli riescono ad annullare un qualsiasi tentativo di comprensione al di là dell'usuale e del già dato.

Già qualcuno ha ricordato come i temi di questo dibattito-fantasma si svolgono su inezie e pseudo alternative; così ci si arena ben presto su idiote e marginali questioni quali il « vecchio ed il nuovo », ci si trova intenti a misurare (chissà con quale metro tra le mani) le distanze tra chi « è più avanti e chi è più indietro », dettagli questi da lasciare senza timore alle volontà interessate o (a piacere) all'otusità acritica, che fa poi lo stesso.

Così — ad esempio — in tema di arti figurative, il concetto di avanguardia presunta ed imprecisata punta di diamante nel calderone genericamente culturale, l'uso di una metodologia critica ed antidogmatica, altro non conduce (e come potrebbe altrimenti) alla verifica davvero liberatoria che il concetto in esame altro non è se non una scontata categoria, una nozione ormai vuota di significato.

Qualcuno potrà pensare o sperare che si tratti qui di una di quelle diagnosi che portano poi al seppellimento del paziente in nome di non si sa bene quale disegno prestabilito, ma così non è. Piuttosto esiste la volontà di ripensare ai fatti della cultura con un buon occhio critico e soprattutto al di fuori degli schemi consuetudinari.

Così per iniziare, non si preciserà mai abbastanza quella certa e pur tanto grande divergente conduzione tra storiche avanguardie ed avanguardia corrente, passaggio che si colloca economicamente e politicamente nei momenti di conduzione capitalistico e neocapitalistico o imperialistico. Si tratta, insomma, di saper vedere il meccanismo caratteristico di alcuni decenni di fare avanguardia; croismo, patetismo e tragico finale immutabile nei gesti e nel loro cronometrico ripetersi.

Siamo cioè con questo immediato passato alla fase della « libera concorrenza » al momento in cui « individualmente » persone o gruppi (artisti o movimenti quindi) si propongono sul piano della concorrenza con l'offerta di prodotti ancora tutti nuo-

vi, antitetici o comunque con le caratteristiche della competitività commerciale.

I gesti sono sempre gli stessi. Il patetismo (la malafede a volte, e perché no!) sono coscientemente o meno l'abito di rigore.

Il prodotto offerto non deve essere soltanto nuovo e concorrenziale, deve essere al momento anche « scarsamente commerciabile » (o apparentemente tale); deve insomma avallare la sua genuinità artistica e culturale tentando di negarsi quanto più possibile come merce al corrente mercato. Difficile non è vedere in questi gesti (riti?) la mimesi perfetta e perfettamente accettata del moto economico generale; l'avanguardia è in quell'attimo « una delle merci ».

Così e così soltanto (e si parla qui dell'immediato passato) si stimolavano gli investimenti del solito collezionismo lusinghiero al quale non restava poi che attendersi la canonizzazione futura da parte del museo, premio al suo « saper scoprire il talento » e dunque auto-celebrazione e premio anche al suo « saper spendere » nell'attimo in cui è sancito l'incontrovertibile rialzo del valore dell'opera.

Ecco dunque in questi tratti quel fare patetico frutto di cecità conscia o no dei vari artisti delle storiche avanguardie con le loro dichiarazioni — radiografia del meccanismo artistico e della sua promozione.

Si iniziava appunto autonegandosi come possibilità mercantile (e negando dunque parimenti lo spettro del Museo-Obitorio dello spirito e della vita creativa) ma nell'istante stesso ci si autoproponeva come valida concorrenza ai correnti prodotti dando così il via a quella reazione a catena mercato-collezione-identità di valore prezzo che a forza di pacche sulle spalle ed ammiccamenti (soltanto poche volte discreti) riconduceva quei 'giovani scapestrati' al vecchio buon senso della canonizzazione museificante.

Ed il museo intanto era là; quello con la facciata neoclassica, implacabile ad attendere la rumorosa turba di ex-dissacratori patentati (anche eleganti per l'occasione, certo) pronto a benedirli con la sua celebrativa potenza soporifera, sorridendo (o ridendo proprio) dentro di sé, come soltanto può fare chi nel tempo (da secoli) è solito lasciar scarpitare i 'soliti giovani implacabili rivoluzionari del fare artistico' per vederseli poi con la consueta alternanza tornare a mendicare ospitalità e gloria coronamento e benedizione del successo conseguito.

Se quanto detto dovesse corrispondere a quello che l'immediato passato ci aveva abituati a considerare come iter normale del fare avanguardia, l'immagine — a chi la volesse ancora valido specchio della corrente condizione artistica — non potrebbe in alcun modo proporsi come valida.

Pare a tutta prima infatti che ancor oggi tali criteri — in fondo — siano quelli che la neo-cultura adotta nel suo farsi: la libera concorrenza tra gli artisti, il prodotto un poco più misterioso (nuovo), la propria negazione come possibilità immediatamente mercantile, la lenta inserzione sul piano del mercato e la gloria del museo, infine.

Ma così non è più affatto. L'inizio della cultura dell'età del neo-capitalismo ha una dinamica tutta manageriale, essa Nasce Nel Museo, la sua nascita cioè è gestita, promossa, voluta, spinta da coloro che ricoprono oggi lo stesso ruolo ricoperto un tempo dai canonizzatori post-mortem. E non paia questa sua differenza di poco o nessun conto dal momento che questo slittamento di conduzione o ruoli è saturo quanto mai di novità e di implicazioni totalmente diverse e diversamente significanti.

L'iter che l'artista con l'opera sua subiva nell'immediato passato, il lento salire dei prezzi in libera concorrenza e legati al-

Ugo Nespolo, vincitore del Premio Bolaffi 1975.



l'altrettanto lento salire del personaggio in questione e del suo lavoro, viene oggi d'un tratto ribaltato; se è il prezzo che qualifica l'artista con le sue merci, è il museo che innesca il processo stabilendo il massimo dei prezzi possibili (ed il massimo del valore culturale possibile) per un personaggio partorito, costruito e condotto da presupposti precisi e ferrei.

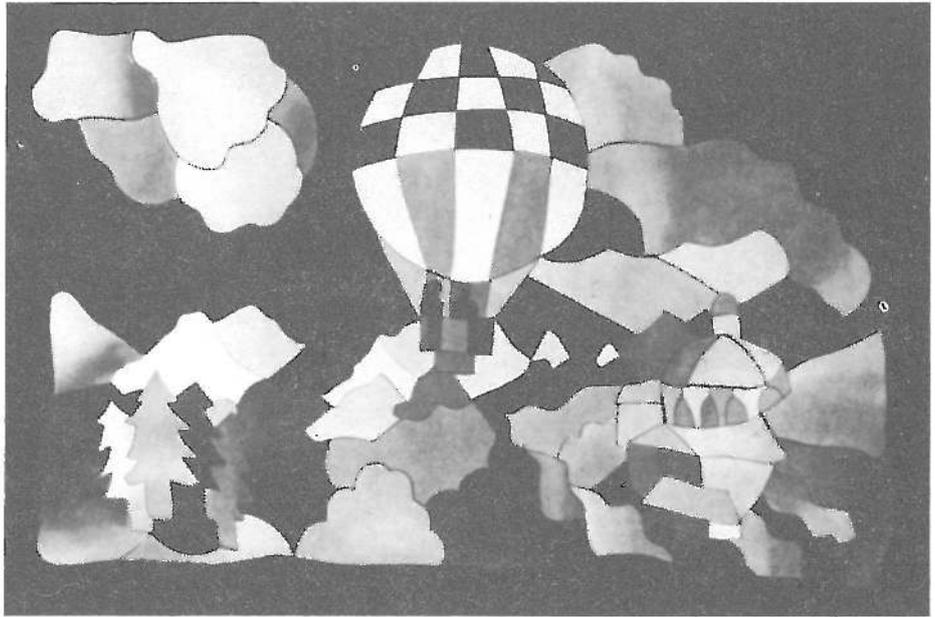
Si verifica così un fatto dall'apparenza estremamente curiosa; la figura di quel collezionista lungimirante, capace di girare gli studi degli illustri sconosciuti e realizzare quegli storici buoni affari in tutto simili alla scoperta delle pepite d'oro nell'orto di casa, di buona memoria fiabesca, è oramai circoscritta e relegata ai paesi rimasti (e non per volere proprio) a quella paleo-economia di cui s'è parlato e — comunque — si tratta di una figura in via di estinzione totale, rapidamente soppiantata dalla figura nuova e del tutto corrispondente alla corrente conduzione economica dei fatti dell'arte. Quella figura che è cioè divenuta parte sociale del museo, un socio insomma che in una buona società per azioni crea, promuove e celebra la validità economica ed in questo caso culturale dei prodotti gestiti (il fatto artistico nel nostro discorso).

Come si vede il processo è dunque esattamente inverso; il museo diviene insomma il trampolino di lancio sul mercato, si assume cioè il ruolo di accorciare, annullare quel lungo iter incerto ed alterno, chiara immagine di una società paleocapitalistica, per proporsi come garanzia diretta e immediata di un prodotto che non si ha il tempo di lasciare casualmente ed autonomamente crescere e qualificarsi.

Come si è visto, nascita, crescita e qualificazione sono dunque dati tutti esterni al prodotto ed elementi preordinati scelti ed imposti a tavolino negli uffici del museo da una équipe di tecnici aziendali (la nuova figura del collezionista) che pianifica nello stesso identico modo (e stile) usato dall'esecutivo di una qualsiasi grande azienda, la vita ed il ruolo di questo o quel fatto culturale.

E così lo stesso ruolo ricoperto dalle gallerie private (si parla qui di quelle più coerentemente sviluppate alla attuale conduzione economica dei fatti della cultura) non si limita più (o affatto) all'incerta attività espositiva rivolta quasi totalmente ad una clientela sempre incredula pronta ad accettare al massimo i prodotti sulla fiducia di chi vende ma è e deve essere in tutto e per tutto attenta e legata al fare del museo e deve in ogni caso gestire un rapporto di dare avere col museo stesso (fatto quest'ultimo del tutto nuovo rispetto al reciproco distacco che separava un tempo il sacro ed il profano dell'etica artistica).

La validità di una tale tesi è tanto più provata se si prende in considerazione un fatto del tutto nuovo e sorprendente che sta a dimostrare come il potere assoluto di un tal mezzo (museo) a gestire la cultura anche non soltanto figurativa (s'intende) è in grado persino di proporre



U. Nespolo, *Il viaggio del Signor di Montgolfier*, 1971.

— imporre — prodotti che si permettono addirittura di non rispettare più le vecchie rituali regole del gioco.

Quelle caratteristiche richieste di « oggetto misterioso » di « scarsa commerciabilità iniziale » ecc... possono persino passare in sottordine o non esistere affatto; il museo ed il suo entourage è in grado di lanciare insieme al così detto « nuovo » anche ciò che del nuovo non ha le caratteristiche affatto, ne più ci si premura di garantire la genuinità del prodotto tentando in qualche modo le 'figure' del vecchio vaudeville avanguardistico.

Inutile insistere dunque per dimostrare ciò che già appare chiaro; le vecchie regole del gioco, quel suo quasi-rituale andante comunque rispettato per generazioni ha lasciato il posto a metodi in tutto più consoni alle correnti leggi della domanda-offerta; solo resta da dire che se nella cieca richiesta di libertà espressiva, di apparente lotta anti istituzione delle storiche avanguardie resta ed è ben visibile quel margine di credibilità (e di rischio) misto spesso ad una sorta di dandismo anarcoide (magari tanto patetico) la totale accettazione e lo stare in tutto al gioco subendone poi in pieno il cinico manageriale andamento è — per certo — la caratteristica principe del nuovo modo di far avanguardia.

Avanti a cosa dunque se più avanti ed assurdamente in prima linea sta già il museo? neppur più dunque merce 'più nuova' delle altre se come si è visto l'istituzione è in grado di proporre-imporre una merce in quanto tale.

L'avanguardia è dunque un vero anacronismo e non soltanto terminologico, buono per gli illusi e la malafede (a scelta).

Se questi presupposti dovessero avere una qualche validità resta facile dedurre che tutta una serie di contraddizioni immedia-

tamente visibile nei due concetti di avanguardia e cultura troverebbero una loro giusta soluzione.

Si tratta di una serie di temi oggi correnti e sempre dibattuti e che già H.M. Enzensberger aveva messo in evidenza. Mi limito qui ad individuarli elencandoli:

- 1) Il vecchio ed il nuovo;
- 2) Progressismo e reazione;
- 3) Addetti e liquidatori;
- 4) L'avanguardia parla sempre in nome di una rivoluzione;
- 5) L'uso dei concetti fascisti (creatività, genialità, ecc.);
- 6) Il futuro in appalto;
- 7) Gonzi di guida e gonzi guidati;
- 8) L'avanguardia vende la libertà;
- 9) L'avanguardia è dinamica ecc...

Così come si è partiti, analizzando brevemente il ruolo del tutto nuovo del museo nella corrente conduzione dei fatti culturali, sarà importante per concludere ricordare e proporre come terreno di utile analisi il montante Potere Statale nell'ambito culturale stesso. Ed è chiaro che per potere dello stato s'intende qui l'ascendente inhippo burocratico con la sua forza vincente nel braccio di ferro che conduce con la borghesia supposta eterna contendente del proletariato.

Si tratterebbe dunque di: 1) Studiare il fenomeno cultura nei paesi a burocrazia vincente. 2) Analizzare la montante partecipazione dello Stato attraverso i suoi censori, burocrati, promossi ed autopromossi nella sfera occidentale.

Nessun languore o deliquio o crollo per chi intende stigmatizzare un ballo in maschera ormai stonato ed anacronistico ma in pari tempo nessun interesse per gli ordinati cospiratori del brivido dell'avanti.

Infatti « solo là dove le arti vengono oppresse ha senso cospirare in nome dell'arte. Ma nessuna legittimità può essere riconosciuta ad una avanguardia promossa dallo Stato ».

## Note a caldo

di Francesco Vincitorio

*La 37ª Biennale di Venezia si è aperta il 5 ottobre a Palazzo Ducale con una serie di « testimonianze contro il fascismo ». Tale spirito ha caratterizzato anche le altre manifestazioni dell'autunno, poste infatti, tutte, sotto la comune testata « La Biennale per una cultura democratica e antifascista ».*

*Esse hanno costituito l'avvio di un programma quadriennale incentrato nei tre settori previsti nel « nuovo corso »: arti visive e architettura, cinema e spettacoli TV, teatro e musica.*

*Per le arti visive il programma ha compreso, in pratica due sole manifestazioni: l'esecuzione di 'murales' da parte di pittori cileni (oltre a mostre di manifesti e fotografie sempre del periodo di Unidad Popular) e una mostra di fotografie di Ugo Mulas dedicate alle Biennali precedenti.*

*Ciò ha provocato molte discussioni.*

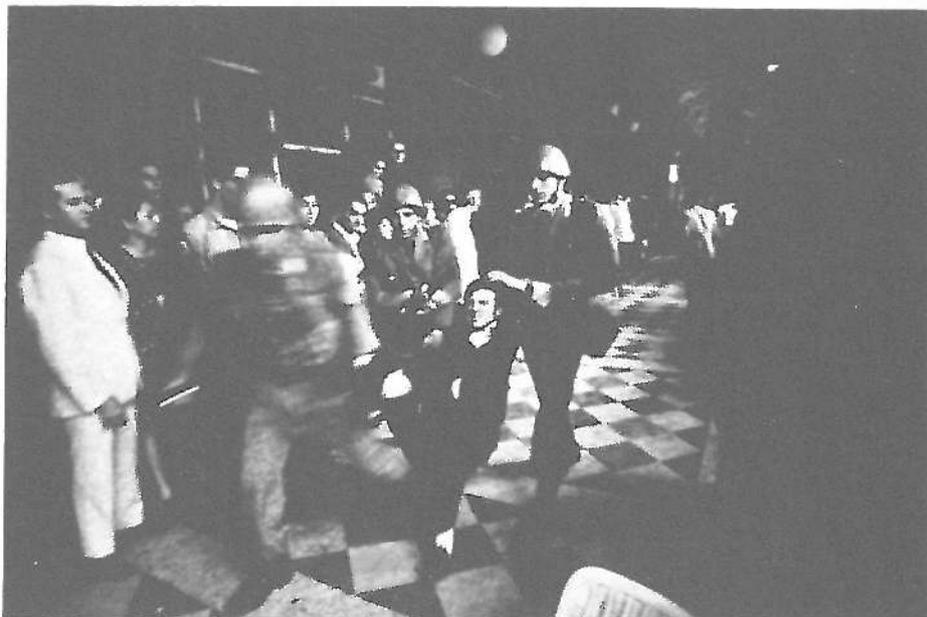
*Qualcuno ha detto che l'emarginazione delle arti visive in questo inizio della nuova Biennale dà il segno dell'atteggiamento che molta parte della cultura italiana ha nei confronti delle arti visive. Per parte nostra riteniamo di intervenire solamente con questi rapidi appunti, stilati, « a caldo », in occasione della inaugurazione.*

Sera del 5 ottobre. Negli orecchi l'eco del comizio inaugurale a Palazzo Ducale con la partecipazione, fra gli altri, di Hortensia Allende, Panagulis, Terracini, Moravia, Panella, Basso, Altamirano. Chiacchierata con Sartorelli ai Giardini. Ci sono anche Basaglia e Perusini, che curano l'organizzazione dei murales e delle mostre di manifesti e fotografie, sempre cilene, le cui inaugurazioni sono previste per il giorno seguente.

Siamo nel padiglione italiano: uno stato di quasi abbandono, con pochi addetti alla nuova Biennale non molto indaffarati e, alle pareti, ancora i nomi dei partecipanti alla 36ª edizione.

Ricordando il clima delle precedenti vernici, lo choc è inevitabile. E' più che evidente che la Biennale è radicalmente cambiata. Altrettanto chiaro che, almeno per le arti visive, il nuovo è ancora tutto da creare. Speriamo in un miracolo di Ugo Mulas.

Si discute di vari problemi legati a questo inizio incerto, confuso. Perusini spiega che l'assenza di un vero programma relativo al settore delle arti visive è da attribuire, oltre all'esiguo tempo a dispo-



U. Mulas, Biennale 1968.

sizione, alla infelice scelta dei rappresentanti di questo settore nel Consiglio Direttivo. Persone, dice, troppo tradizionaliste che non hanno saputo rispondere in modo adeguato all'esigenza di quel « nuovo corso » che la Biennale intende realizzare. La colpa, sempre secondo Perusini, è dei partiti e, cioè, di origine politica ed è la ragione per cui alcuni artisti veneziani si sono proposti di sopperire, dall'esterno, mettendosi al servizio degli artisti cileni. Da operatori culturali si sono trasformati in organizzatori di cultura. Senza aver inteso, con questo, rifiutare il loro « specifico ».

E' una preoccupazione che emerge anche dalle parole di Basaglia. Il quale racconta che era stata esaminata pure la possibilità di organizzare un confronto con quegli artisti italiani che, da tempo, cercano un tramite diverso dalla galleria, per comunicare col pubblico. Ne avevano discusso, poche ore prima, con un gruppetto di artisti milanesi (fra cui Vaglieri, Merisi e Marzulli) e, in precedenza, con gli stessi cileni. Ma la questione era, obiettivamente, difficile. Le due realtà (cilena e italiana) erano profondamente diverse e questa diversità portava, inevitabilmente, a forme diverse. La esigenza primaria dei cileni era di comunicare coi fruitori. Noi, dice Basaglia, « abbiamo qualcosa di più, o di meno, non so ». Sartorelli amplia e completa il discorso. Per il teatro, il cinema, la musica il tempo a disposizione è stato sufficiente. Per le arti visive, no. Da ciò una constatazione. Quando si tratta di mettere in gioco l'uomo nella sua totalità — e in questo caso la lotta dell'uomo contro il fascismo e, cioè, contro l'ignoranza — la maggior parte degli uomini di cultura suppone che le arti visive non possano svolgere alcun ruolo. E' per questo che

a rappresentare le forme visive sono stati chiamati solo gli artisti cileni. I quali hanno certamente vissuto una esperienza straordinaria ma particolare. Chiamati, probabilmente, a sostituire i mass media per dare l'immagine e produrre gli slogans della lotta politica del governo di Unidad Popular. Ma esiste anche il problema della forma. Quello che i cileni, tutti presi dall'urgenza della militanza politica, non si sono posti. Ecco perché un confronto con gli artisti italiani sarebbe ibrido.

Piuttosto, ha concluso Sartorelli, resta questo atteggiamento di sfiducia della nuova Biennale. Atteggiamento ingiusto e pericoloso perché l'umanità, la società ha bisogno anche del momento creativo e delle forme artistiche con cui questo momento si manifesta. E' uno dei pilastri su cui poggia il pensiero dell'uomo e perciò, come tale, è anch'esso un fatto politico.

Cosa si può aggiungere?

Gli organi direttivi della Biennale raccomandano la sospensione del giudizio in attesa delle ulteriori iniziative. Va tuttavia detto subito che sui murales il discorso poteva essere molto più scrupoloso ed efficace, spiegando perché e come sono nati, tentando, cioè, di storicizzarli, magari con un confronto « critico » con le esperienze compiute, a suo tempo, in Messico e anche durante la Rivoluzione d'ottobre in Russia.

Resta comunque il problema sollevato da Sartorelli. Il vero perché di questa assenza delle arti visive. Perché questa sfiducia degli uomini di cultura verso le arti visive. E' un grosso problema che non dovrebbe escludere anche una nostra autocritica. Un problema capitale che trascende la stessa Biennale. La quale ne è stata soltanto una spia esemplare.

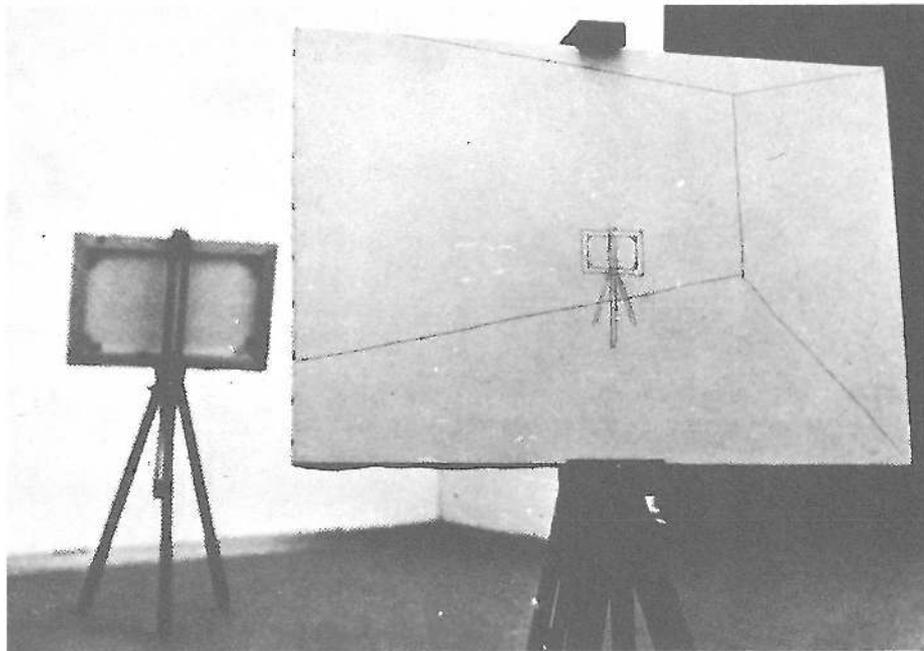
# Project 74

di Filiberto Menna

Allo slogan « L'arte resta arte », con cui si è aperta la mostra « Project 74 a Colonia, un artista (Buren) ha risposto con lo slogan « L'arte resta politica » e un altro ancora (Chiari) con « L'arte resta lavoro ». L'affermazione di Chiari può apparire, a tutta prima, la meno controversa, ma occorre pure chiedersi di quale lavoro si tratti, se di un lavoro auto o eterodiretto, se spontaneo e alineato, se libidico o costrittivo.

Per l'altra coppia di slogan ritengo produttivo l'acquisto teorico di una autonomia relativa del campo specifico dell'arte in relazione dialettica con altri campi e discipline: questo vuol dire che l'arte resta politica solo e solo se resta arte, solo e solo se non si alieni totalmente in altro da sé. Altrimenti, l'arte non è più tale, ma non è nemmeno politica, ma solo *ideologia*, falsa coscienza, della politica.

Il discorso si ripropone anche per i rapporti che l'arte ha sempre cercato, ma che oggi sembra perseguire in maniera più sistematica, con altre discipline: ed è appunto questo discorso che è stato proposto a Colonia e che segna il momento più rilevante della mostra, per altra via piena di scompensi e di indicazioni poco significative. I documenti di « Project 74 » parlano di una tendenza, comune a molti artisti, a cercare una relazione sempre più stretta con altri campi di indagine, e specificamente con la linguistica e la semiologia, l'antropologia, la matematica e in particolare la combinatoria. Prevalde, in ogni caso, un atteggiamento analitico, nel senso che l'opera diventa il luogo di una investigazione, più che un mezzo espressivo o rappresentativo. Anche l'impiego del corpo, o il ricorso ai modelli antropologici delle società pre-industriali (arcaiche, primitive, ecc.), vengono assumendo un accento diverso rispetto alle esperienze di alcuni anni addietro, in quanto l'artista non si serve più di questi materiali in senso espressivo-metaforico, ma come oggetti, appunto, di analisi, che viene condotta con l'ausilio dei metodi approntati dalle scienze specificamente interessate all'argomento. Si verifica così una sorta di distanziamento tra l'artista e la propria opera e, all'interno stesso di questa, un divaricamento tra il fare e la riflessione sul fare. Il settore dedicato all'Arte Concettuale rappresenta, ovviamente, un esempio tipico di questa attitudine analitica dell'artista, il quale pone a oggetto di indagine l'arte stessa, assumendo come procedimento le tecniche messe a punto dalla linguistica strutturale e dalla semiologia. Non diversamente si presenta il settore (che molti continuano a considerare invece del tutto estraneo



G. Paolini, *Senza titolo*.

a queste esigenze analitiche) in cui viene affrontato il problema della rappresentazione: anche in questo caso (e gli esempi a Colonia non mancano), l'artista non vuole ingenuamente ripristinare un atteggiamento mimetico, tradizionalmente naturalistico, ma tende piuttosto a porsi in bilico sul filo sottile che separa realtà e finzione, proprio per porre tutta una serie di interrogativi sulla funzione, anzi, sulla stessa possibilità rappresentativa dell'arte. In sostanza, questi artisti sembrano porre in discussione la possibilità di una denotazione iconica, anche quando impiegano la fotografia, tradizionalmente considerata come produttrice di un messaggio privo di codice, come un analogon perfetto del reale.

L'interrogativo che queste tendenze (e la

mostra di Colonia) ripropongono è se l'arte diventi linguistica o semiologica, matematica o antropologica, e così via; o se, in quali limiti, resti arte. Da questo punto di vista, l'area « antropologica » della mostra lascia non poche perplessità proprio per l'approssimazione con cui viene affrontato e risolto il problema dei rapporti tra la disciplina dell'arte e l'altro da sé. Ma, al di là, degli esempi, è importante che il problema sia stato posto. Resta da dare una risposta a quell'interrogativo: e a questo proposito direi che l'arte non pretende ingenuamente di diventare antropologica o matematica, ecc., ma cerca in questi modelli il termine di riferimento per una ridefinizione del proprio ambito specifico, dei propri procedimenti e dei propri fini.

Lecco

## ... Que bien resiste !

di Eligio Cesana

« ...QUE BIEN RESISTE ! » ovvero « L'idea di resistenza nell'arte europea contemporanea » è nata dialetticamente, per modo di fare.

I concetti e i nomi non sono risultati da una somma di liste individuali della commissione progettatrice, ma sono quanto è rimasto in piedi, dopo l'incrocio di opinioni, sui vari momenti del generale e del particolare.

E' possibile, naturalmente, che le dimensioni di qualche bersaglio abbia propiziato o sviato la mira, com'è inevitabile che certe risposte degli artisti siano mancate

o abbiano assunto toni meno pertinenti del previsto: comunque, se ogni metodo ha vantaggi e costi, a proposito di « resistenza » è sembrato preferibile il dibattito aperto e la ricerca di un risultato che non fosse frazionabile secondo le inclinazioni dei singoli proponenti.

Anche per questa spersonalizzazione, sebbene coinvolto nei lavori (con Beringheli, la Fezzi, Mascherpa e il rimpianto Aldo Passoni) non è importuno che fornisca, se non giudizi, alcune indicazioni. Anche perché è un'iniziativa dove non conta soltanto la qualità estetica del ma-



J. Ortega, *La morte del cardinale falangista*.

teriale raccolto, ma anche la declinazione dei significati che si è voluto attribuire ai discorsi scelti.

Un'operazione celebrativa o museografica, oltre che poco stimolante, avrebbe stonato mentre è sempre più difficile pensare alla « resistenza » come luogo riservato soltanto ai pellegrinaggi o agli archivistici. Non per questo si potevano trascurare, almeno a titolo esemplificativo, i lavori nati dentro e vicino alla « resistenza storica ».

Si è preferito ricorrere anche a diapositive per lasciar spazio nella mostra a lavori poco noti ed addirittura inediti, almeno in Italia. Si è così proposta un'ampia raccolta di incisioni ed alcuni disegni mitteleuropei degli anni trenta (di Barlach, Elen Enst, Lea e Hans Grunding, Grosz, Meffert, Kollwitz, Pankok, Patocchi, Schmidhagen...) e, per gli italiani, quadri o disegni di Carpi, Manzù, Mazzacurati, Music, Oriani, Salerno, Nobile, Spazzapan, Sassu, Zancanaro, realizzati nei tempi della guerra e della lotta di liberazione.

Naturale corollario alla retrospettiva, sono alcuni bozzetti di monumenti (di Fabri, di Cavadini - Fontana - Parisi - Somaini, di Ghermandi, Jancovic, Mascherini, Somaini) tra cui si individuano soluzioni tuttora vive.

Partendo da queste memorie, si sono soprattutto cercati segni di sviluppo dell'idea di « resistenza », sia negli episodi di lotta per la libertà successivi alla seconda guerra mondiale, sia nel trapiantarsi dell'idea dentro la vita quotidiana, contro quei fenomeni di condizionamento materiale e morale che, se non riducono le libertà formali, ne consumano la sostanza.

Il discorso non è stato fatto con criterio cronologico anche per l'impossibilità materiale di un itinerario esauriente: si è cercato quindi un percorso aperto, tra alcune situazioni tipiche, anche se di solito non tutte considerate in una pro-

spettiva resistenziale. Così si trovano alcuni discorsi di evidenza perentoria, per il riferimento a vicende concrete (come il grande « Omaggio all'America latina » di Cavaliere e Scanavino o i manifesti di Vedova...) nonché opere di rivisitazione, direttamente o per metafora, dei climi di oppressione politica, razziale, militaristica...

In alcuni casi, si tratta di immedesimazione drammatica alla sorte delle vittime (Bellandi, Benedetti, Bisakis, Bodini, De Stefano, Fieschi, Ferroni, Genoves, Guerreschi, Jardiel, Leola, Mauri, Pignon, Orellana, Sakellaridis, Tapiés, Velickovic, Vespignani...) in altri, di gesti contestativi ironici o sarcastici verso il potere (Albertini, Ascal, Baj, Lenassini, U. Mariani, Ortega, Flavio Panlucchi, Rabascall, Saliola, J. Spiteris, Trubbiani...).

Altri momenti della rassegna registrano — a loro volta per empatia o per ironico

Studio Marconi di Milano

## La ripetizione differente

di Mirella Bandini

Questa mostra, che ha aperto la stagione allo Studio Marconi di Milano, è una proposta storico-critica di Renato Barilli di lettura sistematica delle ultime tendenze dell'arte d'oggi. Essa è anche la verifica delle ipotesi di fondo del suo testo più recente « Tra presenza e assenza — Due modelli culturali in conflitto » (Ed. Bompiani), finalizzati a una collocazione storico-filosofica della situazione artistica odierna, parallelamente analizzata attraverso la arti visive e la narrativa.

Da uno studio condotto da Barilli nel campo della narrativa già nel '67 (e quindi allargato a tutto l'ambito della ricerca artistica) nasce questo concetto di due

dissenso — situazioni esistenziali, nel segno del condizionamento portato dalle strutture imposte (come nelle opere di Bernardi, Boschi, Caruso, Ceretti, Deparis, Gallina, Hernandez, Mensa, Mulas, Plattner, Romagnoni, Somaini, Zeimert...).

Dall'angolazione opposta, altri visitano direttamente le strutture condizionanti: dalle macchine, all'impianto urbanistico, all'allettamento consumistico (Borella, La Pietra, Nanni, Sosno, Staccioli, Titonel...). Accanto alle situazioni urbane, si è voluto anche accennare a quelle dell'isolamento e della miseria rurale, dove resistere significa poco più che sopravvivere (Cordani, Covili, Gorni, Tabusso, Zigaina).

Ma si è reso esplicitamente atto anche a una resistenza della cultura, al conformismo apprezzato dai vari tipi di potere: e il discorso non è tanto divagante, se si pensa come i linguaggi di rottura non sono mai piaciuti ai vari caporali, colonnelli, iperburocrati che, quando non capiscono, preferiscono processare senz'altro per eresia.

Nella mostra (integrata da diapositive) sono presentati alcuni esempi simbolici, scegliendo tra nomi notissimi e meno, tra fortunati e no, in altrettanta simbolica rappresentanza dei tanti necessariamente trascurati (Gallizio, Fautrier, Fontana, Hartung, Reggiani...) rimandando alle diapositive un più largo campionario.

L'intenzione, non di livellare, ma di avvicinare i gesti e le ragioni di una « resistenza » combattente a quella morale, civile, culturale, costituisce in realtà l'intendimento principale della rassegna.

Perché è sembrato giusto sottolineare che la resistenza può essere un atteggiamento continuo, non solo in senso temporale, ma come risultato di un'idea capace di liberare dall'interno molte dimensioni delle strutture sociali: non un impegno recuperabile dal deposito, solo in occasione di eventi eccezionali.

modelli alternativi di cultura: dove l'estasi (ek-stasis, l'uscir fuori da sé) sta ad indicare la presa di possesso, la « presenza » della realtà mondana, e l'azione (da intendersi nel senso corrente che questa parola ha in narrativa) corrisponde alla trama o intrigo, come valore inautentico, o « assenza ».

Questa precisa collocazione della storia del « pensiero » odierna è inoltre impostata sulla validità di uno schema di sviluppo storico bipolare wolffliniano (ribadito da Barilli in un testo del '71: « Dall'oggetto al comportamento »), ovvero a coppie antitetiche aperto-chiuso, naturale-artificiale, informale-formalizzato e conti-

nuamente rinnovandosi in un divenire storico, svolgentesi da un'apertura all'altra.

Dopo il superamento del libro e del quadro come strumenti o diaframmi di mediazione rappresentativa tra noi e il mondo, rispettivamente concretizzatosi attraverso il modello della « presenza » con la morte del libro nel tentativo di recuperare l'originaria dimensione orale (Zavattini, Butor, poesia visiva) e con l'affine morte dell'arte con l'abolizione dei supporti, degli strumenti e degli apparati tecnici tradizionali dall'happening all'arte povera e concettual-comportamentista, l'alternativa postasi oggi da Barilli punta sull'ipotesi del ritorno al modello dell'« assenza », nel senso di una ripresa dei materiali culturali del passato, riproposti in combinazioni o « disseminazioni » diverse.

Parallelamente dunque ad un riflusso sulla « narratologia » di tipo formalistico con il *nouveau-nouveau roman*, nelle arti visive si assiste oggi ad una ripercorrenza del repertorio delle immagini codificate, museali, in una sorta di rivisitazione di tutte le anteriori tappe culturali (anche nel settore dove il modello della « presenza » avrebbe registrato un'aderenza assoluta).

Lo stesso titolo della mostra, *La ripetizione differente*, è infatti un richiamo all'omonimo concetto di Gilles Deleuze, uno dei giovani teorici della « nuova critica » francese (con Derrida e Foucault) operanti sul modello dell'« assenza », e direttamente ricollegantesi ai due grandi filoni filosofici dell'empirismo e del razionalismo. A sostegno di questa tesi Barilli propone allo Studio Marconi una lettura delle opere più recenti da lui scelte tra le attuali tendenze, secondo tre livelli: iconico (Adami, Arroyo, Baj, Hamilton, Nespolo, Tadini); concettuale (Baldessarri, Di Bello, Fabro, Paolini, G. Richter, Salvo); comportamentista (Croce, Kounellis,

Lüthy, Martelli, Ontani, A. & P. Poirier). Tra i due livelli del resto non esistono grandi antinomie formali: se l'immagine è sostituita dall'idea per i concettuali o dal proprio corso per i comportamentisti, dagli iconici non è neppure proposta, ma prelevata dallo spessore della memorizzazione culturale, del *déjà vu*, del già fatto, in un raffronto fortemente intellettuale.

La tesi dell'« assenza » appare dunque quanto mai idonea agli artisti iconici: questa « poetica della riscrittura » i cui grandi maestri sono De Chirico e Lichtenstein, è infatti una concettualizzazione del rivisitato, con richiami incrociati, interferenze, scambi, in cui l'immagine, devitalizzata e avulsa dal suo valore semantico, per « ripetizione differente » viene percepita estraniata ed estraniante in un intento ludico lucido e acuto. Tale poetica (definita da De Chirico nel 1929 come ricerca dell'originarietà in contrapposizione all'originalità) è chiaramente un rifiuto della ricerca del nuovo, dello sconosciuto, dell'inatteso — punti chiave dell'estetica surrealista ripresa dalle più recenti avanguardie — ovvero della forza propulsiva dell'incessante dinamica del conoscere, già battuti incessantemente dagli artisti concettuali e comportamentisti. Accanto ai sottili giri mentali dei rimandi culturali di un Adami, Arroyo, Baj, Hamilton, Tadini fino all'ironia tagliente di un Nespolo sempre pronto a congelare immediatamente il nuovo nel *d'après*, attraverso la mobilità della scacchiera, possibile di ribaltamenti o annullamenti, del *puzzle*, nella mostra milanese si allineano le opere delle sezioni concettuali e comportamentiste. Proprio in questo settore, dove il modello della « presenza » aveva indubbiamente registrato il completo « sfondamento di una barriera » in una dimensione conoscitiva nuova e costruttiva — che ha le sue radici nella feno-

menologia husserliana, nella linea sviluppata rispettivamente da Merleau-Ponty e Dewey, e da Marcuse e da McLuhan — Barilli ne registra, presentandoci ad esemplificazione le opere più recenti di alcuni tra i più importanti protagonisti di queste tendenze, la parabola rientrante, cogliendovi la rivisitazione, la sostituzione e traslazione di temi già svolti o vissuti, come se il percorso nuovo, da infinito che pareva, si fosse improvvisamente rivelato a corsa breve o rallentata.

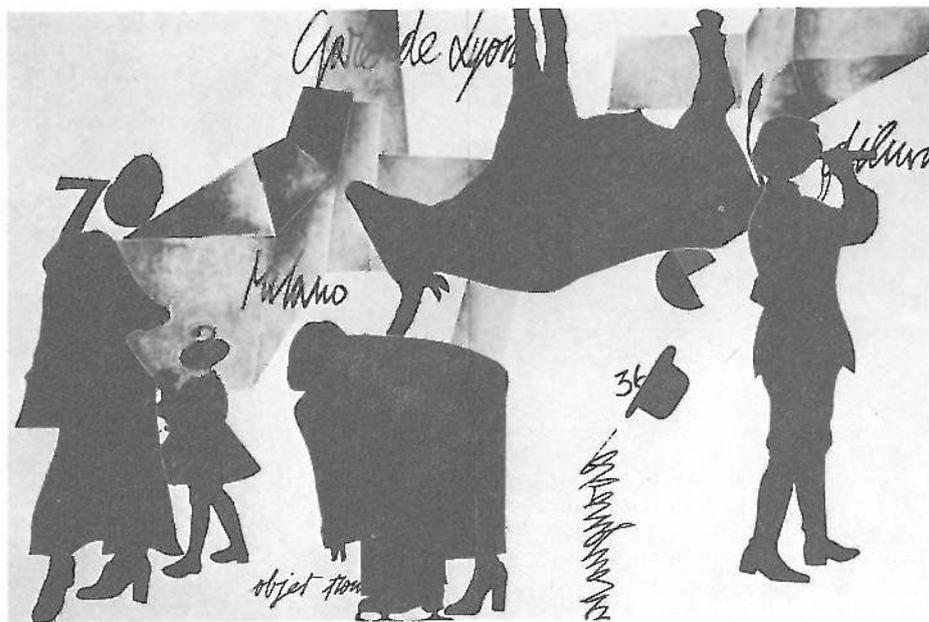
Nelle operazioni smaterializzate di questi artisti, imperniate non sull'immagine, ma sull'idea, la dinamica del compendio del *déjà vu* avviene sul filo funambolico, ma solidissimo perché freddo e cerebrale, di rimbalzi, scatti, rinvii mediati da processi prevalentemente linguistici. Così in Paolini l'attenzione al ruolo della visione, asse centrale della sua ricerca, viene ora riflesso sulla memorizzazione dell'opera di Manet (o di un altro artista; o sulle sue opere stesse precedenti) immettendo, ad esempio, nella aniconica « Decifrazione del mio campo visivo » eseguita nel '69, la disseminazione in frammenti di riproduzioni di opere dell'artista francese ('74).

La problematica dell'individualità e dell'identità dell'artista viene rilanciata a livello provocatorio in Salvo, con un iter che va dalle « sostituzioni » del '69, alla sua sala personale nel recente « Prospekt » di Colonia dove una sua « sostituzione » era appunto allineata tra capolavori del passato (la coscienza di una sua assoluta parità qualitativa con la grandezza codificata dei più prestigiosi artisti del passato, da Giotto a Piero della Francesca a Rembrandt, era già stata espressa in un'intervista, da me pubblicata, in NAC n. 3, 1973).

I capolavori museificati sono anche la tematica di manipolazioni, permutazioni, analisi in Fabro e Richter; da Di Bello focalizzata sull'identità dell'artista (la foto e la firma di Klee) e da Baldessarri su un esempio di « narratologia » intorno ad un'opera di Ingres. Lo stesso percorso mentale è la chiave di lettura delle cosiddette opere « comportamentiste » esposte: la traslazione del principio di identità è il comune senso delle operazioni di Croce, Kounellis, Martelli, Ontani, A. & P. Poirier e della performance « Mille rose rosse » di Lüthy, eseguita la sera dell'inaugurazione.

La *ripetizione differente* è dunque un germe chiaramente allignato nell'arte d'oggi, e insinuato persino nella processualità presenziale, asistemica e aculturale, delle tendenze concettuali e comportamentiste. A questa stabilizzazione del modello dell'« assenza » dovrebbe però corrispondere, a tempi brevi, e secondo lo schema assunto da Barilli di uno sviluppo storico wolffliniano a coppie antitetiche, un nuovo modello della « presenza »; e da questi primi sintomi di una nuova immersione nel contingente, nell'istoricità, nell'evento, dovrebbe delinearsi l'arte di domani.

E. Tadini, *Il bue sul tetto*, 1974.



# Le ambiguità dell'iperrealismo

di Giorgio di Genova

Dunque, l'opera di colonizzazione artistica, che gli Stati Uniti d'America da più di un decennio hanno intrapreso nei confronti dell'Europa, continua. Tuttavia quel che è più triste è che in Italia enti comunali di importanti centri artistici si adattino al ruolo di subcolonizzati di altri colonizzati (nella fattispecie francesi) com'è avvenuto nel caso della mostra *Iperrealisti americani, realisti europei*, allestita alla Rotonda della Besana dalla Ripartizione Cultura del Comune di Milano. La ragione per cui si crede di fare attività culturale riccivendo passivamente una mostra tendenziosa, sbagliata criticamente e raffazzonata, ci sfugge, come ci sfugge la recondita ragione per la quale uno spazio espositivo pubblico di Milano debba aprirsi agli interessi di certo mercato, francese in primo luogo e tedesco in secondo luogo, teso a mettersi al rimorchio della produzione artistica americana, al di là della fittizia ipotesi della verifica critica, del resto del tutto insensata così com'è stata proposta e posta. Perché non c'è alcun dubbio che tutti i difetti sopra elencati a proposito di questa mostra nascono dalla sua smaccata matrice mercantile franco-tedesca, il che aiuta anche a comprendere perché degli italiani l'unico presente sia il prematuramente scomparso Domenico Gnoli, la cui opera è stata da anni accaparrata da mani di mercanti stranieri, oltre a chiarirci la ragione del « lancio » di Colville in una zona che non gli compete come quella dell'iperrealismo.

Eppure, nonostante tutto, qualche utile insegnamento si può ricavare anche da una mostra così avventata sul piano critico e avvilente sul piano organizzativo (si pensi che la giustificazione per l'assenza di Klapheck è stata che Schwarz non ha voluto prestare le opere!). A mio avviso, l'insegnamento più importante è stato quello di porre il pubblico, quello che ha occhi per vedere e volontà di giudizio autonomo, di fronte alla dimostrazione che i più osannati paladini dell'iperrealismo dipingono male. Si guardino attentamente le opere di Estes, McLean, o Morley, senza farsi frastornare dal giuoco illusionistico delle loro immagini, e ci si accorgerà che la qualità della pittura è molto scadente, quando invece ci si aspetterebbe da questi « mostri » della tecnica che sia alta e raffinata. Si scopre così che l'iperrealismo, il quale a prima vista sembrerebbe avvalersi d'una iperpittura, si basa spesso su un'ipopittura. Insomma, buona parte dell'iperrealismo oltre a mistificare la realtà mistifica anche la pittura, il che gli fa meritare il titolo di pompierismo contemporaneo. Ed

è, perciò, abbastanza incomprensibile la ragione per cui i critici prefatori al catalogo, con in testa il responsabile della mostra Daniel Abbadie, dimostrino tanto astio nei confronti dei critici che rifiutano l'iperrealismo. A rigore, se volessimo fare un'analisi spassionata di esso, che tra l'altro, non si configura affatto come un movimento omogeneo, sono più le cose che ce lo possono far accettare; e proprio a cominciare da quella sua componente di base che Abbadie indica, nella « immagine la più immediatamente leggibile » per finire all'incapacità di tutti i pittori a vedere la realtà senza l'ausilio della fotografia, cosa che determina un'ottica del reale di seconda mano (ma un giorno andrà approfondita anche l'influenza del cinema sull'iperrealismo), che è la spia più palese dell'impotenza d'immaginazione di cui soffrono questi pittori con la macchina fotografica.

Se la nettezza e la facile leggibilità dell'immagine hanno sancito il grande successo dell'iperrealismo presso il pubblico medio è perché proprio per tali prerogative esso si configura (dopo tanti anni di esperienze artistiche nell'ambito del linguaggio che il pubblico medio, incapace di comprenderle, ha subito come tante sue sconfitte) come la rivincita del convenzionale sul linguaggio, ossia dell'immagine codificata sull'immagine immaginata, in definitiva del brutale appiattimento dell'ottica sulla visione come matrice di linguaggio; perché non è affatto vero che i discorsi degli iperrealisti sono privi, come pretenderebbe Abbadie, di « conseguenze filosofiche, politiche, morali e sentimentali ». Essi nella maggior parte, con il loro *sharp focus* da posti puliti e illuminati bene, sono frutto della retorica insita nell'*american way of life*, sono cioè la celebrazione dell'esteriorità della società opulenta, del belletto che si dà la più radicale società consumistica per illudere e (oggi lo sappiamo) illudersi che tutto va nel migliore dei modi possibili; perciò è del tutto controproducente menzionare, come fa Wolfgang Becker, l'interesse e la comprensione che l'iperrealismo ha determinato nei confronti del realismo socialista, cosa che semmai dovrebbe mettere in sospetto, visto che il realismo socialista è profondamente permeato di una retorica di altro tipo rispetto a quella dell'*american way of life*, ma che sempre retorica è. A ben guardare siamo con l'iperrealismo in una fase estremistica di recupero di una mitologia societaria in precisa contrapposizione del *new dada* che della società dei consumi statunitense esibiva i rifiuti e il disor-

dine (basterebbe per convincersene mettere a confronto le opere degli inizi del '60 di un Rauschenberg con quelle di Cottingham, Don Eddy, McLean, Estes, il quale ultimo sintomaticamente confessa la sua incapacità di rifare l'immondizia, per cui l'ha eliminata dalla sua pittura). Del resto, la fase intermedia di tale recupero è stata la pop art, che dell'iperrealismo è un cospicuo precedente. E l'iperrealismo, così come non l'ebbe la pop art appunto, non ha affatto un'unica anima, per cui è abbastanza aleatorio parlare dell'iperrealismo *tout court*, senza i debiti distinguo. Infatti, senza star a ripetere le numerose e pertinenti osserva-

R. McLean, *Mexican Sunset with straitshooter*, 1969 (part).



D. Hanson, *Florida shopper*, 1973.



zioni da altri avanzate sulla banalità dell'iperrealismo e senza star a confutare gli errori critici dei rimandi a Vermeer, Canaletto, Bellotto e persino Chardin, dato che ormai lo storicismo in arte è talmente acquisito da non aver bisogno di ribadimenti, va indicato che accanto alle edulcorate scene del *Kitsch* americano di un McLean ci sono i dettagli d'auto d'un Salt che si pone ancora problemi di interpretazione pittorica, così come accanto al marine di Morley, alle lucenti vetrine di Don Eddy, alle insegne di Cottingham e ai troppo puliti tagli di Estes e di Goings ci sono i personaggi al vero in fibra di vetro e resina di Duane Hanson, da cui sprizza una denuncia della mediocrità reale dell'*american way of life* che demistifica dall'interno tutta la falsità dei

suoi imbellettamenti. Forse, il fatto che Hanson lavora su persone vere e non su copie fotografiche, cioè fa il calco della vita e non la copia della copia come i pittori, lo privilegia fino a fargli cogliere *d'emblée* buona parte della brutalità della realtà; ma certo un ruolo importante in lui l'ha anche la sua scelta dei soggetti, come dimostra l'altro scultore presente alla mostra, John D'Andrea, il quale scegliendo il nudo rimane invischiato in una dimensione di copia naturalistica insoddisfacente per lui stesso se giunge a desiderare che le sue sculture respirino.

Ci siamo volutamente a lungo soffermati sulla parte americana della mostra, perché quella europea nella sua fatuità di forzato contraltare risulta talmente ap-

rossimativa, zeppa di presenze che non rientrano nell'ambito del realismo (Asmus, Nagel e Ullrich sono dei fantastici, Gnoli un neometafisico, von Monkiewitsch un sottile illusionista mentale, per non dire degli accademici Lopez e Lopez-Garcia e dei concettuali Titus-Carnel e Gafgen) ed inoltre lacunosa (ad esempio manca un Klasen la cui presenza in questo contesto era d'obbligo) che non merita d'essere nemmeno considerata.

Dopo di che si spera che per il futuro ci si vogliano risparmiare tali mostre: questa, intanto, sarebbe stato opportuno fosse stata consumata interamente laddove è nata, cioè a Parigi, che è città attivissima nell'ambito delle esposizioni d'arte e quindi può meglio assorbire certi colpi bassi del mercato.

Palazzo Grassi a Venezia

## Carlo Battaglia

di Gianni Contessi

Con una concisa e limpida mostra dedicata all'opera di Carlo Battaglia si è concluso il breve ciclo di rassegne antologiche (Aricò, Pozzati e, appunto, Battaglia) organizzate a Venezia, nella sede di palazzo Grassi, dal Centro delle arti e del costume. La manifestazione, poco ufficiale come le precedenti, è stata curata da Roberto Sanesi.

La storia di Battaglia, nato nel 1933, non è — come si è potuto vedere a Venezia — molto antica: le prime opere compiute risalgono al 1967, anno in cui dalle nostre parti si parlava di pop art e si giocava alla « scuola romana ». La pittura, decisamente fuori gioco, avrebbe avuto la sua rivincita, per i corsi e ricorsi della storia, soltanto quattro o cinque anni dopo. Evitiamo le consuete etichette e classificazioni: nuova pittura, nuova astrazione, pittura radicale, pittura minimalista, pittura pittura, anche perché mi sembra che il lavoro di Battaglia, malgrado le certo possibili e legittime operazioni tassonomiche care alla critica, che deve aggiornarsi e aggiornare aggiornando (chiedo venia), continui a girare intorno a problemi antichissimi e intrinseci alla pittura, ovvero istituzionali di quel certo linguaggio, come per esempio quello della visione.

Battaglia, che conosce molto bene l'arte americana, dipinge su tele rettangolari piuttosto strette, con il lato lungo che fa da base. L'intero supporto, dipinto a macchie « tonali », funge da vero e proprio campo visivo. Su questo campo si collocano piccoli rombi o triangoli neutri quasi impercettibilmente in rilievo. A tutto questo Battaglia è arrivato dopo prove intelligenti che cercavano di spostare le ragioni della sensibilità con quel-

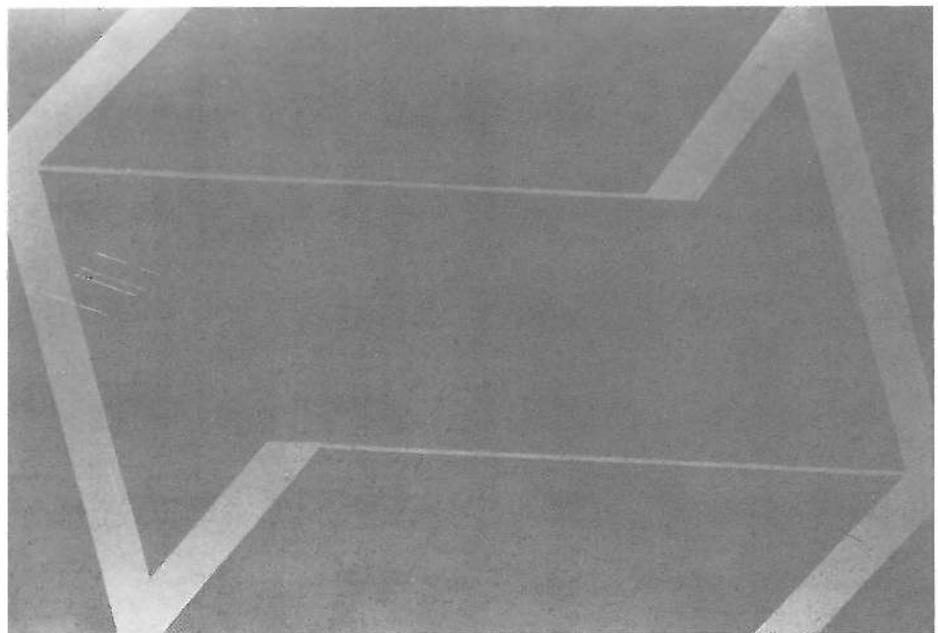
le intellettuali (il mondo della geometria e i problemi della percezione). Come dire: colore ed « atmosfera » + rigore mentale, e dopo l'impiego di una geometria in negativo, che non poteva non essere transitata nei pressi dell'assoluto reinhardtiano.

D'accordo, Reinhardt. E' un passaggio obbligato per almeno una mezza dozzina di pittori contemporanei spesso superficiali e improvvisati. Il caso di Battaglia, invece, non solo implica la presa di contatto, il riferimento culturale sempre diverso dalla citazione erudita, ma soprattutto dimostra la volontà di superare l'impasse che è propria di chi si cala opacamente nel mondo dell'erudizione, di chi ha bisogno di un'etichetta per giustificare la propria presenza, di chi deve recitare un copione steso da altri per continuare a calcare le scene. Battaglia, in realtà, è un « outsider » che non teme il confronto con la cultura, cioè con la

storia, e con le ragioni stesse — quelle fissate dalla tradizione, e non solo da quella del nuovo — del fare pittura. Battaglia non è un artista improvvisato; è un uomo colto che ha delle idee e soprattutto dei programmi di lavoro. Lasciamo stare le cosiddette « dichiarazioni di poetica » che, in terra italiana, puzzano un po' di tromboneria o di elzeviro... Battaglia ha programmi e sostiene tesi che non vanno al di là (oh, che limitazione) dell'esibizione delle proprie intenzioni.

Ambiguità, illusionismo, colore e, infine, percezione, sono i punti fermi della pittura di Battaglia. Si tratta di elementi non specifici che potrebbero riguardare anche l'opera di altri artisti (Aricò, per esempio). Di specifico, invece, c'è la volontà di considerare gli elementi della pittura come se fossero i dati di un paesaggio, ovviamente non naturalistico ma mentale, anche se non tale da rifiutare le

C. Battaglia, *Misterioso*, 1967.



ragioni della sensibilità. E che questa non sia un'idea peregrina ce lo confermano alcune affermazioni dello stesso Battaglia e la lucida analisi svolta da Tommaso Trini nella monografia dedicata al pittore romano, appena pubblicata. La percezione dello spazio puro attraverso il colore sembra essere il fondamento dell'idea di paesaggio cara a Battaglia e per la quale è possibile chiamare in causa il singolarissimo uso di una prospettiva non razionale, ma derivata dall'esclusivo impiego del colore che, al di là di fin troppo ovvie discrepanze culturali e di gusto, getta un ponte che va da Tiepolo a Rothko.

Per la riflessione, dice Merleau-Ponty,

ogni spazio è fondato su un pensiero che ne collega le parti. D'accordo, per l'idea di Spazio. Ma Battaglia non sempre manifesta interesse per questo elemento ideale, cosmico, iperuranio. C'è una certa immagine (Immagine, appunto) della fisicità della percezione fornitaci necessariamente dallo spazio percepito che, nei termini rappresentativi di Battaglia, è data dal colore tonale. Ma poiché — ce lo ricorda Max Bense — non è possibile percepire alcun colore senza forma e alcuna forma senza colore, l'artista interviene su quello che non possiamo non definire campo visivo con lievi, piccole figure geometriche ad esso giustapposte. Con il che Battaglia corregge e svaluta

ogni possibile tentazione di lettura in chiave pittoricistica, esclusivamente sensibilistica.

Se lo spazio è fondato su un pensiero che ne collega le parti, Battaglia preferisce che queste parti, una volta collegate, non restino un tutt'uno inscindibile. L'unità e l'equilibrio sono propri di una cultura classica, alla cui purezza in fondo Battaglia aspira. Ma unità ed equilibrio sono condizionati dall'ambiguità semantica di fondo della sua pittura, che a sua volta serve a condizionare le desinenze sensibilistiche in chiave mentale e quelle mentali in chiave sensibilistica. Del resto, non è forse vero che « nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu »?

Premio Termoli

## E' tempo di cambiare

di Luciano Marziano

Giunta alla diciannovesima edizione, la Mostra d'arte contemporanea di Termoli, per la coerenza della linea, generalmente astratta e costruttiva, nella quale si è mossa, può collocarsi, a buon diritto, tra le più serie e non effimere manifestazioni che costellano la stagione estiva italiana. Occorre, però, dire che anche Termoli non sfugge all'usura di uno schema organizzativo che ha fatto il suo tempo. Condizionata, infatti, dalla tradizione che ne fa un cliché autoriflettentesi, anche quest'anno la manifestazione della cittadina molisana ha avuto il suo fulcro nel « Premio ». L'innovazione di chiamare artisti e critici a segnalare una rosa di nomi, conformemente ad una pratica oggi diffusa, non risolve i termini della questione. Anzi, il fatto che i segnalanti si costituiscono in commissione per l'assegnazione dei premi ingenera situazioni imbarazzanti poiché, al momento di esprimere un giudizio, ogni membro viene ad essere combattuto tra la sua scelta iniziale e quella attuale da operare in una vastissima rosa nella quale gli artisti da lui proposti confluiscono. Evidentemente è una situazione aperta alle tentazioni del compromesso più o meno tacito e al profilarsi di un modo di gestione lottizzata così in voga oggi in Italia. Questo a Termoli non è accaduto e i nomi dei premiati ne sono la conferma: dalla Dadamaino che ha ottenuto il « Castello svevo » ai Francesco Guerrini, Carlo Lorenzetti, Bruno Blenner, Mario Padovan, G. Vittorio Parisi, Fausta Squattriti, M. Luisa Iannetti, Liliana Contemorra, Zaza Calzia, Tina Palermo. Ma se la responsabilità valutativa non ha fatto scivolare la commissione dentro il trabocchetto degli inconvenienti lamentati, non è escluso

che ciò, in seguito, possa avvenire.

Il discorso porta a concludere — e non è una novità — che una salvezza e una funzione queste manifestazioni possono ancora acquisire ed avere soltanto in un rinnovato funzionamento che, lungi dal considerare gli artisti quali concorrenti tra loro ostili e graduabili, ne assuma la qualità di testimonianza differenziata di modi di fare arte e vengano immessi nel circuito pubblico della mostra con il disinteresse e la potenzialità didattica che le opere contengono. Del resto, tale fine Termoli, quest'anno, se lo è posto raggiungendo risultati di omogeneità e, in qualche caso, di completezza, con gli « Omaggi » allo scultore Cosimo Carlucci e al pittore Rolando Monti e, altresì, con la rigorosa antologia di opere di Antonio Calderara datate dal 1936 al 1974. Indipendentemente dalla venatura laudativa contenuta nel titolo dell'esposizione il carattere di indicazione ha consentito agli artisti, seppure nella ristrettezza del numero delle opere, di precisare la loro posizione operativa e di proporre quasi un consuntivo del loro lavoro.

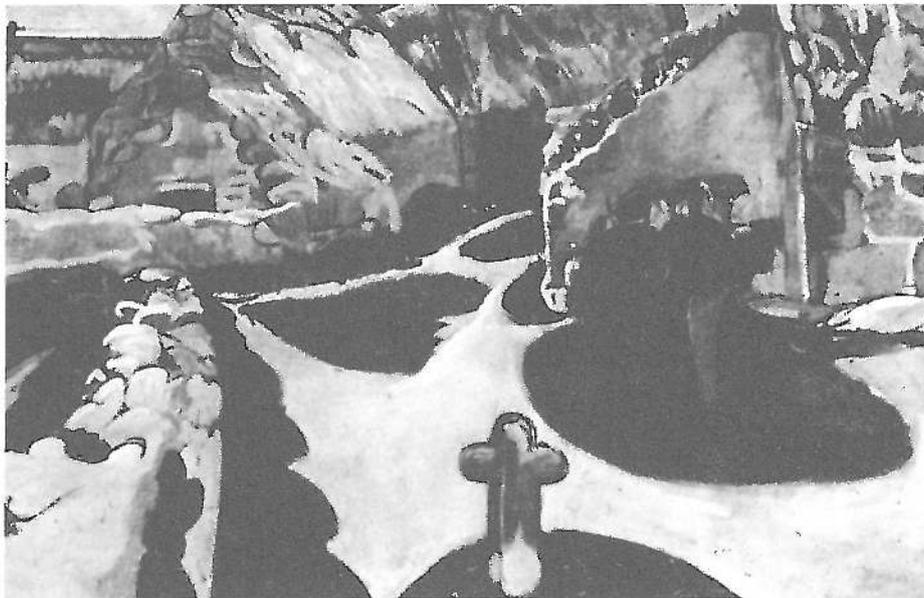
Attraverso l'impiego del materiale plastico, Carlucci interviene nel crinale dell'immagine risolta in evento visuale. La serialità dei fogli sovrapposti oltre a definirsi come proposta di variabilità, ha come risultato una sorta di fantomaticità visiva marcata da sviluppi e conclusività tematiche. I riferimenti organicistici, i richiami al negativo fotografico, l'emergenza di una struttura rinviante all'essenzialità cellulare sono agganciati alla progettualità che si fenomenizza in un fare perseguito con mezzi minimi e una profonda coscienza della forma: sicché ogni intervento, anche il più apparentemente

casuale, rifluisce dentro l'ordine della simmetria.

In Rolando Monti risulta evidente una zona mediana di riferimento oggettivo che può anche essere di ordine psichico, strutturato in scansioni lineari, in piani plastici, in sperimentazioni cromatiche. La base iniziale di carattere razionalista segnata da percorsi, da rapporti di colore assunti in un ordine geometrico, col tempo subisce mutazioni, frantumazioni, suggestioni mimetiche del movimento. L'attenzione indotta al processo compositivo spesso ottenuto con gli elementi primari della sovrapposizione delle tele imprimono una sigla ironica, un'allusività da gran giuoco espositiva dei diritti dell'immaginazione attraverso sigle, modelli e anche stilemi elaborati dall'arte moderna.

Il passaggio all'astratto dal figurativo che contiene in sé gli elementi strutturali o meglio, i valori della visione, talché ad un certo punto la natura, come afferma Argan, dopo aver agito come termine medio, si pone quale diaframma impeditivo dell'identità dei valori, è constatabile in Calderara lungo uno svolgimento storicamente definito. Il Termoli 1974 ha avuto l'alto merito di organizzare per la prima volta in Italia, una mostra ufficiale dell'artista di Vaciago. Nella cornice suggestiva del Castello svevo, il transito cui si accenna avanti, è colto nel punto di svolta con la presenza di poche ma essenziali opere. I dati biografici pongono il 1959 come l'anno in cui l'artista compose il suo primo quadro astratto. Questa indicazione è molto problematica o, quantomeno, fissa un dato, per un verso, esteriore: cioè la eliminazione dal quadro dell'immagine umana o più genericamente naturalistica. Tale operazione essenzializ-

zante non modifica i termini all'opera di Calderara nei cui quadri, anche in quelli più antichi, la realtà cromatica tende sempre verso la luce e a strutturarsi secondo la linee di una equilibrata messa a punto dei rapporti spaziali. Accade, così, che, introdotta una dizione astratta, i valori del quadro si caricano di un aggancio reale, talché il colore ha sempre il segno dell'esperienza e la stessa composizione non è raggelata in una staticità, ma si muove e provoca lo sguardo con la continua dislocazione degli elementi. La specificità di Antonio Calderara sta in questa qualità di risvolto e di tendenza verso un'altre ineffabile dietro la finesse visiva. Una tendenza alla storia, alla mobilità che spesso l'artista rende esplicita in sequenze grafiche di forme geometriche fondamentali come la linea e il quadrato. C'è da aggiungere che nella tendenza ad una generalizzazione e al cosmopolitismo operativo, Calderara recupera gli umori di una chiarezza lombarda: è questa una identificazione alla radice che si fa sostanza e crescita nel tempo.



G. Rossi, *Paese in Bretagna*.

Treviso

## Gino Rossi

di Piera Panzeri

Treviso ha dedicato una mostra esauriente alla pittura di Gino Rossi, artista veneto che, nell'arco di poco più di 10 anni (dal 1908 al '23, con l'interruzione del periodo di guerra) scrisse un capitolo importante alle origini dell'arte moderna italiana. La figura di Gino Rossi si situa nel gruppo di artisti che a Venezia, operarono — in polemica con la ufficialità celebrata alla Biennale — un'azione di svecchiamento e di rottura, aprendo la via alla cultura europea; e ne emerge per la particolare coscienza critica — testimoniata dalle numerose lettere — con cui diede un supporto teorico al proprio lavoro, e lo difese fronteggiando un clima di incomprensione e ostilità. Con la mostra di Treviso la critica si può dire concluda la ricognizione delle componenti culturali molteplici che entrarono nella pittura di Gino Rossi; alcuni elementi sono già stati sottolineati in varie occasioni dagli studiosi: la scoperta a Parigi dei fauves, il rapporto con Matisse; l'afinità, più esplicita, con Gauguin e Van Gogh e, nell'ultimo periodo, il riferimento diretto a Cézanne. Fortunato Bellonzi aggiunge una rivalutazione, non priva di polemica, del peso che nella formazione dell'artista ebbero il simbolismo dei Nabis e il Liberty, anche attraverso l'apporto delle Secessioni. Si ha però l'impressione che la complessità culturale di Gino Rossi abbia assorbito la problematica critica, impedendo che sia sciolto

del tutto il nodo della sua individualità, pur così prepotente da mantenere una autonomia ben definita al confronto con i maestri francesi. Due quadri — due capolavori — che si possono assumere come emblematici, « La fanciulla del fiore » del 1908 e « Fanciulla che legge » del 1922 — entrambi, quasi ad accentuarne il significato di sigla, molto amati dall'autore, sembrano a prima vista appartenere a universi antitetici: il primo, risolto stilisticamente con la sinuosità della linea e la stesura piatta di colori puri, propone una meditazione fortemente spiritualizzata, di una sostanza quasi metafisica, della natura; mentre il secondo, nella durezza della costruzione dei volumi e nella severità cromatica di origine cubista, presuppone un impatto ben altrimenti immediato con il dato reale. Non a caso chi privilegia il periodo anteguerra di Gino Rossi, come Bellonzi, si lascia incantare dal lirismo e dal naturalismo contemplativo, forzandone, anzi, i termini in chiave idealistica e misticheggiante e finisce per respingere gli esiti raggiunti nel dopoguerra. E' facile attenuare la contrapposizione osservando, ad esempio, che in altri quadri l'antinomia è molto meno accentuata; che, volendo semplificare la questione stilistica in termini di linea-colore, contrapposti alla forma-volume, anche la linea può abbandonare l'arabesco per essere utilizzata in funzione costruttiva (come indicano alcune descrizioni asolane); infine è rivelatrice una frase di Rossi stesso del 1913, quando appariva ancora legato alla prima maniera: « Non farò più i quadretti leggiadri che accarezzano l'occhio, simpatici per la composizione decorativa come una volta. Sono diventato più aspro, violento e duro; e sto facendomi una coscienza plastica (questo è l'importante) ». Ma probabilmente il discorso va portato più avanti. Come pre-

messa mi sembra importante rilevare la libertà con cui Gino Rossi affronta il problema dello « stile »: che non diventa mai schema, modulo ripetuto, per la continua tensione a inventare soluzioni non scontate, a risolvere in termini diversi dal già realizzato. Anche se questa ricerca vigile si attua in un campo di indagine ristretto, entro una gamma di variazioni delimitata. Il punto più delicato da precisare rimane forse, nell'arte di Gino Rossi, la particolare e mutevole soluzione secondo cui il dato di partenza viene trasposto in immagine, ricondotto a funzione espressiva autosignificante. Sembra che, anche là dove più si avverte una trasfigurazione dell'elemento naturale, una sua utilizzazione in senso metaforico, rimanga inconfondibile, quasi come un'eco non del tutto cancellata, l'impronta di una naturalità terrestre, carnale: nei volti dei pescatori, o nelle vedute di Burano i tratti fisionomici e paesistici si risolvono sì in elementi stilistici, ma mantengono pur sempre una memoria di esperienza vissuta sensorialmente e partecipata umanamente. Se così non avviene si ha immediato il sospetto della maniera, dell'accademia di se stesso. Che poi, col trascorrere degli anni, la forma del reale afferri con maggiore prepotenza Gino Rossi, è inequivocabilmente espresso dagli umanissimi, drammatici ritratti femminili eseguiti nel 1913-14. E una conferma viene dal periodo ultimo, quando il modulo cubista non viene declinato in chiave mentale, intellettualistica, ma mantenendo una adesione alla fisicità dell'oggetto. La rivoltella, la busta, il libro, non sono soltanto articoli insoliti nell'inventario della natura morta cubista, ma segnano una direzione di ricerca che purtroppo fu tragicamente interrotta quando, poco dopo, la malattia mentale rese Gino Rossi impotente al lavoro.

Suzzara

# Premio Suzzara e simili

di Guido Giuffré

*Per varie ragioni, la XXVII edizione del Premio Suzzara è emblematica di una situazione che riguarda, più o meno, tutti i « Premi ». Abbiamo perciò ritenuto utile porre alcune domande a Guido Giuffré che, con Paolo Fossati e Franco Solmi, ha avuto l'incarico di realizzare questa edizione del Premio Suzzara stesso.*

NAC: Negli ultimi tempi si sono avuti diversi tentativi di rinnovamento dei « Premi ». Anche il « Suzzara » ha cercato di liberarsi delle pesanti eredità del passato, puntando sulla interdisciplinarietà e sul decentramento. Tuttavia, a nostro avviso, è rimasta una « festa », un « avvenimento » per di più importato e, di conseguenza, con scarsa incidenza su quella educazione artistica che dovrebbe essere l'obiettivo di qualsiasi manifestazione pubblica. Qual'è il tuo punto di vista?

GIUFFRÉ: Conosco la posizione di NAC su questo tipo di manifestazioni e, sostanzialmente, la condivido. Ma credo che il Premio Suzzara vada esaminato nella sua specifica concretezza. E, soprattutto, vadano tenuti presenti i « precedenti ». Ossia le vecchie edizioni, che erano effettivamente, delle mostre celebrative, appunto delle « feste », avulse dalla realtà locale e che, in modo identico, avrebbero potuto farsi in qualsiasi altra città italiana. Presa coscienza della inutilità di proseguire la vecchia formula, quest'anno si è deciso di cambiare. Si è deciso di farlo in un certo modo ed è stata abbastanza lucidamente programmata la impopolarità di questo cambiamento. Cosa che si è verificata puntualmente. Vale a dire che questa edizione non è stata ben accolta e dal pubblico e dall'ente organizzatore, cioè gli « amici del Premio Suzzara ». La risposta alla obiezione di NAC sta proprio in questa decisione di cambiare in un modo che rappresenta una rottura nell'ambiente. La interdisciplinarietà non è un fatto nuovo; però la mescolanza di arti visive, cinema, teatro, musica ecc. a Suzzara ha creato un certo disagio. Unita al decentramento, ha dato luogo ad una serie di manifestazioni collegate che hanno suscitato un certo fermento, un certo (per quanto relativo) coinvolgimento della popolazione, la quale spesso ha assistito al lavoro degli operatori e qualche volta li ha addirittura aiutati. Questa è stata una novità ed ha creato stimoli del tutto nuovi.

NAC: Sta bene la rottura rispetto al passato. Ma è sufficiente?

GIUFFRÉ: Certamente non è sufficien-



Collettivo, *Abitanti muti*, 1974.

te, però è necessario. Direi che il Suzzara doveva passare per un'edizione di questo tipo. Constatata la inutilità di una manifestazione di vecchio stampo — come, d'altronde, lo sono tante altre che si fanno in Italia — piuttosto che stilare il certificato di morte, si è deciso di cambiare. E da un'edizione che cambia non si può pretendere un risultato definitivo. Certo, il nuovo « Suzzara » non è sufficiente a far sì che i cittadini abbiano un'altra disponibilità nei confronti dei problemi dell'arte. Però credo che da quest'anno essi siano più disponibili ad una presa di coscienza che i problemi dell'arte non sono una serie di quadri appesi in tre stanze ma sono davvero una serie di problemi. Aver creato, ripeto a Suzzara, condizioni di questo tipo mi sembra un fatto rilevante. E' una prima apertura, una rottura non soltanto di un certo tipo di manifestazione ma di un costume. E' chiaro che questa nuova formula non deve cristallizzarsi. Altrimenti si ricadrebbe, pari pari, nell'errore precedente. Questo è emerso anche in un dibattito tenutosi nell'ambito del « Suzzara ». E a conclusione è stato stilato un documento nel quale si auspicano parecchie cose. Per prima, che la gestione del Premio passi a dei rappresentanti eletti democraticamente. Poi, che la manifestazione assuma un carattere continuativo, con rassegne di vario tipo, cine-club, dibattiti, ecc., mirando ad una partecipazione più attiva della popolazione. Quella partecipazione che proprio la continuità può favorire.

NAC: Hai detto che da quest'anno i cittadini di Suzzara sono più disponibili a considerare l'arte un problema. Puoi citare qualche episodio che abbia stimolato tale mutamento?

GIUFFRÉ: Vorrei ricordare, per prima

cosa, che anche in questa edizione c'è stata una sezione di pittura. Poteva sembrare una pigra persistenza dei vecchi Premi. In realtà, in un contesto così articolato, proprio nel confronto con manifestazioni molto diverse, ha riproblematizzato la stessa pittura. Vorrei inoltre citare il palo che Staccioli ha piantato nella piazza. Sbattendoci il naso, la gente si chiedeva che cos'era quella cosa definita « artistica », che sostituiva la « statua ». Forse nessuno l'accettava, nessuno ci credeva ma, in fondo, si sono accorti che un artista poteva fare quella « cosa », per di più accettata dalla critica e dagli organizzatori. Questo li ha fatti certamente pensare. Un altro esempio: un gruppo di operatori estetici, fra cui Montesano venuto da Parigi, ha ritagliato alcune sagome di legno rappresentanti i protagonisti di celebri quadri sui lavoratori (lo spaccapietre di Courbet, i seminatori di Millet ecc.). La presenza di queste figure, che erano uscite dal quadro per invadere la città, ha aperto molti interrogativi. I capannelli che si sono formati intorno rappresentavano un tipo di curiosità, provocavano critiche, ironie, insomma interessi che mi sono sembrati positivi.

NAC: Non ti pare che, data l'assenza completa di strutture per l'educazione artistica, queste operazioni cadano in un terreno totalmente impreparato e perciò non riescano a trasformarsi da provocazioni in un rapporto fruttuoso?

GIUFFRÉ: Sono d'accordo sulla inadeguatezza di manifestazioni di questo tipo a risolvere i problemi di una educazione artistica, intesa in senso ampio. Ma come ho già accennato, una edizione come questa mi pare necessaria se è un momento di un'azione culturale più vasta, più impegnativa, coinvolgente l'intera popolazione.

# I parenti

di Adriano Altamira

Alcuni anni fa, quando, a proposito delle ultime tendenze, cominciarono ad uscire, subito dopo le prime manifestazioni che le rivelarono, i primi scritti critici di recensione o di lancio, sembrava che questi gruppi o correnti, o atteggiamenti, non avessero né padre né madre. Cautissime erano le poche affermazioni al riguardo: che «arte povera» fosse, per esempio, una specie di «informale a grana larga» (Barilli); e passò del tempo prima che si accennasse, nello stesso ordine d'idee, ad una parentela tra «minimal» e «conceptual art».

Ancora nel '72, la Millet faceva notare come si fosse pensato a questa probabile linea evolutiva con grande ritardo: ritardo dovuto anche alla tardiva scoperta della minimal, che pur essendo contemporanea, era stata storicizzata solo dopo la pop art. Nonostante i pochi artisti che si possono effettivamente definire concettuali, con un decente margine di approssimazione, siano quasi tutti ex minimalisti (Kossuth, Barry, Weiner, Huebler), nel '69 Trini parlava ancora della minimal come di un'arte «da etichetta», per contrapporla ad un'arte senza etichetta, che doveva essere la concettuale, la povera — distinzioni particolari in quel momento non se ne facevano ancora: in un libro come «arte povera» del Celant erano mescolati Kossuth, André, Zorio, Dibbets.

Ancora adesso si parla poco del fatto che un genere di atteggiamento culturale come quello concettuale, diciamo, anche alla larga, derivante dalla radicalizzazione di un atteggiamento come quello astratto-minimale, abbia come padrino, per non dire come padre, un Duchamp invece o insieme ad un Ad Reinhardt; un Duchamp al posto di un Brancusi, di cui, ad esempio, un André, si definisce discepolo. In questo senso, è da seguire con estremo interesse una traccia che la critica sta proponendo (in sede, per esempio, di riscoperta di un certo surrealismo), dove comincia a rilevare delle analogie tra certe importanti poetiche del pieno '900, ed altre più recenti, che fino a ieri avremmo creduto completamente estranee. Il Kossuth «magrittiano» di Menna (vedi NAC 6-7/74) mi sembra particolarmente convincente: e l'immagine di uno «scollamento tra linguaggio e riflessione metalinguistica» in Magritte, visto in funzione di una identità tautologica kossuthiana solo «tra segno e segno», mi pare particolarmente indicata a sottolineare un tipo di evoluzione dialettica: più della lettura kossuthiana di Pia Vivarelli (NAC 5-74), quando parla di One and three saws come di un «al-

lineamento tautologico».

Personalmente ritengo che uno studio in chiave magrittiana di alcuni interpreti delle nostre ultime tendenze, darebbe ampi ed interessanti risultati, richiamando non solo all'attenzione la sottile investigazione fatta dal pittore belga sul rapporto oggetto-parola, ma anche la sua felice invenzione di immagini emblematiche, riprese e tradotte, magari fotograficamente, in più di un caso, da un certo numero di operatori. Il «quadro nel quadro» di Paolini non è forse (in veste di lettura sofisticata ed angolata) il «quadro nel quadro» della «condition humaine» del bruxellese? La stessa fisionomia «cultura» dell'arte di Paolini in questo caso, e di moltissimi altri operatori, suggerisce l'interpretazione del loro lavoro come operazione di mera e continua rilettura, talvolta attenta, talaltra solo erudita. A più riprese s'è accennato a questa caratteristica dell'arte del '900 di presentarsi innanzitutto aperta a qualunque genere di stimoli: stimoli che d'altra parte non sono sempre precisi come sembrano, ma che anzi, qualche volta, parrebbero puramente pretestuali. Effettivi, ma non per le loro peculiari caratteristiche, che non sono quasi mai — di fatto — rispettate, forse neppure note o ben investigate, ma solo rivissute in chiave fantastica (interessante, a questo riguardo, per esempio, la posizione di una Lippard rispetto al «primitivismo» di Picasso e Brancusi), quindi arbitraria. Entro certi limiti, diventa difficile interpretare dei legami di parentela che a prima vista parrebbero innegabili; pure, sempre entro questi limiti, vien fatto di notare come gran parte della cultura di tutto questo secolo, e dall'inizio, cioè da molto molto presto, ruoti attorno a certi temi, a certi problemi, e vien fatto di dire che dove non tocchi, già dall'inizio, il nocciolo della questione, ne indichi per lo meno, a volte con grande precisione, l'itinerario per arrivarci. Ho rilevato in questo senso un'analogia interessantissima tra l'indicazione di poetica di un Celant impegnato a tracciare, in breve, alla fine del suo volume «Arte Povera», il ritratto della nuova arte «senza etichetta» che nasceva allora (soprattutto in Italia, a giudicare dal metro di giudizio che sceglieva per le sue misurazioni) e i programmi a lunga scadenza dei nostri futuristi più intelligenti: antenati anche loro (nonostante certi bistrattamenti) di una progenie più numerosa di quella effettivamente loro attribuita.

Per Celant, infatti, le caratteristiche salienti, e comuni, alle operazioni degli ar-

tisti che riuniva, in quell'occasione, sotto il termine di arte povera, erano soprattutto due: la prima era l'interpretazione (naturalistica?) del mondo visto come correlazione di sistemi analoghi, commensurabili: per esempio minerale, vegetale, animale e umano (detto altrimenti: fisico, biologico e sociale, o politico); la seconda, stava invece nella capacità d'identificazione, da parte dell'artista, con la materia del suo studio, che diventava, conseguentemente, capacità di percezione più che «immagine manipolata». In Marinetti stesso, forse più che negli altri futuristi (anche se si deve probabilmente ammettere che qualche immagine dei primi manifesti della pittura sia sua, per esempio nel Marinetti teorico del nuovo teatro, è dato di leggere (forse più esplicitamente che nel manifesto tecnico della letteratura, o del movimento futurista stesso) che tra gli elementi del nuovo «meraviglioso» hanno parte preponderante le «analogie profonde tra umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico». (Teatro di Varietà, 1913). Sempre nello stesso manifesto, Marinetti parla di un'arte che «utilizzi la collaborazione del pubblico», cui viene negato il ruolo di «stupido voyeur» (Celant parla dello stimolare «un'intervento partecipativo», che sia «naturalmente antiaccademica, primitiva e ingenua» (in un altro punto incoraggia ad usare «tutta la gamma della stupidagine, dell'imbecillità»), mentre leggiamo, in Celant: «...un momento che tende alla decultura, alla regressione..., allo stato prelogico e preiconografico, al comportamento elementare...».

La distruzione della prospettiva, della norma, l'impedire lo stabilirsi di qualsiasi genere di tradizioni di Marinetti, continuano a corrispondere simmetricamente al «vivere in arte», quale esistenza fantastica in continua variazione con la realtà quotidiana» del Celant, così come l'immedesimarsi celantiano dell'artista «con le cose», «sino a renderle parte di se stesso, sue propaggini biologiche» richiama il problema della disumanizzazione dell'arte di Marinetti, cioè, il procedimento della sostituzione del personaggio uomo con le «cose», con l'«ossessione lirica della materia». Nel manifesto tecnico della letteratura, leggiamo: «non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. E' la solidità di una lastra d'acciaio che ci interessa di per sé stessa...» fino a giungere, qualche decina di righe dopo, forse ad una delle più grosse proposte poetiche di questo secolo, che ci sembra in pieno rispondente a tutta

una serie di situazioni ancora attuali: «...giungeremo un giorno ad un'arte ancora più essenziale quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini». E' quel passaggio dall'allegoria all'analogia di cui parla Mario Verdone a proposito della letteratura futurista, che segna, non semplicemente un passaggio

dal simbolismo storico al '900, ma dal simbolismo come « sistema », ad un sistema analogico, più complesso, che è in definitiva quello ancora operante. « Un fare dell'arte come cleptomania culturale che vive sull'assunzione delle cariche ever-sive degli altri linguaggi » dichiara a un certo punto Celant, riferendosi a politica e tecnologia: perché non alla letteratura? Le analogie tra i « sistemi » sono ap-

punto la caratteristica dominante della nuova nostra cultura.

Anche Kaprow, in una sua conferenza tenuta a Milano qualche mese fa (presso Flash Art Information) parlava dell'importanza del teatro d'oggetti futurista, delle scenografie di Balla e Prampolini, nella nascita e nella crescita dell'happening. A un certo punto viene il dubbio che siamo davvero tutti parenti.

Aree di ricerca

## La mediazione della fotografia

di Mauro Corradini

Che la fotografia abbia, dal suo apparire, costituito un motivo di amore-odio per i pittori, non è una novità, né è un caso che la fotografia nasca dalle ricerche pittoriche. Quel che è stato sempre mutevole, è il rapporto tra i due elementi: fotografia e pittura che si contendono lo stesso spazio poetico-operativo, fotografi e pittori che cercano mediazioni derivate dall'arte parallela (ed è fuor di dubbio il miglior rapporto con la « figurazione » che con la non figurazione).

La recente riassunzione della fotografia, soprattutto nei settori cronachistico-documentario o di impegno civile, è avvenuta più per « temi » e per « immagini », che non a diverso livello, risolvendosi il dato dell'immagine fotografica in uno stilema espressivo, oppure in una simbolizzazione dei termini descritti e, nei casi più felici, nella risoluzione in iconogramma dell'immagine designata e trascritta. Ma, come appare evidente, soltanto in quest'ultimo

caso il discorso-rapporto con la fotografia si risolveva (e si risolve) a livello di verifica linguistica, mentre negli altri casi, il linguaggio rimaneva (e rimane) appoggiato ad altri elementi connotativi, di natura realista, ma con specificazioni che non mette conto qui indicare. Soltanto con l'avvento della fotografia nell'orbita « concettuale » (per esempio l'utilizzazione del fotogramma puro a livello di provino), si realizza una prima assunzione a livello linguistico del mezzo. Ed è proprio questo il dato più interessante e nuovo, che vale la pena di sottolineare in alcune giovani presenze (ed escludiamo appositamente il dato concettuale per una diversa chiarificazione linguistica).

La fotografia, in modo analogo all'utilizzazione che ne fece, ma per breve tempo, la « mec art », viene utilizzata come elemento linguistico discriminante; l'assunzione avviene cioè a livello prepositivo: il dato è rigido, sicuro (né è possibile mettere in forse il dato fotografico; se ne metterà in forse, semmai, l'angolazione). Il discorso acquista chiarezza (logicità prepositiva) e l'oggetto è oggetto, senza alcuna mediazione intermedia, se non quella del transfert letterario che lo riutilizza. Nell'ambito di un discorso « sul reale », la poesia della fotografia è più razionale, più aperta alle tensioni emotive individuali e anche più corretta nell'imposizione ottica. La città di Brambilla (per citare uno di questi giovani) diviene essa stessa « autorappresentativa »: l'autore diviene medium, soprattutto di natura esperienziale. Gli accostamenti possibili (che vanno dal recupero « op » ancora leggibile nell'impostazione della « mec-art » a recuperi di diversa natura, come la struttura guerreschiana che sorregge le figure del giovane Bernardi) tendono costantemente non a svilire il mezzo fotografico, ma a valorizzarlo e privilegiarlo. Si realizza cioè « l'istantanea anti-romantica » che ribalta il senso della pittura « en plein air », ma ribalta anche e contraddice il travaglio esistenziale dei gruppi neo-figurativi. Né è un caso, del resto, che proprio la lucida struttura di Guerreschi venga assunta da un Bernardi,

e non altra o diversa: l'immagine diviene icona senza mediazione, è essa stessa « rappresentazione » in senso brechtiano, e la storia, il dramma, l'umanità si autorappresentano nei personaggi metropolitani di Augusto Bernardi o nelle strutture metropolitane di Gianfranco Brambilla.

L'anonimo quotidiano, come dato ineliminabile del nostro tempo, viene riproposto con valore di vocabolo attraverso questa utilizzazione della fotografia, al limite dell'errore tecnico, come parte linguistica significante (anche se, contemporaneamente, in scala già concettuale, e quindi negante « questa » realtà). Non a caso il discorso « verso » l'altro, che tanto muove in questi anni la cultura figurativa nazionale, si struttura così in « discorso altro », proposta altra, con una violenza e un'inventività nuove: si ritorna all'opera realista « tout-court », con pregnanza di significati. La riquadratura di Brambilla o la struttura di Bernardi divengono supporti operativi: la poetività del reale viene espressa nella poetività dei rapporti. Per questo, al di là delle differenze evidenti di struttura (e potremmo ricordare anche il giovane De Sanctis o il giovanissimo Goi), nelle opere di questi autori possiamo costruire e leggere l'andamento strutturale dell'opera, dimensionato in situazione « a-narrativa »: non già che manchi il racconto, ma il racconto è la realtà stessa nella sua complessa presenza.

L'analisi di questi movimenti iconogrammatici, così come scaturisce e si delinea nell'andamento strutturale dell'opera, diviene l'elemento base di lettura: l'opera autorappresenta contemporaneamente sé stessa (il suo autore) con l'immediatezza qualificante dei termini rappresentati; ne consegue una miglior possibilità di « lettura » senza schematismi o ideologizzazioni, ma nei termini reali di un dibattito prepositivo.

Gianfranco Brambilla, Dario De Sanctis, Rassegna G.B. Sassoferrato / Augusto Bernardi, Gianfranco Brambilla, Dario De Sanctis, Rassegna « Arte e lavoro », Suzzara / Augusto Bernardi, Gianfranco Brambilla, Alfonso Goi, L'uomo, la città, Saronno.



G. Brambilla, *Racconto urbano*.

# Problemi del metodo

A chiusura di questi « inserti » curati, di volta in volta, da vari Istituti di Storia dell'arte, pubblichiamo questi tre testi di Angelo Trimarco, Silvana Sinisi e Alberto Cuomo dell'Università di Salerno.

Pur nella diversità dei campi d'indagine, ci sembra che essi siano uniti da una certa metodologia, già esemplata, peraltro, negli « Studi sul Surrealismo », apparsi nel n. 6-7, a cura del medesimo Istituto.

Ciò a conferma di una caratterizzazione dei singoli Istituti di Storia dell'arte che, a nostro parere, non può che trovare arricchimento in un dialettico « confronto ».

Cosa che abbiamo tentato di fare in questo 1974.

## Jung: arte linguaggio archetipi

di Angelo Trimarco

Una mappa di citazioni può fare da battistrada, immediatamente. « Se si pretende... che l'analisi spieghi anche l'essenza dell'opera d'arte stessa, questa pretesa dev'essere categoricamente respinta ». Ed ancora: « Il mistero della creatività è... un problema trascendentale che la psicologia non può risolvere, ma soltanto descrivere »<sup>1</sup>.

La sottolineatura junghiana dell'incapacità teorica della psicoanalisi a decodificare l'opera è, in verità, un motivo ricorrente (e fermo) anche in Freud. Nel saggio su *Dostoevskij e il parricidio*, 1927, l'avvertimento capitale figura già dall'attacco. « Vorremmo distinguere, nella ricca personalità di Dostoevskij, quattro aspetti: lo scrittore, il nevrotico, il moralista e il peccatore ». Per aggiungere subito: « Purtroppo dinanzi al problema dello scrittore l'analisi deve deporre le armi »<sup>2</sup>.

Un altro punto è, invece, di estremo interesse nella riflessione junghiana sull'arte. La critica radicale, voglio dire, al metodo biografico. « La sua (del poeta) biografia... è sempre irrilevante dal punto di vista dell'arte »<sup>3</sup>. L'ottica freudiana è ora rovesciata, si capisce. Basti pensare alla lettura leonardesca (psicoanalisi dell'autore) e alla Gradiva (psicoanalisi dei personaggi).

Se Freud, così, non va oltre il riconoscimento dell'incompetenza territoriale della psicoanalisi dell'arte a decodificare la realtà dell'opera, Jung, invece, parte proprio da questa impossibilità per spingere il discorso in una direzione certamente più fruttuosa. Non c'è dubbio, infatti, che Jung con questa manovra, mettendo definitivamente in crisi il biografismo e il contenutismo della psicoanalisi dell'arte tenuta a battesimo da Freud con la lettura della Gradiva e di Leonardo e continuata, in maniera più o meno sconsiderata, fino ai nostri giorni, inizia un discorso diverso.

In un saggio del '22 (il primo, credo, dedicato ai rapporti psicologia analitica/arte poetica) Jung delinea in modo sufficientemente chiaro e articolato il suo

piano. In fondo la critica al biografismo freudiano si lega direttamente ad uno degli assi fondamentali o all'asse fondamentale della dottrina junghiana. « L'orientamento esclusivo verso i fattori personali, che è richiesto dalla causalità personale, non è assolutamente ammissibile per l'opera d'arte, poiché qui non si tratta di un essere umano, ma di una produzione che va oltre l'individuo »<sup>4</sup>. La critica, dunque, al contenutismo, al biografismo, alla causalità, al biologismo. (« ...Una psicologia, il cui orientamento sia esclusivamente biologico, potrà essere applicata forse con ragione all'uomo, ma mai all'opera d'arte ») ha le proprie ragioni nell'esigenza teorica di saltare il « mito personale » e l'*individuale*, più semplicemente, per attingere i *contenuti dell'incoscienze collettivo*. Siamo allora alla rottura tra Freud e Jung.

Delineato il progetto, Jung si affretta ad avvertirci che non tutte le produzioni artistiche raggiungono tale profondità. Ma evidentemente sono queste (e soltanto loro) che costituiscono l'oggetto della sua ricerca e del suo impegno. Le altre rappresentano la faccia senza luce della luna. La distinzione è, fuori dello splendore delle parole, tra *opera intenzionale* e *opera simbolica* (si legge anche *deliberatamente simbolica*). Dove è chiaro, però che anche l'*intenzionalità* dell'opera non può che rinviare a mosse segrete e nascoste, a una stratigrafia inconscia. Ma in questo caso il sottosuolo è solamente un retro-piano. Cito Jung. « Nel primo caso si tratta di una produzione intenzionale, accompagnata e diretta dalla coscienza, che per mezzo della riflessione giunge alla forma e all'effetto voluti; nell'altro caso si tratta, al contrario, di un fenomeno che sorge dalla natura incoscienza, si realizza senza l'intervento della coscienza umana, anzi, all'occasione, insorge persino contro di essa, per conquistarsi in modo dispotico la propria forma ed il proprio effetto »<sup>5</sup>. Per ragioni di taglio salto le precisazioni, gli accorgimenti, le prudenze fatte scattare da Jung per evi-

tare equivoci e malintesi. Mi limiterò a riferire, sulla scorta junghiana del resto, come, tutto sommato, questa distinzione riconduca a Schiller, all'*atteggiamento ingenuo* e all'*atteggiamento sentimentale*. D'altronde non può essere casuale che la tematica schilleriana è stata assunta da Jung come uno dei momenti significativi della storia dei « tipi psicologici »: « ... Attraverso l'osservazione dei meccanismi opposti, Schiller è giunto a stabilire l'esistenza di due tipi psicologici ai quali nella sua concezione spetta lo stesso significato che io attribuisco all'introverso e all'estroverso »<sup>6</sup>. E, per rimanere nell'ambito dei ricordi, si potrebbe accennare all'*ambivalenza junghiana* (che è poi anche di Freud) classicismo-romanticismo. Un'*ambivalenza* che palesamente è testimoniata dalla differenza tra *opera intenzionale* e *opera simbolica*, al punto che all'opera intenzionale, guidata e organizzata dalla chiarezza (evidentemente sterile) della coscienza, Jung, in omaggio al classicismo, affida la lucentezza delle « leggi » e della « bella forma dello stile » e perfino la « visione armoniosa della perfezione »<sup>6</sup>. Si è detto che l'idea dell'opera simbolica va dislocata lungo la *rottura junghiana*. « Noi moderni siamo destinati a rivivere lo spirito, cioè a fare l'esperienza primordiale. Questa è l'unica possibilità di rompere il cerchio magico delle leggi biologiche »<sup>7</sup>. Quelle leggi biologiche (che rappresentano la mossa estrema del discorso freudiano, lo sappiamo) che per nessuna ragione possono aspirare a porsi come principio unificatore dell'opera d'arte, ha avvertito Jung. Il cammino è, dunque, segnato: è la via che conduce all'incontro con la *propria Ombra*. Un incontro indispensabile perché attraverso l'*Ombra* si spalanchi il « mondo dell'acqua, in cui è sospesa ogni vita, dove comincia il regno del 'simpatico', l'anima di tutto ciò che è vivo, dove io sono inseparabilmente questo e quello, dove io esperimento l'altro in me stesso e l'altro esperimenta me come un Io »<sup>8</sup>. L'*Ombra*, la *profonda sorgente*, il *mondo del-*

L'acqua sono immagini suggestive (platonico-mistiche) per alludere (piuttosto che per designare) all'inconscio collettivo. Una teoria estremamente problematica e accesa, ambigua senz'altro, suggestiva certamente (ma pericolosamente suggestiva), che è anche, bisogna riconoscerlo, un tentativo di interrogare il fondamento (*Grund*), le strutture profonde del nostro essere (ma Jung, e non a caso, non parla mai di strutture profonde).

La geografia delle citazioni possibili darà ragione della problematicità della teoria dell'inconscio collettivo. « Di per sé stesso l'inconscio collettivo non esiste neppure, in quanto esso non è altro che una possibilità ». Ma è una possibilità (e qui il discorso precipita) « che noi ereditiamo da epoche remote in forme determinate di immagini mnemoniche, o, per parlare dal punto di vista anatomico, quella possibilità che ci è trasmessa nella struttura del nostro cervello »<sup>9</sup>. La tematizzazione dell'inconscio collettivo come *possibilità* e come *vuoto*, viene, dunque, seriamente attaccata dalla caparbia persistenza biologica, dalla teoria dell'ereditarietà storica, addirittura, fisiologica.

Se Jung non riesce a eludere la trappola dell'ereditarietà non riesce neanche, sebbene operi in modo raffinato, a scansare la rete dell'innatismo: i due poli dentro i quali, secondo Lévi-Strauss, è irrimediabilmente imprigionata la teoria dell'inconscio collettivo<sup>10</sup>. « Non esistono rappresentazioni innate, ma possibilità innate di rappresentazioni... esistono categorie dell'attività della fantasia, in certo qual modo *a priori* di cui l'esistenza non è dimostrabile senza l'esperienza. Esse appaiono solamente nella materia formata, quali principi regolatori della sua formazione »<sup>11</sup>.

Certamente Jung cerca di stabilire un raccordo tra idee *a priori*, categorie, e *opera finita*, insistendo che è possibile ricostruire il « modello primitivo dell'immagine primordiale » soltanto a partire dalla « materia formata », dalla formazione che è sotto i nostri occhi. Tuttavia Jung non riesce a configurare queste idee *a priori*, le *categorie*, se non come « possibilità innate di rappresentazioni », incappando anche, come ha suggerito Lévi-Strauss, nell'inevitabile teologismo che è sotteso all'innatismo. E la stessa interpretazione della Jacobi, giocata fino all'ultimo, sul carattere *formale* degli archetipi, si scontra con questa drammatica realtà. Quando con il consueto andamento, puntiglioso e vigile, di citazione-commento la Jacobi dice che l'archetipo « può emergere in molti studi e piani psichici, nelle più varie costellazioni, (e che) si adatta nella sua apparenza, nella sua foggia, alla situazione del momento; eppure rimane sempre il medesimo nella sua struttura e nel suo significato sostanziale »<sup>12</sup>, evidentemente è preoccupata di portare in primo piano esclusivamente l'aspetto *formale* dell'inconscio collettivo e le variazioni storiche dell'archetipo. Una lettura acuta e intelligente senz'altro che, però,

non è in grado di neutralizzare le rigorose note di Lévi-Strauss. Così l'inconscio collettivo, ipotizzato come *possibilità* e *vuoto*, diventa subito, nuovamente, pieno di « possibilità innate di rappresentazioni », ridiviene, come l'inconscio personale di Freud, ancora un *topos* e una presenza. Da questo punto di vista, stando all'interpretazione junghiana della teoria dell'inconscio di Freud, l'ipotesi dell'*inconscio collettivo* conserva tutte le difficoltà che Jung rimprovera a Freud acquisendo, in più, lungo il cammino i difetti letali dell'innatismo-teologismo e del misticismo. L'*opera simbolica* rinvia direttamente, si sa, all'*inconscio collettivo* e ai suoi contenuti, agli archetipi o immagini primordiali, alle profonde sorgenti della vita, alle estreme lontananze dell'essere. L'*opera d'arte* erompe dal « regno delle madri », dunque. « Il tornare a immergersi nello stato primigenio della *participation mystique* è il segreto della creazione e dell'azione artistica, poiché a questo livello dell'esperienza non è più in causa il singolo soltanto, ma la collettività »<sup>13</sup>. Del resto Jung trent'anni prima (o poco meno), nel saggio più a lungo da me frequentato, ha avvertito che « il processo creatore... consiste in un'animazione inconsciente dell'archetipo, nel suo sviluppo e nella sua formazione, fino alla realizzazione dell'*opera perfetta*. Il dar forma all'immagine primordiale è in certo modo un tradurla nella lingua di oggi, ed è per mezzo di questa traduzione che ognuno può ritrovare l'accesso alle fonti più profonde della vita... In ciò sta l'importanza sociale dell'arte »<sup>14</sup>.

Il compito che Jung assegna all'artista, anzi allo « spirito creatore » (che è un'altra cosa) è quello, allora, di *dare forma* alle immagini primordiali, ai *contenuti* dell'inconscio collettivo. Addirittura Jung parla di *tradurre* l'immagine archetipica nella lingua di oggi. Lo « spirito creatore » anima, traduce, infatti, il simbolo archetipico che, pure nella variazione, magari all'infinito di sé, è però sempre il medesimo nella sua struttura e nel suo significato sostanziale (secondo l'inequivocabile formulazione, già ricordata). E' vero che i simboli archetipici sono *inesauribili* e « l'unica cosa che corrisponde alla loro natura, è il loro plurisignificato »<sup>15</sup>. Ma è innegabile (d'accordo sull'*inesauribilità*) che il *plurisignificato* si riferisce esclusivamente alla sua duttilità, alla capacità cioè di adattarsi alla situazione del momento, alle sue variazioni storiche.

Per Jung lo « spirito creatore » suscita, dunque, simboli, anima archetipi, insorge dal « regno delle madri ». E l'*opera d'arte*, realizzata, diviene così la mediazione e il transito per la vita profondissima, per le sorgenti più remote di energia creatrice. Il circolo adesso si salda. Lo « spirito creatore » dell'artista anima gli archetipi per la costituzione dell'*opera* che, formata, diviene, a sua volta, veicolo e ottica di transizione per la *vita primordiale*, una vita ricchissima e piena di

fronte alla povertà e alla miseria del presente.

L'*opera* svolge, così, un duplice ruolo nella concezione junghiana: il ruolo di mediazione e di *regressione* verso le fonti dimenticate di energie e, al tempo stesso, la figura della compensazione e dell'equilibrio. « Volgendo le spalle alla manchevolezza del presente, l'aspirazione dell'artista si ritrae, sino a raggiungere nel suo inconscio l'immagine primordiale che potrà compensare nel modo più efficace l'imperfezione e la parzialità dello spirito contemporaneo. Essa s'impadronisce di questa immagine, e traendola dalla più profonda inconscienza per ravvicinarla alla coscienza, ne modifica la forma in modo che essa possa essere accettata all'uomo d'oggi, a secondo delle sue capacità »<sup>16</sup>. D'altra parte l'idea dell'arte come *compensazione* e come possibilità di ritornare alle « fonti di piacere divenute inaccessibili nel loro (dei fruitori) inconscio » è un tema che Freud ha tematizzato nell'*Introduzione alla psicoanalisi*<sup>17</sup>. Perciò da questo punto di vista (anche se la prospettiva è mutata) Jung non porta contributi nuovi.

Il problema, in verità, non è certamente questo, giacché riguarda, in modo preminente, la possibilità stessa del costituirsi dell'*opera simbolica*. Quello che non è chiaro affatto (sul piano teorico, si capisce) è come lo spirito creatore dell'artista possa *animare* l'archetipo, *tradurre* nella lingua di oggi l'immagine simbolica primordiale, *dare forma* a queste figure primitive.

La difficoltà estrema nasce dal fatto che Jung svaluta totalmente la funzione del linguaggio, che radicalizza al massimo le « due forme del pensare », che riduce la comunicazione a semplice trasmissione di informazioni. Esistono due « forme di pensare » dice Jung nei *Simboli di trasformazione*: « il pensare indirizzato, e il sognare e fantasticare. Il primo, operando con gli elementi del linguaggio, serve a comunicare ed è faticoso e sifibrante. Il secondo, per contro, opera senza sforzo, spontaneamente potremmo dire, con contenuti già belli e pronti e guidato da motivi inconsci. Il primo crea acquisizioni nuove, adattamenti, imita la realtà e cerca di influire su di essa. Il secondo invece volge le spalle alla realtà, mette in libertà tendenze soggettive ed è, per quel che concerne l'adattamento, improduttivo »<sup>18</sup>. La scienza e la tecnica si schierano sul fronte del « pensare indirizzato », mentre i sogni e il mito (un « sogno secolare »), le fantasie, dalla parte del « sognare o fantasticare », naturalmente. Così anche, credo, l'*opera intenzionale* e l'*opera simbolica* si dislocano lungo queste « due forme di pensare ».

L'*opera simbolica*, dunque, è una formazione simbolica e non una formazione linguistico-comunicativa, è il fiato degli archetipi nella loro variazione storica (ma immutabili e universali nella loro sostanza) ed insieme il *luogo* a partire dal

quale a ciascuno di noi è possibile lo sprofondamento nella vera vita.

Allora vuol dire che l'opera simbolica (l'unica forma dell'arte di cui mette conto interessarsi) è un'epifania, una rivelazione di « tendenze soggettive » e di « contenuti belli e pronti », inesauribili, universali e irrazionali. Compare il motivo della ripetizione. Ma della ripetizione che non è scarto e differenza ma variazione del già noto (e sul già noto). Un lavoro di citazione, si direbbe, che riflette ancora la mentalità positivista dell'afferramento diretto, immediato, della realtà. E non importa se poi la realtà è il mondo umano o l'inconscio personale (il grande nemico di Jung) o i contenuti archetipici dell'inconscio collettivo. L'opera è ripetizione di un modello e la critica che volesse seguire (e quella che la segue) le orme junghiane è, inevitabilmente, una formazione alla terza. E l'immagine platonica della caverna, che tanto ha suggestionato Jung, può essere assunta a questo punto come emblema. La critica, attraverso, l'opera, che è epifania archetipale, dovrebbe discendere ad attingere quella *vita primordiale* che rischianza la dimenticanza e la solitudine. La critica dovrebbe diventare lavoro psicologico. Jung, dal canto suo, ne ha tentato un esempio nel libro sui simboli della libido che Northrop Frye considera, insieme alla ricerca di Frazer, *Il ramo d'oro*, « veri e propri studi di critica letteraria, e molto importanti »<sup>19</sup>. Il richiamo di Frye agli junghiani *Simboli della trasformazione* è quanto mai opportuno perché allarga il discorso troppo spesso accorciato agli esigui scritti teorici sui rapporti tra psicologia analitica e esperienza artistica o ai soli due esempi (le letture di Picasso e di Joyce) a un lavoro assai più significativo e importante. Si tratta, infatti, di un *commento* che difficilmente si potrebbe rinvenire negli scritti che specificamente Jung ha dedicato alla questione dell'arte. L'invito a rileggere i *Simboli della trasformazione* in chiave di critica letteraria e di critica dell'arte in generale e i risultati che se ne possono ricavare ci spingono ad allineare in questa recente cosmografia teorico-critica un altro libro, i *Tipi psicologici*. L'asse Goethe/Schiller e soprattutto un'attenta riconsiderazione dei legami con Nietzsche, al di fuori delle facili accuse (soprattutto dopo la rilettura di Nietzsche e dopo la chiarificazione di certe tentazioni junghiane), per citare soltanto qualche passaggio obbligatorio, potrebbero essere assai utili a considerare, in modo più lungimirante, l'intero discorso di Jung sull'arte e sulla critica. Un discorso che, pure sprofondando la ricerca ai limiti dell'inaccessibile (che tuttavia dà notizia di sé attraverso mille simboli), a riflettere con attenzione, non fa molti passi avanti rispetto alla teoria freudiana. Lo spostamento del fuoco dall'inconscio personale all'inconscio collettivo si rivela meno decisivo di quello che sembra. L'inconscio junghiano non meno

di quello freudiano è un *topos* e una *presenza*, un *pieno*. Poco conta, poi, che i contenuti siano le rimozioni e le forze istintuali o i simboli archetipici e le immagini primordiali. L'opera, in un caso come nell'altro, ripete un *contenuto*. Col risultato che Jung come Freud non si preoccupa di analizzare l'opera. L'opera invece di essere rapportata alla mitologia personale dell'autore o dei personaggi o dei fruitori viene ricondotta alla mitologia dell'*incosciente collettivo*. Daccapo a dei *contenuti*. Del resto Jung è stato chiaro: « *Soltanto quella parte dell'arte che comprende i processi di formazione artistica può essere oggetto di studi di tale genere, ma non quella che rappresenta l'essenza medesima dell'arte. Questa seconda parte, che cerca di sapere in che cosa consiste l'arte in se stessa, non può divenire oggetto di indagine psicologica, ma soltanto di un esame estetico-critico* »<sup>20</sup>. Non c'è dubbio, ora, che la saldatura è completa. Jung si sposta sulle stesse posizioni di Freud. Di fronte al problema dello scrittore e dell'artista l'analisi deve deporre le armi. Quello, dunque, che Freud e Jung possono indicarci sono i « processi di formazione artistica », e i *contenuti* dell'opera. L'*essenza* dell'arte è un'indagine che affidano, invece, ai critici e agli estetiologi. Questo sdoppiamento dell'esperienza artistica (in « processi di formazione » ed « *essenza* ») deve essere ricondotto, poi, al motivo di fondo: al fatto che sia Freud che Jung trascurano completamente (anzi Jung l'avversa aspramente) l'idea che l'arte è un sistema linguistico e una struttura comunicativa e che una ricerca sull'*essenza* e sul *mistero* dell'arte è una leggenda ascetica<sup>21</sup>.

<sup>1</sup> C.G. Jung, *Psicologia e poesia*, in « La dimensione psichica », trad. it., a cura di L.

Urs Lüthi

## La cosa perduta

di Silvana Sinisi

« In primo luogo l'umanità comprendeva tre sessi, non due come ora, maschio e femmina, ma se ne aggiungeva un terzo partecipe d'entrambi e di cui ora è rimasto il nome, mentre la cosa si è perduta. Era allora l'androgino, un sesso a sé, la cui forma e nome partecipavano del maschio e della femmina: ora non è rimasto che il nome che suona vergogna... Ecco dunque da quanto tempo l'amore reciproco è connaturato negli uomini: esso ci restituisce l'antico nostro essere perché tenta di fare di due una creatura sola e di risanare così la natura umana ». Così Platone nel « Convito ».

Urs Lüthi recupera, oggi, il mito antico e lo ripropone come modello alternativo alla condizione di infelicità e separatezza dell'uomo moderno. Preso atto che sin

Aurigemma, Torino 1972, pp. 84-83.

<sup>2</sup> S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it., Torino 1969, vol. 1, p. 323.

<sup>3</sup> C.G. Jung, *op. cit.*, p. 89.

<sup>4</sup> C.G. Jung, *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica*, in « Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna », trad. it., pref. di G. Jervis, Torino 1973, pp. 36-37.

<sup>5</sup> C.G. Jung, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>6</sup> C.G. Jung, *op. cit.*, pp. 38-44.

<sup>7</sup> C.G. Jung, *Freud e la psicoanalisi*, trad. it., a cura di L. Aurigemma, Torino 1973, p. 382.

<sup>8</sup> C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in « La dimensione psichica », cit., p. 139.

<sup>9</sup> C.G. Jung, *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica*, cit., p. 48.

<sup>10</sup> C. Lévi-Strauss, *Introduzione di C.L.S. all'opera di Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia*, trad. it., Torino 1965, p. XXXVI.

<sup>11</sup> C.G. Jung, *op. cit.*, p. 48.

<sup>12</sup> J. Jacobi, *La psicologia di C.G. Jung*, trad. it., pref. di Jung, nuova ed., Torino 1973, p. 63. Della Jacobi si cfr. anche il recente *Complesso Archetipo Simbolo*, trad. it., Torino 1971.

<sup>13</sup> C.G. Jung, *Psicologia e poesia*, cit., p. 89.

<sup>14</sup> C.G. Jung, *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica*, cit., p. 50.

<sup>15</sup> C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in « La dimensione psichica », cit., p. 158.

<sup>16</sup> C.G. Jung, *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica*, cit., pp. 50-51.

<sup>17</sup> S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it., pp. 339-340.

<sup>18</sup> C.G. Jung, *Simboli della trasformazione*, trad. it., 2ª ed. riv. da L. Aurigemma, Torino 1970, p. 32.

<sup>19</sup> N. Frye, *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, trad. it., Torino 1973, p. 19.

<sup>20</sup> C.G. Jung, *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica*, cit., p. 29.

<sup>21</sup> Un'indagine più articolata è stata condotta, al riguardo, nel nostro saggio (al quale ci permettiamo di rinviare) *L'inconscio dell'opera. Sociologia e psicoanalisi dell'arte*, Roma 1974 (in particolare nel cap. *Marxismo/psicoanalisi e un'ipotesi di psicoanalisi dell'arte*).



U. Lütthi, *Performance*, 1974.

limitata al volto, truccato e spesso incorniciato dai lunghi capelli di una parucca. Altre volte il travestimento è condotto sino in fondo con l'utilizzazione di una serie di dettagli sapienti che vanno dall'acconciatura all'abbigliamento, dall'espressione alla posa sofisticata. Il travestimento non è mai casuale, ma è assunto ogni volta in riferimento ad un modello preciso, che non trova riscontro nella banalità quotidiana, ma in un passato in qualche modo leggendario, i «folli anni ruggenti», e in una condizione eccezionale: la personificazione di una grande diva dell'epoca.

Non senza ironia Lütthi sembra, così, indicare che, nell'attuale condizione decaduta, il mito non è recuperabile nell'assolutezza delle origini. Di qui l'assunzione, in luogo del modello platonico, di un mito dei nostri tempi: la «vamp», tipico sex-symbol della psicologia collettiva. L'identificazione con questo personaggio del passato consente all'artista di mantenere un distacco dall'immediatezza del presente, svelando il valore simbolico della sua operazione.

Fotografia e azione comportamentale costituiscono i mezzi linguistici ai quali Lütthi affida il suo messaggio. Costante negli autoritratti la contrapposizione dialettica tra i termini opposti della divisione e dell'unità. Lütthi inserisce, infatti, la sua immagine, personificazione della unione dei contrari, in un contesto che sia da un punto di vista compositivo che iconografico è situato sotto il segno della separazione. Ricorrente, ad esempio, l'organizzazione di un lavoro in più sezioni staccate o l'impiego di schemi compositivi bipartiti che frazionano la superficie. A questo si aggiunge la meditata scelta delle immagini che ripropongono ulteriormente, per via analogica, il tema della divisione. Un autoritratto del '70 è organizzato intorno a tre nuclei distinti e sovrapposti: uno sfondo vegetale sfocato e intravisto in lontananza, un secondo piano-cesura costituito dalla fronte di un armadio diviso in due ante, un primo piano, nettamente emergente sugli altri, con l'artista, seduto su un divano, travestito e atteggiato secondo il consueto personaggio femminile. Da uno stato di natura (la vegetazione), presentato co-

me indistinzione, si passa, così, ad una condizione di separatezza indicata allusivamente dall'armadio diviso in due metà uguali, per riattingere infine l'unità a un diverso livello con l'immagine dell'uomo-donna.

Lo stesso tema è proposto in un lavoro composto da due pannelli fotografici accostati. Alla divisione resa dall'immagine di due rive fiorite tagliate da un rivolo d'acqua, Lütthi oppone la riunificazione, ostentando provocatamente il volto truccato e il torace nudo.

Altrove l'allusione alle due metà dell'androgino è proposta mediante la sottile cesura chiara, quasi un taglio, che la profonda scollatura segna sul torace, mentre il legame che ricostituisce l'unità è dato dalle corde che legano saldamente il corpo dell'artista. Questa immagine appare collocata al centro della fotografia e sovrapposta ad uno sfondo che rappresenta un fittissimo intrico di piante. In contrapposizione all'armonico stato di natura, simboleggiato dalla vegetazione, il tentativo di recuperare una totalità si configura per l'uomo, creatura decaduta, come una sorta di violenza su di sé (le corde, la scollatura-taglio), un'effrazione delle norme. Di qui anche il fascino ambiguo, inquietante e sottilmente perverso dell'immagine femminile proposta da Lütthi.

Se nei lavori fotografici il tema della separazione si impone a livello sia compositivo che iconografico, in dialettica contrapposizione all'unità, nelle azioni, al contrario, l'accento cade esclusivamente sul tema della totalità. Lütthi trasferisce

il suo modello nello spazio della vita, prestando all'androgino il calore e lo spessore del suo corpo. Una cura minuziosa e vigile del dettaglio regola l'esibizione che si svolge in un clima di sospeso estraniamento. Il distacco dallo spazio e dal tempo presente, che è la condizione della separatezza e della dispersione, è sottolineato dai gesti e dalle espressioni dell'artista che, silenzioso e assorto, sembra riaffiorare lentamente da una dimensione «altra». In questo senso acquista un preciso significato rituale la cerimonia della vestizione e l'opera paziente del trucco che precede l'entrata in scena dell'artista.

Identificatosi con la totalità dell'androgino, Lütthi si lascia osservare, distaccato e assente, limitando la sua azione alla semplice esibizione di sé. Ma talvolta, esce dal suo isolamento per compiere un atto significativo. In una *performance*, tenuta a Napoli (Studio Morra), Lütthi, infrangendo il limite della separazione con il pubblico, ha cercato di instaurare un rapporto circolare con gli spettatori. Raccolto un foglio, vi ha impresso l'impronta delle sue labbra, quindi, in segno di comunione, l'ha donato ad uno, poi ad un altro dei presenti, ripetendo più volte il gesto emblematico. Il superamento della divisione che si identifica con la solitudine e l'infelicità, la proposta alternativa di una totalità, recuperabile anche attraverso la via dell'amore, sono le indicazioni centrali del progetto di Lütthi. Il suo messaggio è consegnato al foglio insieme all'impronta del bacio: «you are not the only who is lonely».

## Architettura

# La morte dell'artistico

di Alberto Cuomo

L'accusa di formalismo operata nei confronti dell'architettura italiana sembra essere ricorrente negli ultimi anni della nostra storia di architetti; intorno agli anni '60 essa veniva formulata dalle pagine di «Architectural Review» proprio da Banham, nei confronti di Rogers e del suo tentativo di attuare una analisi critica del patrimonio di forme che il Movimento Moderno aveva creato dietro gli appelli ideologici del funzionalismo. E' solo superando un notevole disagio che può riprendersi oggi quella polemica, si ha l'impressione cioè di dire discorsi «già detti», di essere parlati da una parola già spenta, di partecipare al gioco retorico della continua destituzione di atteggiamenti già vissuti e continuamente riscoperti e rinnovati, che è poi in definitiva il gioco dell'arte borghese. La consapevole «ripetizione» delle forme dell'architettura moderna, da un lato, e gli anatemi lanciati stavolta da Zevi dalle pagine di «Architettura cronache e

storia», ultimo custode dei valori e dei contenuti ideali del Movimento Moderno ci mostrano infatti solo la incapacità dell'architettura attuale di dire il nuovo, e in definitiva la sua impossibilità ad essere immediatamente fautrice di contenuti alternativi. Ma se ha poco senso verificare nel presente il fallimento concreto degli assunti del Movimento Moderno e tuttavia ribadire il senso e riaffermarne i principi, risulta molto più coerente la posizione di chi, preso atto della impossibilità di un radicale rinnovamento dell'architettura, manifesta nella stessa pratica operativa di questa incapacità e di questa impotenza, nella professione di una «autonomia» che si espliciti come analisi scientifica dei processi formali, ovvero come esposizione dei meccanismi logici della «formatività» architettonica. Pertanto il tentativo odierno, dell'architettura, di svelare l'ordine normativo che sottende i discorsi architettonici, così come si sono costituiti nella tra-

dizione più recente, tende ad un approfondimento della conoscenza dei procedimenti dell'uomo nel suo farsi, e manifesta di una autonomia che non vuole essere assoluta identità con se stessa, ma che cerca i motivi della sua integrazione con l'eteronomia nella coscienza storica del valore retorico dell'architettura, ovvero della sua « inutilità » o della sua impossibilità ad interpretare il reale nella sua totalità, proponendo sul piano della prassi, una coerente professione di retoricità che verifichi esclusivamente la propria presenza nel mondo, in tempi in cui siamo chiamati essenzialmente a testimoniare della nostra coazione. La intenzione di una scientificizzazione dei procedimenti formali dell'architettura, che ritrova il suo significato sociale nel desiderio, relativo al sottinteso tentativo di alfabetizzazione, di una partecipazione collettiva al farsi della città, ha quindi origine nella coscienza di una « crisi » e di una « caduta » dell'arte che, oltre la morte dell'ideale classico, verifica oggi la incapacità di definire il quotidiano medesimo, cui si era offerta, per porsi il problema del suo senso. Risulta essere, allora, priva di significato la accusa di tautologicità che da più parti è rivolta a questa architettura che aspira alla sua esclusiva autocoscienza, dal momento che tale intenzionale tautologicità diviene, nella coscienza storica della sua necessità, eroica professione di vita. Del resto una architettura che tenda ad una formalizzazione logica, accetta il principio della sua verifica in una « falsificabilità » che rivela i discorsi scientifici garantendone la verità relativa delle assunzioni; la sua aspirazione allora, ad esaurirsi completamente in se stessa, propone una « totale verità » dei suoi enunciati che vale solo nella eventualità di una « totale falsità ». La possibilità di essere di una tale architettura, che si verifica in una esaustiva sistematicità delle sue formulazioni, è proprio in una scelta prioritaria che la mette completamente in gioco, vale a dire che « la necessità di una scientificizzazione della architettura » è un « postulato ideologico » che non è spiegabile scientificamente ma che trova la sua ragione nella nostra storia, nella storia di ciascuno di noi; la scientificità della architettura viene allora ricondotta a « poetica » e l'autonomia di una consapevolezza storica. Si dimostra invece veramente tautologica, ed anzi formalistica, quella critica che esaurisce il suo giudizio nell'esclusivo rilievo di sillogismi linguistici, senza verificare le esigenze storiche degli attuali atteggiamenti dell'architettura, e direi le esigenze storiche della critica stessa, o di un certo tipo di critica tradizionale.

La « tautologia » infatti, risulta essere fatale ogni qualvolta una pratica umana tenta una sua formalizzazione logica ed una sua definizione rigorosa; la necessaria « incompletezza » di ogni sistema logico determina infatti, insieme ad una condizione di veridicità, una non totale

dimostrabilità, per cui una completa ed esaustiva spiegazione di esso si verifica solo al di fuori del sistema stesso, in un nuovo sistema che lo comprenda, una architettura che aspira alla scientificità mediante la formalizzazione dei suoi procedimenti, pretendendo allora non una critica che si esaurisce all'interno dei suoi stessi postulati, in una analisi dei linguaggi e delle intenzioni poetiche, ma piuttosto una critica che rivendichi a sua volta una autonomia ed una scientificità, comprendendo così il suo stesso valore retorico e la sua stessa tautologicità, e che costituisca comunque un sistema comprensivo di quello relativo alla pratica artistica, nel senso che definisca leggi e istituisca relazioni fra il sistema dell'arte e il suo esterno, fino alla confluenza finale di arte e critica nella loro immedesimazione nel sistema più generale della vita. In fondo proprio una tale critica, che aspira ad abbandonare i parametri operativi e a sfuggire la tradizionale funzione coadiutrice delle operazioni estetiche, per assumersi il ruolo storico di essere continua attività demistificatrice, nel recupero di una autonoma riflessione che detenga il controllo di sé, arroccata in una estrema difesa del « pensare », finisce per riconoscersi in una operatività che, consapevole della compromissione dei suoi mezzi, ne tenta il riscatto attraverso una medesima operazione di astrazione, che si configura appunto nella ricerca di una sistematicità intesa come discorso sull'arte, nel tentativo stavolta di una estrema difesa del « fare ». Paradossalmente una critica che a tutti i costi sfugge l'operatività, la ritrova suo malgrado in un'arte che pone se stessa come riflessione sull'arte, che tenta al massimo grado la concettualizzazione e che evita il più possibile di « dire » se non se stessa; per una critica che rifiuta l'operatività per essere « critica della critica » si assiste oggi ad operazioni che rifiutano l'attività critica per porsi in prima persona come critica di sé come « arte dell'arte ».

La coscienza di agire rivoluzioni travestite, mascherate da vesti passate, rivoluzioni citate, comporta la necessità di dire questa impossibilità di uscire dalla citazione: il « nuovo » dell'architettura contemporanea consiste proprio nella coscienza esplicitazione della impossibilità di dire il nuovo. I Five Architects esprimono probabilmente più di altri questo modo di essere della pratica progettuale come « ripetizione » analitica di sé, quasi itinerario della memoria prima di un definitivo distacco. Svelato il movimento della logica borghese, come logica del « già detto », del nuovo come riformulazione di un pensiero già noto, essi rifiutano il ricorso alla continua « scoperta » di novità consumabili, su cui era fondata la produzione architettonica del Movimento Moderno, per cui il convenzionale risultava privo di « accuratezza creativa », per proporre una creatività fondata piuttosto sulla « invenzione », sul

ritrovamento cioè del nuovo sulla scorta di una logica codificata dei procedimenti creativi. La novità di una tale architettura consiste nell'esercizio di una ripetizione di certi meccanismi compositivi, che offra oggetti già consumati sul piano dell'immagine e, insieme, una attitudine critica che colga le origini del processo del loro farsi, oltre che del loro consumo. Questa sorta di « coazione a ripetere » forme e metodologie già note, ha probabilmente origine proprio nella inconscia infanzia formale dell'architettura moderna, le cui forme si sono costituite autonomamente dalle intenzioni ideologiche e dalle esperienze vissute, costituendo così una sorta di struttura logica, uno spessore della coscienza cui è impossibile non fare riferimento. Il ricorso al sofisma poi, di questa architettura della ripetitività, è in ultima analisi il segno più evidente di una « razionalizzazione » della esperienza fallimentare della architettura moderna. Una tale architettura che non vuole essere mera citazione, maniera, tende piuttosto a stimolare i meccanismi della invenzione creativa, così come sono proposti dalla architettura moderna, mettendo in luce la logica costruttiva che li sottende; essa si fonda, quindi, su una rigorosa, teoria, e, in quanto fisica manifestazione di questa, è essa stessa teoria. Il riferimento alla linguistica è a questo punto evidente, e, oltre alla trasformazionalità chomskiana, è verificabile la medesima dicotomia saussuriana langue-parole, del resto gli stessi Five si riferiscono in termini evidenti alla esperienza dell'analisi linguistica: Eisenman ponendo in seconda istanza i valori semantici, o addirittura negandoli (del resto è forse possibile una semantica formalizzata?), opera sulle « strutture sintattiche » tentando di mettere allo scoperto i meccanismi logici di origine « profonda », i cosiddetti « integrali sintattici » che presiedono al processo della progettazione e che egli rinviene in una serie di opposizioni fondata sulle qualità relazionali del « lineare », del « planare » e del « volumetrico ». Questa architettura che parte da un esatto e febbrile rilievo delle opere del Movimento Moderno, e dalla comprensione dei loro processi compositivi, propone la citazione come divulgazione del linguaggio della architettura moderna, ma altresì come « museificazione » per cui all'attività odierna, non resta che mostrare nella freddezza del reperto archeologico la perdita dei valori che lo costituivano per la celebrazione di una esclusiva testimonianza di se stesso. A proposito di queste architetture Frampton parla di « modellini », Colin Rowe di « palcoscenico di profezie » e di « distesa di simulacri », c'è in essa in effetti, in questo essere del passato per testimoniare un'incapacità presente, un attonito estraneamento che diviene presenza critica in quanto esposizione dei programmi inattuati e inattuati lasciati inevasi dal Movimento Moderno nel caos edilizio

contemporaneo.

Il « laconico stupore » delle architetture dei Five è rinvenibile in quelle di Aldo Rossi mediante operazioni diverse, (il fuori scala, l'indifferenza al contesto ecc.) che tuttavia hanno origine in una medesima posizione teorica. Anche Rossi tenta, come i Five, di far emergere le strutture « profonde » dell'attitudine dell'uomo attraverso un sondaggio archeologico operato stavolta lungo tutto il terreno del costruito; laddove i Five si riferiscono ad un lessico recente, Rossi attraversa tutta la storia dell'architettura, assumendola, nella stratificazione della città odierna interamente al presente. Il termine di riferimento è quindi la città, la città intesa come architettura, come materiale formalizzazione del rapporto dell'uomo col mondo, l'architettura diviene così rilettura dell'urbano in quanto riproposta dei valori memoriali (Rossi parla di inconscio collettivo) sedimentati nel tempo. Il sistema di Rossi è impostato su una logica di significanti il cui ricorso storico ha definito una sorta di « lingua » dell'architettura, la garanzia di varietà delle proprie proposizioni è offerta da una verifica storica di ricorrenze formali e tipologiche, che nella misura in cui hanno subito un « uso » innescano un processo di « significazione d'uso ». Il luogo privilegiato in cui si verificano nella loro essenzialità e nella loro relazionabilità, le forme, è il monumento; allievo di Rogers, Rossi progetta, anche laddove la tipologia prevede una serialità, per monumenti, ovvero per forme che raggiungono, in una rarefatta esemplarità di rapporti, una dimensione interna che coglie le modalità originarie del linguaggio stesso dell'architettura. Pre-scindendo dalle valenze di significato ideologico e dalla volontà di una comprensione totale del mondo, per Rossi all'architetto è concesso il controllo scientifico di un'area di attività concreta che interpreti l'architettura come puro significante, trovando tuttavia, in questa visione archeologica e tautologica il suo significato e il suo senso nella coscienza di una separatezza storica dell'architetto e del suo fare, per cui ai consolatori conati ideologici si oppone la coerente professione di una autonomia che rinunci ad intraprendere disegni globali.

Ma se c'è una coscienza di inutilità storica dell'architettura, ovvero di una attuale incapacità a significare altro da sé, c'è altresì la consapevolezza che il linguaggio medesimo dell'architettura, come sistema di norme che si autodefinisce, possiede strutturalmente questo scarto dal mondo. Massimo Scolari fa cioè della coscienza storica della non semanticità del linguaggio architettonico, il « senso » stesso dell'architettura, e della sua impotenza a definire il mondo una sua modalità fenomenologica. Nel momento in cui ci si rende consapevoli che è il linguaggio che pone il mondo, ovvero che ogni pratica formalizzatrice determina con le sue autonome modalità, le mo-

dalità di lettura e di comprensione del mondo, il « senso » di ogni linguaggio si identifica proprio nello iato che verifica tra sé e le cose, e la sua verità nel « non detto » che si nasconde nel « detto », nel « silenzio » che è nel continuo farsi parola. La possibilità di mettere in luce questo divario è offerta dallo slittamento dal linguaggio dell'architettura a quello che le sta a monte, il disegno, e sottolineare tuttavia la volontà di essere ancora all'interno dell'architettura: « la condizione dell'architetto si riduce a quella dell'uomo di fronte al tavolo da disegno ». L'architettura esibisce così il suo silenzio nella riduzione più estrema del suo linguaggio, quella del progetto che diviene pura presenza del disegno, inteso come una sorta di metalinguaggio che si esercita su un linguaggio inespresso, quasi l'ultimo segno di una pratica che va scomparendo, con finale di una voce che ha smesso ogni dire.

Un silenzio esibito, e un linguaggio che espliciti completamente le proprie determinazioni, che tenti cioè la completa esposizione del dicibile che possiede, rappresentano i due versanti della « tautologia ». Se da un lato si accetta di « tacere su ciò di cui non si può parlare », dall'altro, nella consapevolezza che « quando non ci si studia di esprimere l'inesprimibile, allora niente va perduto, ma l'inesprimibile è l'ineffabilmente contenuto in ciò che si è espresso », ci si concede la possibilità di parlare per dire esclusivamente nel parlabile, anche ciò che in esso non è contenuto; una tautologia che si manifesti come tale, che professi se stessa, finisce per offrirsi così a un giudizio non tautologico e per dire la verità su sé medesima, muta nella sua veste logica, finisce per acquistare parola e dirci il senso della sua e della nostra storia.

Le esemplificazioni portate rappresentano solo i momenti limite di un atteggiamento che pervade gran parte dell'architettura contemporanea, che può riportarsi comunque al tema dell'arte posto con il Romanticismo; parafrasando la definizione di Dardi offerta all'architettura sperimentalistica odierna, come « internazionale del pittoresco » si può definire questa architettura, che aspira al controllo di sé mediante la costruzione di un ordine logico non trasferibile al mondo, ma esclusivamente concluso nel suo essere pura « stanza », come « architettura del sublime ». Non a caso si è parlato a proposito di tale architettura di classicismo, infatti se una definizione corretta della « classicità » prevede la immedesimazione ed anzi la identità tra « forma » e « contenuto », (materia e spirito) all'architettura contemporanea cui è dato registrare i limiti mondani della sintesi proposta dal Movimento Moderno intesa come progetto totale del mondo, giustamente è attribuibile il ruolo di essere classicistica rievocazione, ovvero tangibile riesumazione di un ordine perduto, e quindi constatazione di morte.

Ciò che differenzia l'architettura attuale, con il suo tentativo di sistemazione logica, da quella del Movimento Moderno cui essa si riferisce e che pure si fondava su una razionalità (costruttivismo, de stijl, razionalismo) è nel fatto che mentre questa ultima esplicitava la « morte dell'arte bella » ancora rappresentandosi e rappresentando, quella odierna rifiuta ogni rappresentazione per porsi tout-court come professione di morte, nel tentativo di rivelare la struttura logica dell'arte, quasi corpo dissezionato su cui esercitare una autopsia. L'arte romantica cioè, fino al Movimento Moderno, pur nella consapevolezza della perdita della pienezza dello spirito, realizzata nella sintesi classica di coscienza e natura, aspirava ad una nuova pienezza, mondana, che la poesia cercava di attuare nell'accoglimento della divisione del lavoro, e delle sue tecniche produttive, come necessario al progredire dell'uomo, e nella celebrazione del quotidiano. Il disegno industriale è il chiaro esempio di questa fiducia, per cui, pur nella coscienza di una caduta, vi era una tensione a « rappresentare » attraverso una visione utopistica, un mondo in cui si realizzava una nuova unità ed il ritorno dell'uomo totalmente in sé. L'arte contemporanea ha invece perso questa fiducia di essere portatrice di una nuova sintesi, laddove l'arte passata restava rappresentativa nel tentativo di trasferire il suo ordine al mondo (Mondrian) o nell'esercizio mimetico della causalità del quotidiano (Pollock), quella odierna ha definitivamente realizzato la profetizzata disgiunzione hegeliana tra forma e contenuto, per essere da un lato « forma della forma » (come sistema logico) e dall'altro « contenuto del contenuto » (pura prassi, ovvero abbandono dell'arte per una scelta di vita); essa non ha alcuna intenzione di trasferirsi al mondo, anzi sa che l'unica possibilità di un recupero dell'estetico è proprio nella morte definitiva dell'artistico, della poesia come realtà separata, per cui l'accettazione della separatezza non è attuata come in passato nella visione di una nuova sintesi, ma come scelta per una regressione che porti dalla separatezza alla « fine » definitiva dell'arte che si concede al mondo esplicitando i suoi meccanismi logici e rappresentativi. La « via lunga verso la critica radicale dell'ordine sociale » dell'intellettuale, ha probabilmente il suo inizio e il suo punto d'arrivo, in una messa a morte della sua realtà separata dall'interno stesso della separatezza, nel rinvio ad un rigoroso controllo della propria tecnica e nella « attribuzione al proletariato del diritto di disporne », questi forse sono i termini entro i quali all'intellettuale è concesso di perdere la sua « singolarità »; all'« assassinio » operato dalla cospirazione borghese, egli può opporre l'esorcismo di un suicidio ritualizzato nell'offerta dei suoi specifici mezzi al mondo, per cui nella continua perdita di una identità specifica egli possa riconoscersi uomo.

# L'educazione artistica in Polonia

di Irena Wojnar

*Pubblichiamo un estratto del saggio che la prof. Irena Wojnar ha preparato per una recente inchiesta, curata dal Centro Internazionale per l'Educazione Artistica di Venezia per conto dell'UNESCO, nel quale vengono sottolineate le nuove tendenze pedagogiche, caratterizzate da una decisa interdisciplinarietà, che si vanno sviluppando in Polonia, paese di antica e nobile tradizione artistica, sia nell'ambito del sistema scolastico che in quello dell'educazione permanente. Irena Wojnar, docente presso l'Università di Varsavia, è tra i maggiori specialisti di pedagogia estetica in campo internazionale; è autrice di importanti saggi tradotti in varie lingue, tra i quali il fondamentale studio « Estetica e Pedagogia » pubblicato in italiano dalla Casa Editrice La Nuova Italia (Firenze, 1970).*

La visualità domina il mondo contemporaneo e si impone attraverso tutta una serie di fenomeni che vengono accomunati sotto il termine, per altro non troppo preciso, di immagine. Le arti visuali abbracciano, oltre le arti plastiche in senso tradizionale, anche l'arte dell'immagine in movimento, cioè il cinema, lo spettacolo teatrale diretto come pure quello diffuso attraverso lo schermo televisivo; includono pure le arti industriali, prodotte dall'unione dell'arte con la tecnologia, che contribuiscono alla creazione dell'ambiente quotidiano dell'uomo. Nella nostra epoca, le arti visuali hanno numerosi rapporti con la musica e la letteratura, che tradizionalmente erano prive di una visualità diretta. La musica ha un ruolo importante negli spettacoli teatrali e cinematografici, la nuova musica prova che si possono creare « sculture sonore » e « balletti di vibrazioni ». La letteratura non ha soltanto lettori ma anche spettatori, poiché esiste una letteratura cantata, parlata e visualizzata sul grande come sul piccolo schermo.

Non si può pertanto considerare il processo educativo soltanto attraverso le arti visuali in senso stretto senza metterlo in relazione con il processo educativo che tocca tutte le altre forme d'arte. Siamo quindi sostenitori di una teoria generale che deve ispirare tutte le ricerche particolari per arrivare a impostare correttamente il grande problema della « educazione attraverso l'arte », studiato per la prima volta da Herbert Read.

Questa concezione ha in Polonia una applicazione particolare, conforme alle tendenze dello sviluppo sociale e culturale del paese. I processi di democratizzazione dell'arte, intensificati dai nuovi mezzi tecnici di diffusione, pongono in essere metodi completamente nuovi per lo studio dell'arte sia nel senso tradizionale di patrimonio culturale che in quello di prodotto della creatività contemporanea. I grandi cambiamenti culturali e le trasformazioni sociali ricevono un sostegno importante da parte dell'arte, che resta pur sempre un fattore di esperienza umana tra le più intime e personali. Si produce così un significativo processo di consolidamento culturale della società

grazie a esperienze artistiche comuni; il popolo riceve una formazione nuova dispensata attraverso i valori estetici che penetrano, nello stesso tempo, sia nella vita emotiva che in quella conoscitiva, stimolando l'immaginazione.

La pedagogia proposta attraverso i numerosi studi di Bogdan Suchodolski (particolarmente « Educazione per il futuro », la cui prima edizione è del 1946, pubblicato in Italia nel 1964) mette in evidenza il ruolo primordiale dell'arte nell'arricchimento dell'universo umano. L'arte appare così non soltanto come fattore di un'educazione estetica in senso stretto, che misura il buono o il cattivo gusto, ma, in una dimensione più vasta, come conferma della presenza dell'uomo quale essere creatore e come incitamento alla trasformazione della realtà. Si tratta di formare un nuovo modello di uomo dallo spirito aperto, di un uomo pensante e sensibile, di un uomo che può essere definito Homo Aestheticus.

E' di conseguenza chiaro che la formazione dell'uomo attraverso l'arte è un processo parallelo a quello della vita; esso si effettua sia nel sistema scolastico, seguendo programmi obbligatori, sia al di fuori di qualsiasi organizzazione pedagogica, attraverso liberi contatti con il mondo delle arti. Questo processo, che è inteso e organizzato per i bambini e i giovani, diventa poi sempre più individualizzato con la crescita e la maturazione dell'individuo. Per questa ragione bisogna prevedere, sul piano pratico, i diversi momenti nella formazione estetica e artistica dell'individuo.

Questa teoria pedagogica generale ha ispirato e continua ad ispirare numerose ricerche estetiche. Da una decina d'anni esiste un centro specializzato per questo tipo di studi, che è unico in Polonia, il Gruppo di Ricerca sull'Educazione Estetica, che fa parte della Facoltà di Educazione dell'Università di Varsavia. Questo Gruppo, diretto dai professori Bogdan Suchodolski e Irena Wojnar) si occupa di: 1. ricerche sulle basi teoriche dell'educazione attraverso l'arte; 2. ricerche operative sull'educazione attraverso le arti sia all'interno che al di fuori

del sistema scolastico; 3. insegnamento a studenti per il diploma di pedagogia generale e per il dottorato; 4. diffondere le conoscenze teoriche negli ambienti pedagogici in collaborazione con il Sindacato degli insegnanti.

Questo gruppo di ricerca attivamente con l'Università Copernico di Torun (che dispone in un Istituto specializzato per la formazione degli insegnanti di materie artistiche) e con i servizi educativi dei Musci nazionali di Varsavia, Poznan, Cracovia e Gdansk.

Bisognerà poi ricordare quattro istituti che dipendono dal Ministero della Pubblica Istruzione e che si interessano pure all'educazione artistica, l'Istituto di Ricerche Pedagogiche, l'Istituto di Perfezionamento per Insegnanti Elementari, l'Istituto per i Programmi e i Manuali Scolastici e l'Istituto di ricerca per la Gioventù. Esiste pure una Casa Editrice di Studi Pedagogici che pubblica una rivista per insegnanti, « Le Arti nella Scuola ».

Notevole è pure l'attività, sempre nel campo dell'educazione artistica, dell'Associazione degli Artisti, dell'Associazione per la Cultura Teatrale e del Movimento dei Cine-Clubs.

Per concludere, ci sembra evidente che tutti i problemi che toccano l'educazione attraverso l'arte devono esser visti in un vasto contesto sociale in funzione di una « società educativa » dove, non soltanto a scuola, ma soprattutto attraverso esperienze culturali direttamente vissute l'uomo è invitato a formarsi, a « imparare a imparare ». L'arte apre lo spirito al di là degli schemi limitati dell'ambiente scolastico, ispira attività educatrici di un nuovo tipo che corrispondono a nuove forme di espressione e di autodidattica. Il nuovo modello di uomo si forma talvolta in maniera spontanea, più attraverso la presenza dei nuovi valori della cultura e della vita che attraverso processi pedagogici intenzionali. L'arte diventa così uno strumento pedagogico tutto particolare, privo del didattismo tradizionale, che domanda soltanto la partecipazione e l'impegno personali.

Teatro

## Situazione

di Italo Moscati

A che punto è la situazione teatrale, qui da noi? Non starò a ripetere quanto, su fatti e problemi particolari, ho già esposto sul teatro italiano, un teatro che ha superato gli anni sessanta, trasformato da un grosso rinnovamento con la crisi della produzione ispirata al documento storico o al brechtismo, e con l'affermazione e successiva crisi della produzione cosiddetta d'avanguardia in cui si è consumato — consolidandosi almeno come momento di passaggio — il recupero delle forme anti-naturalistiche. Mi preme, facendo il punto dell'esposizione di diversi « casi » o « tendenze » ospitata da « Nac », di raccogliere qualche elemento per tentare di capire ciò che si prepara o si sta preparando. Innanzitutto, bisogna tener conto di un fatto condizionante proprio sul piano specifico della produzione. L'austerità e le gravi questioni economiche del paese hanno accelerato un processo di selezione che se spinge gli imprenditori privati ad accentuare una politica di mercato incentrata sul consumo (con riduzione dei margini di rischio coperti dalle sovvenzioni statali, sovvenzioni che ancora esistono ma sulle quali gli stessi imprenditori fanno sempre meno conto per le « disfunzioni » della macchina ministeriale); da un altro lato, questo processo fa sì che la scena pubblica, cioè i teatri stabili e i circuiti direttamente collegati alla iniziativa statale tipo Eti, abbiano avvertito come non mai la necessità di ridimensionare i programmi per eludere le critiche sullo spreco e per razionalizzare il suo intervento. Non sembrano più possibili i cartelloni faraonici; o meglio, i cartelloni assottigliano gli appuntamenti con lo spettatore e concentrano gli sforzi. Si nota anche la volontà di una maggiore collaborazione tra gli stabili e aumentano gli scambi, mentre — laddove ci sono — le esperienze regionali vanno limando i propositi alternativi e disponendosi a formare consorzi tra enti locali per evitare dispersioni, inutili moltiplicazioni di proposte e di azioni promozionali. Scorrendo i titoli che si annunciano, si scopre facilmente che la nuova stagione, appena iniziata, in buona parte ricalca quella precedente con una serie di riprese che indica appunto il desiderio di completare uno sfruttamento del prodotto. Per altri versi, ciò che risulta inedito, non ricalca i modelli più recenti di sfrenata, e magari raffinata, esplosione barocca. Ad esempio, con credo che sia semplicemente casuale il passaggio di un regista come Aldo Trionfo, che lavora per lo stabile di Torino, dal « Nerone è

morto » con Wanda Osiris al « Gesù » tratto dalla famosa sceneggiatura di Dreyer. Lo « sfogo » nello spettacolo che tutto travolge e tutto rovescia sul pubblico tra luci, canzoni, lustrini si è arenato nelle difficoltà interne ed esterne degli stabili e lascia una ampia zona di incertezze. Si vuol procedere a colpo sicuro ma la matassa della cultura teatrale è così aggrovigliata in strutture riluttanti a modificarsi che non si scorge un itinerario complessivo, e non si scorgono nemmeno itinerari diversificati. Solo una accurata prudenza.

La razionalizzazione e il ripiegamento dei soprassalti anarchici, con un teatro privato che — come ho detto — si va facendo sempre più grintoso e aggressivo, dominano l'intero panorama. Neanche la ricerca e la sperimentazione ne sono esenti; anzi, questo è il settore dove l'inasprimento dei costi, oltre che la obbiettiva e definitiva conclusione dei periodi « eroici » degli anni sessanta e dell'inizio degli anni settanta, si fa sentire di più. In un numero di « NAC », mesi orsono, parlavo della fine dell'avanguardia, intesa come spontanea testa di ponte, alla quale vedevo subentrare la ricerca intesa come « genere », cioè come un qualcosa di istituzionalizzato accanto alle strutture esistenti. E' nata infatti una associazione che raccoglie numerosi gruppi e che si presenta come un vero e proprio sindacato. Ma non è l'associazione in sé (che andava fatta) a provare l'istituzionalizzazione. Essa segna, caso mai, la fine di un lungo periodo in cui la rottura con le scene dei circuiti privati o pubblici, con il loro linguaggio e con il loro pubblico era condotta sul filo di una contestazione spesso improvvisata e comunque urgente, trasmettendo un bisogno continuo, un andare e venire tra arte e politica, tra vita e ideologia.

Era uno scatenamento dietro ad alcuni modelli stranieri (i citatissimi Living, Grotowski, Bread and puppet) fortemente concorrenziale e competitivo. La lotta non era soltanto tra scena ufficiale, diciamo così, e scena off oppure off off, ma tra i componenti — anzi, i militanti — della scena alternativa. Si assisteva ad una realtà gruppuscolare contraddistinta da una sete di forme nuove in parallelo alle cose nuove politiche da esprimere. In fondo, nonostante le apparenti ma sovente anche sostanziali differenze, i gruppi che lavoravano sul gesto o sul corpo erano assai vicini ai gruppi che lavoravano sulla parola politica e che negavano ogni parentela con i primi (la vicinanza era data dalle posizioni d'attacco al « sistema »; mutava — e non era ovviamente motivo di secondaria importanza — il modo di organizzarsi e di elaborare una strategia). Il tramonto, mai compiuto totalmente, dei gruppi gestuali incalzati durante il '68 dai gruppi politici non poteva non incontrarsi con un altro tramonto: quello degli stessi gruppi politici che avvertivano, come i loro colleghi, di muoversi in un senso parziale.

L'istituzionalizzazione, a mio avviso, scaturisce dall'incontro di due linee irrisolte che marca un atteggiamento di resistenza e di pausa. Se l'avanguardia, oggi come oggi, non si sa che cosa può essere perché dovrebbe teoricamente essere capace di nascere « contro » la stasi, la ricerca e la sperimentazione si sa bene che cosa sono: zone previste e consacrate sia dalla critica (in anni addietro negativa, e adesso addirittura pronta all'elogio incondizionato e aprioristico) sia dalle autorità (le sovvenzioni che vengono concesse e l'udienza alle richieste di spazio).

Il grave dell'istituzionalizzazione è l'accettarla. Molti gruppi, infatti, agiscono in relazione ad essa, rinunciando all'autonomia e scartando l'ipotesi di uno scontro con la realtà teatrale al di fuori di un semplice piano di sostituzione. L'effetto diretto di una simile situazione è la ripresa di un discorso sul « popolare » che di rado è davvero indice di un obiettivo serio e concreto, e più spesso è una transitoria, momentanea aderenza ad una proposta da dissolvere subito nell'economia di uno spettacolo. E in questo modo, si creano i presupposti per un ritorno paternalistico e interessato alla mimesi del « popolare » con episodi regressivi. C'è un livellamento, insito nell'istituzionalizzazione e nella resa che l'asseconda, minaccioso e controproducente. Non accade più che alle spalle di alcuni modelli si vada componendo una schiera di epigoni perché il modello è « uno » ed è determinato dalla rapida assunzione degli stimoli in circolazione, e dalla loro applicazione consumistica. Il modello è, insomma, o rischia di essere, un gruppo astratto che si attrezza e opera in rapporto ad un inserimento nelle zone previste e consacrate, perdendo di vista i conflitti nella società, lo scontro tra le classi, gli orientamenti e l'egemonia da stabilire perché sia possibile un cambiamento.

Con queste premesse, la stessa animazione teatrale (teatro nelle scuole o nei quartieri, teatro per o dei ragazzi) che ha tutta una battaglia da fare per affermarsi senza integrarsi, è spinta ai margini e deve condurre da sola quel che si può definire il ripristino della creatività, e si sente obbligata a sostenersi con la demagogia di essere la sola alternativa teatrale. Il che non è vero, sia perché è pur sempre teatro, cioè qualcosa che ha bisogno di una cultura per legittimarsi, e non c'è cultura se non intersecandosi con l'esistente; sia perché costituzionalmente entra a far parte dell'ambito in cui agisce: un gruppo di animatori non può essere una coscienza portata dal di fuori ma, per funzionare, è e deve essere coscienza che si costruisce collettivamente. E', del resto, la mancanza di un lavoro collettivo che sta alla base della crisi teatrale, e per collettivo non intendo un lavoro condotto dentro un gruppo di attori o di teatranti ma dentro un ambito preciso. Non importano le contraddizioni, importa la preoccupazione costante di affrontarle.

# La sfortuna della fotografia

di Ando Gilardi

Il peggior difetto della fotografia è di assomigliare ad un disegno. O a una pittura. Anche un laghetto di montagna assomiglia ad un quadretto di stile molto realistico, di quelli tesi nello sforzo di imitare la natura con soggetti paesaggistici: ma nessuno parla del linguaggio dei laghetti di montagna. Almeno in termini di analisi figurativa. Ci sono poi gli specchi: questi somigliano ai prodotti dell'arte della raffigurazione come di più non si potrebbe. Per giunta stanno appesi ai muri: proprio come i quadri! Eppure non esiste un testo critico sugli specchi. Sarà perché la loro figura non è stabile ed è mutevole: ma che c'entra? Non esiste un'arte meno stabile e più mutevole della danza: eppure nessuno mette in dubbio le sue possibilità espressive, ovvero la ricchezza del suo linguaggio, ed esiste in merito una critica molto specializzata. Invece vi è mai capitato di sentire: « Vedi quel signore? E' un critico famoso », « Di che », « Di specchi! Ha scritto un libro splendido su la 'Storia sociale dell'immagine riflessa' ». Basterebbe forse cominciare per arrivare facilmente ad un Museo Nazionale degli Specchi, e poi magari ad un istituto universitario di ricerca sulle Figure Specchiate. Per quel che riguarda il Museo qualcosa del genere già esiste nei baracconi degli Specchi Curvi: la gente paga per entrare e vedere la realtà, di cui fa parte, deformata. Il procedimento in arte è ben noto con il nome di pittura anamorfica. Oggi quasi tutta la pittura è anamorfica e piace molto per questo.

La fotografia è stata chiamata fin dal principio « specchio con la memoria ». A rigore di termini è uno specchio che funziona male, che si scarica subito, come certe batterie scadenti. Un lampo e zac! Per questo specchio è finita: non funziona più, si è fermato, non cammina sulla via interminabile degli specchi buoni, capaci di produrre sempre nuove immagini all'infinito. Ma proprio questo suo difetto, questa fragilità, l'ha fatta assumere in quella specie di Ospizio delle Immagini in Lenta Decomposizione che è l'arte. Adesso, con l'inquinamento atmosferico, la decomposizione non è nemmeno tanto lenta. Povera fotografia! Appena entrata nell'ospizio le hanno subito fatto indossare la divisa dei ricoverati, che appunto si chiama « linguaggio ». Cos'è il linguaggio? Una divisa, appunto, che nasconde la reale natura di una cosa per farle assumere l'aspetto che meglio s'addice al discorso che intende fare, o che sa fare, il direttore dell'Ospizio. Pardon! Il critico. Adesso invece di linguaggio si

dice « codice ». E' una parola molto brutta: si pensa subito a delle norme prestabilite ed alle quali si deve ubbidire, e si ubbidisce, nolenti o volenti. Da dove nasce il « codice » non si sa: probabilmente, come quelli giuridici, da un diritto di proprietà sull'immagine. Cioè: il significato di essa più conveniente è quello che ne accresce il valore sul mercato. Non vedo altra spiegazione razionale.

Ma torniamo alla fotografia. Fate un piccolo esperimento: contate in un qualunque giorno della vostra vita quante fotografie avete occasione di vedere stampate su carta sensibile, fotografica, e quante stampate su carta non sensibile, con gli inchiostri. Non ci si pensa, ma quelle che noi chiamiamo indifferentemente fotografie si distinguono proprio in queste due categorie. Attenzione la differenza è enorme: è la stessa che distingue il progetto di una casa dalla casa costruita e sul piano che più conta, cioè in termini economici. Facciamo l'esempio della copertina di un rotocalco a grande diffusione: la realizzazione tipografica del fotocolor della bella ragazza che mostra (quel che si dice: la tiratura per la vendita) costa varie decine di milioni. Per il fotocolor, di questa somma, sono state spese poche decine di migliaia di lire. Il fotografo è in definitiva un progettista (la fotografia è questo: una proposta di realizzazione industriale) meno pagato di ogni altro. Ad un geometra che vi disegna un pollaio si liquida molto di più.

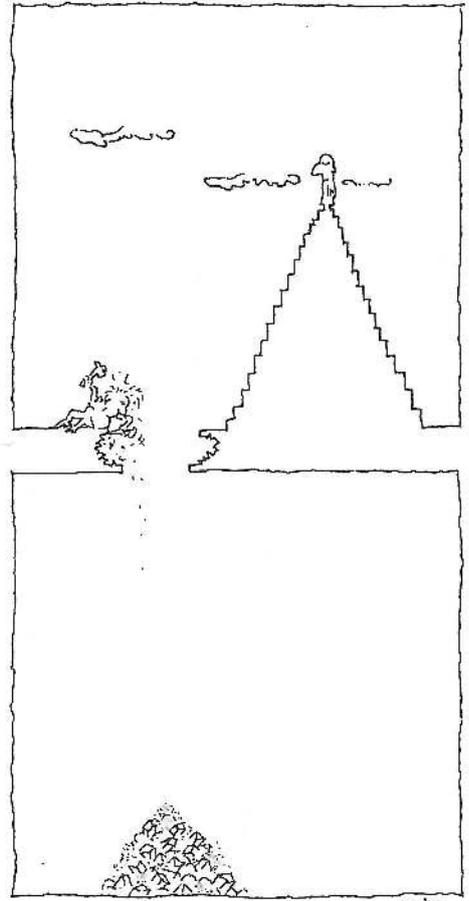
Ma torniamo a quell'esperimento: durante il giorno avete occasione di vedere centinaia, migliaia addirittura di fotografie tipografate e, a meno che non siate un fotonegoziante con laboratorio di stampa e sviluppo, pochissime, o nessuna, fotografie-fotografie. Chiamiamole così. Proprio come avete occasione di vedere centinaia di case e nessun progetto.

Adesso attenti: per quanto sembrino comici, la storia, anzi le storie della fotografia (anche le più accreditate: del resto non sono molte) si occupano, e quasi esclusivamente, di fotografie-fotografie. Cioè di proposte fotografiche non accolte, di progetti fotografici non realizzati dall'industria. Per dirla brutalmente: di fallimenti produttivi. Cioè, preciso: queste fotografie « famose » sono realizzate casomai (cioè raggiungono il traguardo della stampa con l'inchiostro) per illustrare il libro di storia che le propone come esempi di una storia alla quale non hanno partecipato realmente. Fate conto ad un altro libro, di storia delle genti: zeppo di nomi di generali che non hanno mai indossato

una divisa, nemmeno combattuto una battaglia. Volevano solo fare il generale, ma non ci sono riusciti. Quel che li salva dal completo oblio è che ne avevano l'aspetto (molto più dei generali davvero) naturalmente secondo il parere del critico.

Questa riflessione (e questa realtà: basta sfogliare un testo sulla fotografia, o anche visitare una mostra di fotografie molte volte) per me è affascinante. Napoleone, tutti lo sanno, era un omiciattolo: piccolo, tripputo, calvo e con una faccia da pitocco diventato parroco di campagna. Mai visto niente di meno marziale. Se la storia militare fosse scritta da un critico fotografico, il nome di Napoleone non vi apparirebbe. Perché per quel critico non conta la realizzazione in generale, ma l'estetica del progetto. Che sia stato respinto dalla storia non significa: l'importante che non lo respingono i suoi gusti. Lo conforta in questa mistica l'altra storia dell'arte, la pittura. Quest'ultima si realizza nel progetto: anzi, se oltrepassa questo limite decade nella « copia », nella « riproduzione »: e come tale perde di valore, di pregio, di autorità anche. Insomma: il contrario della fotografia: che ha tanto più valore, e pregio, e autorità indifferenziati quanto più viene copiata, moltiplicata, riprodotta...

Per questo ho detto al principio che il peggior difetto della fotografia è quello di assomigliare alla pittura. O passa alla storia, e allora non vale niente. O vale qualcosa e allora non passa alla storia.



# Critica d'arte e matematica

di Bruno D'Amore

1. Tutte le volte che nella storia della critica d'arte si sente fare cenno al binomio arte-matematica, il pensiero corre a casi arcinoti in cui un artista, oltre che essere ufficialmente riconosciuto come tale, è stato anche un valido matematico. Non essendo necessario fare nomi, e restringendo il campo d'indagine alla sola arte figurativa, è naturale iniziare uno sguardo moderno a partire dal Rinascimento. La necessità di conoscere (e non solo 'intuire') i canoni della prospettiva che proprio in quei tempi finiva d'essere una presa di coscienza spontanea e cominciava ad essere una scienza, rendeva ottimi artisti geometri acuti e costringeva gli artisti attenti a riflessioni geometriche. Tuttavia, ben altri rapporti, tra queste discipline apparentemente così lontane, dovevano instaurarsi (basti ricordare gli studi assai più recenti di Panofsky).

Tanto che oggi possiamo, a ritroso e con cognizioni critiche assai più smalيزate, giudicare se realmente una disciplina abbia influenzato l'altra. Una recente mostra romana (De Mathematica, L'Obelisco, giugno-luglio 1974), ha dimostrato, con dovizia di particolari, che non solo una tale relazione è possibile, ma documentabile e ricca. E tuttavia, sebbene sempre più siano gli artisti che usano come campo di indagine argomenti tratti dalla matematica, ciò non può che essere considerata una moda, attuale ma destinata, come tutte le mode che si rispettino, a passare.

Esistono, dunque, diversi modi d'intendere il rapporto arte-matematica; rapporti di 'ispirazione' reciproca a parte, di gran lunga più interessante mi sembra quello che prospetterò più avanti e che dovremo chiamare, per maggior correttezza: rapporto critica d'arte-matematica.

2. Sebbene fino a non molto tempo fa non l'avrebbe mai ammesso esplicitamente, ritenendosi soprattutto un calcolatore o uno studioso di figura, oggi il matematico va considerato come un ricercatore nell'ambito di problemi di linguaggio. Studiare la logica matematica, oggi, significa occuparsi del linguaggio della logica matematica; studiare la geometria (se questa parola ha un senso preciso nel linguaggio comune) significa soprattutto studiare il linguaggio della geometria. Tant'è vero che ogni matematico che si rispetti tende essenzialmente a caratterizzare non proprietà di calcolo, di figure, di rapporti numerici, ma soprattutto ambiti linguistici, relazioni tra 'parole', cioè possibilità di accostamento tra parole a prima vista estranee. E' evidente che ciò non sarebbe possibile se non ad una con-

dizione: l'esistenza di un linguaggio formale tramite il quale formulare 'frasi', discernere 'proposizioni' da 'frasi non ben formulate', 'dedurre' teoremi da 'frasi' accettate come 'assiomi', dedurre teoremi da altri teoremi, e così via. Oggi si comincia a delineare una teoria che sembra possa avere un ruolo unificatore nel bailamme in cui la matematica specialistica dell'800 ci aveva lasciato come eredità. All'inizio del secolo, la teoria degli insiemi cosiddetta cantoriana sembrò fornire un linguaggio universalizzante e onnicomprensivo; oggi si crede profondamente che tale ruolo spetti alla teoria delle categorie. Tale teoria ha un pregio profondo: non solo è formalizzata, ma può servire come formalizzatrice. E la necessità di formalizzare il linguaggio della scienza (di qualunque scienza) è evidente: sarebbe impossibile controllare semanticamente la verità di una proposizione, se non esistesse già, a priori, una verifica di coerenza di tipo sintattico-formale. Si pensi che esistono, nella lingua comune, parecchie parole il cui rinvio semantico è molteplice; ciò non può essere ammissibile nella scienza.

3. Se poi si considerano diversi fatti, già messi in evidenza a lungo altrove, non si può che restare stupiti della profondità e del numero di rapporti di studio tra i due mondi in oggetto. Solo per citare i casi più recenti, si possono brevemente mettere in relazione da una parte determinate avanguardie artistiche, dall'altra determinati recenti studi matematici. Ad esempio, il *comportamento* sembra poter essere caratterizzato da una situazione conflittuale, nella quale agiscono 'interessi' diversi: da una parte l'attore, chi agisce; dall'altra lo spettatore, dualista subattore, che subisce, per il solo fatto d'essere presente, l'assalto dialettico del primo. Nella matematica esiste, da pochi anni, una teoria formalizzata che studia proprio le situazioni conflittuali, detta teoria dei giochi; suo scopo principale è proprio quello di studiare, in situazioni del tipo descritto, le strategie 'ottimali' per i 'giocatori'; non solo, da alcuni anni si sta tentando di applicare i risultati delle t.d.g. alle situazioni di conflitto dialettico, in cui lo 'scontro' è puramente verbale. Un altro esempio è fornito dallo studio recente della cosiddetta 'arte analitica' nella quale sembra preminente l'analisi del rapporto tra 'oggetto descritto' e 'oggetto linguistico che descrive' (si veda NAC, nn. 5, 6, 7, 1974). In matematica, studi di questo genere sono tra i più antichi e risalgono almeno ai megarico-stoici e ad Aristotele; ma solo

certe riflessioni di B. Russell (la sua teoria dei tipi), dunque in questo secolo, dovevano risolvere la questione; di fatto, però, solo studi assai più recenti e assai più sottili e complessi hanno fatto piena luce sul rapporto linguaggio-metalinguaggio. Ancora un esempio ci è fornito da certa parte della cosiddetta arte concettuale. Si pensi alla famosa asserzione di Cutforth, tesa a provare l'artisticità di un oggetto mediante un'artisticità imposta dall'asserzione stessa; si pensi a Kosuth che fornisce un oggetto enunciante se stesso; si pensi ad Agnetti, a Venet, a Weiner, a Barry. Non può che essere considerato evidente che questi autori sono legati a riflessioni non tanto sul linguaggio dell'arte, ma sul linguaggio in sé: i loro argomenti sono argomenti logici, di logica del linguaggio. Certo, nel mondo matematico, ciò non costituisce novità, dopo la sistemazione dovuta ai matematici e linguisti presenti nel Wiener Kreis; ma nel mondo dell'arte, il coraggio di queste asserzioni è costato fatica. Si noti pure che questi artisti del linguaggio esigono che la prova della verità della loro asserzione sia vera in sé, senza riferimento al mondo 'esterno'; esattamente come volevano riuscire a fare Hilbert ed i suoi allievi, prima che Gödel mandasse a monte i loro progetti tanto ambiziosi...

4. Resta da chiarire, come ultima premessa al discorso finale, cosa debba intendersi per 'critica d'arte'. E' chiaro che, a questo punto, le divergenze sono ammesse e che di quanto segue riuscirò forse a convincere solo chi avrà accettato questa 'definizione'. « Critica » è in generale un atteggiamento metalinguistico nel quale si interpreta un linguaggio o se ne cercano giustificazioni in campi paralleli.

« Critica d'arte » è, dunque, uno studio metalinguistico mediante il quale si parla di operazioni d'arte; dato che un linguaggio non parla di sé (questa particolarità è riservata, come ho cercato di far capire, solo a certi metalinguaggi formali), una critica d'arte non può che parlare del suo oggetto, cioè del linguaggio dell'arte. Tralasciando dunque la critica d'arte più ambiziosa, qui mi limito a considerare solo una critica d'arte che, in un linguaggio di 'riferimento', usi termini, frasi, regole, per poter parlare di operazioni artistiche, d'arte. I campi paralleli o di riferimento possono essere molteplici, dall'estetica alla psicoanalisi, dalla poesia alla letteratura, dalla politica alla filosofia, dalla cibernetica (come pure è stato fatto) alla antropologia.

5. Il campo matematico, in questo senso, è usato solo da pochi anni, ma sembra essere il più promettente. Prima di procedere, mi si permetta ancora un inciso. Studi quali la topologia, la teoria dei grafi, la logica sono stati coltivati da secoli; e tuttavia, prima di poter ammettere che la topologia è una disciplina matematica, si deve attendere la fine del 1800; così per la Teoria dei grafi si deve aspettare sostanzialmente questo secolo; per la logica la metà del 1800. Perché? La risposta è unica, semplice e definitiva; prima di quelle date, le discipline dette erano sì oggetto di ricerca e di studio, ma il linguaggio era talmente lontano dall'essere formale che non si prospettava neppure lontanamente la possibilità, la speranza che un giorno esse potessero raggiungere una tale autosufficienza rispetto al linguaggio comune, da essere esprimibili in un linguaggio 'proprio' ed opportuno; anzi, se qualcuno avesse detto, solo all'inizio dell'800, che un giorno la logica sarebbe stata una disciplina matematica, parecchi avrebbero pesantemente deriso il 'qualcuno' (si pensi che Kant stesso, che pure era un colto..., considerava la logica tutt'altro dalla matematica). Ebbene, dobbiamo ad uno studio di Boole questo passo fondamentale; costui studiò la logica usando come riferimento linguistico il linguaggio formale della matematica. Il gioco era fatto: a partire da quell'idea, gli studi si moltiplicarono, esempi di 'frasi' logiche divennero esempi di 'frasi' matematiche, regole imperfette di deduzione logica divennero regole formali di deduzione matematica.

Certo, gran parte della logica fu scartata, ma si può ben dire, oggi, che era la zavorra, una 'palla al piede'. Così accadde per la topologia, così accadde per la teoria dei grafi che, alla fine del '700 era considerata un divertimento per borghesi senza occupazione. Qual è il massimo vantaggio di un linguaggio formale è presto detto: in esso, ogni frase è decidibile, cioè può essere decisa come vera o come falsa (sul significato preciso di questi termini, in matematica, è inutile dilungarsi, essendo ormai assai noto). Una analoga 'decidibilità' per quanto auspicabile in ogni campo di indagine umana, è ben lungi dall'essere possibile nel linguaggio comune e, ancor meno nel linguaggio della critica d'arte dove, anzi, la contraddizione sembra essere non solo premessa indispensabile, ma rifugio ammesso di ogni 'studioso' incapace di giustificare le proprie scelte.

Ecco dunque il motivo preciso che spinge da alcuni anni alcuni interessati a studiare la possibilità di formalizzare il linguaggio della critica d'arte. Essendo questo ambizioso sogno assai lontano dall'essere realizzato, è bene cominciare come Boole, a proposito della logica: avere cioè sempre e costantemente come campo parallelo di riferimento linguistico in ogni analisi critica la matematica (o certa linguistica matematica).

Insistendo nel fornire esempi, concedere

possibilità, tentare rapporti analogici, credo si finirà col dover ammettere che il modello matematico è funzionale, almeno tanto quanto gli altri. Ma solo uno sforzo critico comune e costante potrà poi permettere l'ulteriore passo avanti, quello teso a fornire, sempre tramite la matema-

tica, un linguaggio formale che caratterizzi la critica d'arte. Questa *critica analitica*, giovane, immatura, delineata nelle pagine precedenti, dovrà solo essere il punto d'avvio per la instaurazione di un definitivo (e quindi duraturo) rapporto tra arte e matematica.

Problemi di estetica

## Sul superamento dell'arte

di Mario Costa e Mario Perniola

*Ecco il secondo dei dialoghi tra Mario Costa e Mario Perniola sulla situazione attuale e sulle possibilità future di ciò che, comunemente viene chiamata « la esperienza artistica ».*  
Il primo dialogo è stato pubblicato nel n. 11.

**Perniola.** La volta scorsa tu avevi prospettato la possibilità di una nuova funzione sociale e rivoluzionaria dell'arte, quella, in breve, di ridestare dalla banalizzazione controrivoluzionaria della vita quotidiana. Io affermavo di non credere a questo potere dell'arte. E' abbastanza significativo a questo proposito il contrasto Nietzsche-Wagner. Per entrambi il problema è appunto quello di come l'arte può raggiungere il pubblico. In un primo tempo entrambi credono di poterlo risolvere allo stesso modo, è il momento dell'entusiasmo wagneriano di Nietzsche. A partire invece dal 1876 avviene tra i due una rottura proprio su questo punto perché Nietzsche si accorge che la maniera wagneriana non è altro che uno spettacolo, cioè in un certo senso l'opera wagneriana è il precedente degli attuali strumenti di comunicazione di massa; Nietzsche rifiuta allora Wagner e nello stesso tempo rifiuta l'arte, considerandola ormai come una strada che appartiene al passato; egli però non è in grado di portare avanti radicalmente questa linea e ad un certo punto ricade di nuovo su di un'arte concepita come parodia e si mette addirittura a scrivere un poema, il « Così parlò Zarathustra », in cui però le cose, dal punto di vista concettuale, sono espresse con una grandissima confusione.

**Costa.** Ma altro è rifiutare Wagner e l'arte come spettacolo, e su questo sono io il primo a non avere dubbi, altro è negare la possibilità di poter ancora esprimere l'opposizione attraverso una particolare e nuova operazione artistica. Io personalmente non ho nessuna difficoltà a riconoscere l'arte anche in Nietzsche; se per arte si intende una esperienza materializzata di alterità assoluta, allora

Nietzsche, nel momento stesso in cui negava l'arte la fa di fatto.

**Perniola.** Questa esperienza di alterità radicale o eccessiva si manifesta nell'arte soltanto in certi periodi storici, mi pare invece che tu imposti un po' il problema in maniera storica.

**Costa.** Io non credo che sia così; credo che l'alterità assoluta sia anche al di sotto dell'arte greca o di Raffaello e credo che l'arte, in sé, come categoria storica, nasca dal bisogno della alterità rispetto al mondo.

**Perniola.** In altri termini fai un discorso teorico sull'arte che però diventa meta-storico, cioè prima dai una definizione dell'arte e poi cerchi di individuarla nei vari periodi o autori.

**Costa.** No, questo è il processo che segue qui, ma nell'ordine del mio pensiero il processo è stato inverso; cioè dopo essermi reso conto, ad esempio, che al di sotto della cosiddetta purezza dell'arte greca non c'è affatto l'Olimpo, o che al di sotto dell'arte rinascimentale non c'è affatto la serenità e l'accettazione gioiosa del mondo, ho maturato storicamente la concezione dell'arte come di un fatto legato al bisogno di alterità.

**Perniola.** Questo mi sembra il punto fondamentale del nostro dissenso. Tu tendi a sopravvalutare enormemente l'importanza dell'arte; per me invece il discorso si pone in altri termini: in certi periodi effettivamente nella poesia e nell'arte si è manifestata questa esperienza di opposizione eccessiva, però soltanto in certi periodi particolari. Non a caso, ad esempio, nell'Italia moderna questa esperienza è stata estremamente marginale.

**Costa.** E' mancata ogni volta che è mancata l'arte, perché ogni volta che trovi l'arte trovi anche che essa è in qualche modo collegata al bisogno di alterità, e questo vale per l'Italia. Ma poi, il discorso per me è teorico e storico assieme. E' teorico nel senso in cui ti dicevo sopra cioè nel senso che

## Recensioni libri

esso non vuole limitarsi solo ai fatti e considerare anche le possibilità, è però anche storico perché muove da certi fatti fondamentali, cioè da un lato il bisogno ancora vivo in molti artisti di opporsi al potere con i loro strumenti e dall'altro la ineluttabilità della mistificazione dell'arte e dei suoi significati.

*Perniola.* Io non credo che ci si possa ancora opporre al potere con le forme dell'arte. Questa opposizione in certi periodi si manifesta sotto forma religiosa, in altri periodi sotto forma artistica, ma oggi siamo molto più in là.

*Costa.* Sì, ma solo che non va perduto tutto. Prevalentemente è così, ma non totalmente. Questa forma attraverso la quale si è espressa l'opposizione, continua ad esistere, viene assimilata dal potere e si cristallizza, ma per il solo fatto di essere radicata nel bisogno della opposizione, può sempre continuare ad esprimerla. Le esperienze religiose autentiche sono venute fuori pure nel mondo moderno e nel momento in cui vengono fuori sono oppostive, Camillo Torres rispetto alla Chiesa ufficiale è fortemente oppositivo. Cioè credo che all'interno della stessa forma recuperata e cristallizzata dal potere è sempre possibile esprimere una opposizione allo stesso potere proprio perché l'opposizione è legata alla natura stessa della forma.

*Perniola.* Non mi sembra che queste siano opposizioni radicali, esse sono invece opposizioni molto limitate; cioè una volta che un certo tipo di opposizione è recuperata dal potere non è più valida, non può essere più ripercorsa o riproposta nella stessa maniera. Cioè, ad esempio, se il discorso mistico è interamente recuperato nell'ambito della Chiesa ufficiale, non può più esprimere l'opposizione e questa stessa deve presentarsi sotto altra forma.

*Costa.* Infatti con Camillo Torres si presenta sotto altra forma, non si presenta sotto la forma mistica, si presenta sotto la forma della lotta contro il potere costituito della Chiesa nel quadro di una radicale trasformazione rivoluzionaria della società; d'altronde tutta la storia della Chiesa è la storia di una opposizione che sempre viene recuperata e che sempre si ripropone. Si tratta insomma, a mio avviso, della possibilità di attingere alla stessa fonte e della necessità di trasformare i modi e gli strumenti della lotta, e questo credo valga anche per l'arte.

*Perniola.* Ecco, torniamo un po' al discorso dell'arte che mi sembra particolarmente chiaro. Noi non vediamo l'arte del secolo scorso nella maniera in cui la vedevano nel secolo scorso. Benjamin dimostra come il tipo stesso di percezione dell'arte viene meno col passare del tem-

po: noi non sentiamo più la musica medioevale come la sentivano nel medio evo; questo vuol dire che un certo tipo di strumenti tecnici cambia il prodotto stesso che cessa di agire efficacemente; anche per questa ragione penso che l'arte non sia più uno strumento adeguato ad esprimere l'opposizione perché tutto lo spazio è occupato da questa pseudo-arte che è lo spettacolo o gli strumenti di comunicazione di massa. I nostri stessi sensi non riescono più a cogliere lo choc contenuto, ad esempio, nelle esperienze d'avanguardia, e le percepiamo come una parte dello spettacolo culturale imbastito dal potere.

*Costa.* Ma il problema è appunto questo, quello cioè di individuare una operazione artistica capace di esprimere un significato oppositivo refrattario alle coperture mistificanti e spettacolari del potere.

Penso che non sia giusto affermare che l'opposizione non può più esprimersi nell'arte perché c'è un fatto che smentisce questa affermazione: esiste all'interno della coscienza di un numero sempre crescente di artisti una contraddizione tragica tra la volontà della opposizione e la impossibilità di poterla veramente esprimere non perché siano esaurite le possibilità oppostive della forma in sé, ma perché i ruoli, le qualità e le strutture entro cui operano sono legati al potere.

Non mi sembra corretto liquidare teoricamente l'arte ed ignorare completamente questo fatto che fa parte della nostra storia; forse da questo punto di vista è la tua posizione ad essere metastorica.

*Perniola.* La tua volontà di voler trovare delle nuove possibilità agli artisti è un po' dirigista; se gli artisti non sanno uscire da questa situazione non credo che debbano essere gli intellettuali o i critici ad indicare le nuove vie.

*Costa.* Così però sei tu ad essere legato al concetto borghese dell'artista, dell'artista cioè come creatore autonomo di forme e di possibilità. Non credo che si tratti di fare del dirigismo intellettuale, credo invece che si tratti della necessità di lavorare assieme.

Si tratta di elaborare un nuovo concetto di arte, radicalmente diverso da quello a cui siamo ancora abituati; un fatto cioè in cui l'arte, la critica e la storia non siano più distinte ma vengano unite in una operazione e in una azione unica. E' solo per questo che mi sento autorizzato a parlare; non mi sento molto lontano dagli artisti né molto diverso da loro.

*Perniola.* Io credo che ci sia molto da fare soltanto a livello di chiarificazione e di demistificazione dell'estetica e della storia dell'arte.

*Catalogo della mostra di Gino Rossi a Treviso, a cura di Luigi Menegazzi, Ediz. Electa.*

*Lettere di Gino Rossi, a cura di Luigina Rossi Bortolato, Ediz. Neri Pozza.*

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Colloqui con Gino Rossi, Ediz. Canova.*

I tre volumi su Gino Rossi, usciti in coincidenza della mostra di Treviso, costituiscono un cospicuo contributo all'approfondimento dell'uomo e dell'artista spesso considerato dalla storiografia e dalla critica nostrana con sufficienza o, quanto meno, con la pervicace incomprendenza che gli scritti e i documenti pubblicati testimoniano ampiamente, dagli anni in cui è vissuto a oggi. Fra le cause, come scrive Bellonzi in uno dei saggi del *Catalogo*, vi è l'eccessiva schematizzazione data unilateralmente da noi delle avanguardie artistiche e relative fonti — almeno fino a tutti gli anni Cinquanta — tendente a sottovalutare l'apporto delle Secessioni, del Simbolismo, dell'Art Nouveau, che, se certamente fanno parte dell'atmosfera culturale dalla quale è partito Rossi — con un più preciso aggancio ai Nabis — non ci fornisce senz'altro le chiavi per comprenderlo. Va detto invece che quei richiami sono stati un po' le pezze d'appoggio usate da parecchi critici per negare l'arte di Rossi, quasi fosse stato un semplice aggiornatore della pittura italiana dei primi decenni del secolo e non un artista originale. Marchiori ha insistito più volte sulla complessità della cultura figurativa di Rossi (cfr. l'introduzione al vol. della Rossi Bortolato e le illustrazioni), che comprende non solo le avanguardie a lui contemporanee — per es. un certo parallelismo col 'fauvisme' — ma una profonda conoscenza degli antichi, di cui alcune testimonianze sono nei disegni eseguiti analizzando opere del Museo Guimet, del Museo di Cluny, delle differenti sezioni del Louvre, a partire dagli Egizi, permettendogli di mettere a punto nuovi strumenti di visione pittorica, con una serietà di studi e di impegno che attestano una ricchezza di interessi che convergeranno nella sua pittura a un notevole livello di sintesi. Nonostante la straordinaria lucidità delle formulazioni pittoriche di Rossi, la sua è un'opera che resiste anche alle letture approfondite, dissimulandone quasi le componenti; non si dà immediatamente se non a costo di notevoli distorsioni e fraintendimenti. Tra i testi più paradigmatici si veda quello di Raggianti del '39 (riportato nel vol. di Mazzotti) di un'intelligente incomprendimento per l'artista, con una curiosa fuga nel 'dover essere' quanto mai equivoca, col solito generico rinvio a Van Gogh, e Gauguin, che non spiega nulla e ci dà sospetti circa il modo di leggerli. Oppure — come fanno altri — si esalta la parte più lirica della pittura di Rossi fino al '14 circa e si negano le successive esperienze 'paracubiste'; è il caso dello stesso Nino Barbantini, che pure ha capito Rossi fra i primi ma, come le *Lettere* del Nostro denunciano fin dal 1920, era ormai estraneo al nuovo indirizzo impresso da Rossi alla sua pittura; è anche il caso di Bellonzi che, oltre a insistere sul carattere mistico e visionario, finisce col negare che Rossi ci abbia guadagnato nella rinuncia « ai fulgori appiattiti di un colore favoloso » della prima fase. Si è

anche abusato del *decorativismo*, che affiora in molte opere del periodo bretone e successivo, ma non in tutte, e quasi mai dopo il '13-14. La linea non è che incidentalmente usata come puro contorno (come in 'Mestizia' o in 'La buona pesca', del 1910), ma tende via via a diventare elemento dinamico e definitorio della forma, non solo nelle scansioni ritmiche ma partecipando di precisi e mutevoli valori cromatici. Anche laddove Rossi pare sfiorare l'arabesco nella 'Grande descrizione asolana' del '13, si tratta di un'istanza costruttiva che si va facendo strada sul piano, attivizzando ogni parte della superficie dipinta.

Seguendo l'itinerario di Gino Rossi, la ricostruzione cronologica tentata nella mostra e nel *Catalogo* lascia spazio a molte incertezze, dato che il situarsi di certe opere nel complesso della sua attività può dare adito a differenti interpretazioni. Quel che è evidente, seguendo le opere di sicura datazione, è che Rossi andava allontanandosi dalle chiusure culturali nazionalistiche, sempre più pressanti attorno al '20, tendenti a egemonizzare ogni spazio ideologico e operativo (si pensi alla Metafisica, ai Valori Plastici, poi ai Pittori del Novecento), trovandosi escluso dal dibattito, in una singolare posizione avanzata proprio negli anni « dei ripiegamenti e delle rinunce », come scrive Marchiori, opponendosi « con l'intransigenza delle concezioni artistiche, alla nostalgia del « piede di casa », dei ritorni al focolare domestico dei 'maddaleni pentiti' delle avanguardie italiane ». L'istanza costruttiva della forma è una conseguenza delle differenti scelte di Rossi, che nelle nature morte del '22 troveremo precisata recuperando taluni aspetti morfologici del cubismo, innestandoli su un uso timbrico e insieme 'locale' del colore, un'ipotesi di sintesi che intravediamo e che si collega alla riflessione su Cézanne, di cui in Italia non troviamo riscontri (Morandi era su una diversa strada), visti gli accademismi neo-cezanniani, al di qua del Maestro di Aix. Il dibattito storiografico e critico su Rossi è ancora in pieno sviluppo, come dimostrano le varie proposte interpretative del *Catalogo* che affrontano il problema da varie angolature, con saggi di F. Bellonzi, G. Marchiori, L. Menegazzi, G. Mazzotti, L. Minassian, G. Perocco e L. Rossi Bortolato. Il saggio di Menegazzi è puntuale nel complesso, ma non è suffragabile l'affermazione circa l'appartenenza del futuro di Rossi a Carrà e a Morandi; si tratta invece di uno sviluppo originale, drammaticamente interrotto. Guido Perocco insiste su un richiamo di Rossi al Van Gogh degli ultimi anni, « quello di Arles e quello di Auvers-sur-Oise ». In realtà non vediamo nessun nesso fra la follia di Van Gogh e quella di Rossi, se non nell'ostilità dell'ambiente sociale che si manifesta nello scattare di meccanismi di emarginazione culturale, che tuttavia sociologicamente e psicologicamente sono stati solo simili. Tralasciando il salto di decenni, differente è stata la problematica artistica, molto diverse le due personalità. Ammesso che le diagnosi della « psichiatria dell'esclusione » possano contare qualcosa al di là delle analisi stilistiche, non vi sono nessi fra la sensorialità epilettoide di Van Gogh (secondo l'interpretazione della Minkowska) e il latente schizoidismo di Rossi (stando alle cartelle cliniche pubblicate sul libro di Mazzotti, che parlano, fra l'altro, di demenza precoce): le opere anche a uno sguardo superficiale sono eloquenti, malgrado le difficoltà di lettura dovute alle varie polarità della personalità di Rossi. Tantomeno poi il rapporto tra 'malattia mentale' e creatività è comparabile: mentre in Van Gogh

la seconda non sembra essere stata intaccata considerevolmente dalla prima, in Rossi è quasi cessata ogni attività creativa dopo il '26, già alquanto allentata. La componente romantica in Rossi è accentuata e presenta non pochi nessi con l'espressionismo, anche se è più lirica e distesa, più intimistica di certi esempi d'Oltralpe, ma improntata a un maggior rigore formale: si tratta di una forte istanza intellettuale e razionalizzatrice che interagisce, in modo non sempre sospettabile, nel suo lavoro, ben lontano da mitici istintivismi, che facilmente trapassano poi in mitobiografismi. La componente razionale resta sullo sfondo di una resa pittorica sempre fresca, risultato di un equilibrio teso, fino al punto di rottura, fra pulsioni contrastanti: sono quelle istanze soggettive dell'io che, nell'oggettivizzarsi in prassi sociale, rischiano la totale alienazione, la paralisi. Di qui forse si spiega la disperata lotta di Rossi per tenere unita alla dimensione vissuta (la 'vita') quella della forma attraverso la pittura, tentativo che si è concluso in uno scacco che va rimeditato da varie prospettive, non ultima quella di molti pittori coevi che delle dimensioni vissute si erano già 'liberati', confezionando forme buone per domande ideologiche adeguate a ben altre offerte.

Indispensabile per ricostruire le molte fonti culturali di Gino Rossi, nonché la sua cultura, ricca, precisa e quant'altre mai consapevole, sono le 113 Lettere curate da Luigina Rossi Bortolato: fra quante pubblicate, 44 sono del tutto inedite e altre 12 erano state edite solo parzialmente, per lo più indirizzate a Barbantini e a pochi altri amici: tra cui Boccioni, Semeghini, De Tuoni e Springolo. Emerge da tutte una consapevolezza precisa sul proprio lavoro, sulle battaglie culturali di Ca' Pesaro a Venezia assieme a Martini, Semeghini, Casorati, Moggioli, Garbari, Scopinich, fra i più importanti, che si proponevano di rinnovare non solo lo stagnante ambiente artistico-culturale veneziano (con riferimento alle Biennali degli anni Dieci e Venti, accademiche nella sostanza) ma cercando di catalizzare altri giovani artisti italiani, creando collegamenti che, le infauste avventure e scelte imboccate nel primo dopoguerra hanno vanificato con i vari ritorni all'ordine. L'incomprensione di tutti i suoi amici in quegli anni, debitamente inseriti nelle costituite corporazioni artistiche, è a una attenta lettura, totale per le scelte di Rossi intorno al '20. La congiura del silenzio, durata quasi fino a oggi, e le reticenti osservazioni di taluni testimoni sulle vicende drammatiche della vita di Rossi, che culmineranno nella follia del '26, non riescono a dissimulare questa realtà e diventano molto sospette le giustificazioni che si appellano alla psicologia dell'artista: la sua estrema sensibilità, il suo pessimismo, le 'segrete apprensioni' o altri tratti dell'uomo che non giustificano affatto questi esiti, al di fuori dalle asfittiche condizioni ambientali. Non si tratta quindi semplicemente di una particolare labilità della personalità di Rossi, né di predestinazione — come favoleggia qualcuno —, ma di un crescendo di esperienze dolorose e drammatiche sul piano familiare, dell'esperienza di prigionia e dell'accompagnarsi all'insuccesso artistico di compatimenti e derisioni che rendevano irresolubili le difficoltà pratico-economiche.

Alle generose aperture e illusioni dell'anteguerra, seguiranno le sconfitte del dopoguerra, sempre più cocenti e prive di vie d'uscita: stupisce allora l'eccezionale perseveranza dell'artista nel delineare, malgrado le gravi resistenze sociali, nuove prospettive di lavoro senza compromessi di alcun genere. In tal

senso *Le lettere* sono un documento d'eccezione, in quanto rivelano specularmente e sullo sfondo, oltre ai meccanismi politico-culturali di esclusione delle possibili proposte 'di disturbo', anche l'ottusità del provincialismo italiano e insieme veneziano; sarebbe salutare rileggersi le stroncature dell'epoca: Soffici, Marangoni, la Sarfatti, ecc.

Più sconvolgente è il libro di Mazzotti che riporta i colloqui in manicomio con Rossi — iniziati appena nel 1933 — dai quali emergono lucide osservazioni, ma anche l'inanità degli sforzi degli amici per farlo uscire e il perpetuarsi di quella incomprendimento di cui abbiamo detto (si veda per es. il testo di Springolo a p. 118), quasi un tentativo di alleviare la falsa coscienza nei confronti di un dramma che sfuggiva loro completamente, vuoi per una certa identificazione con i meccanismi di esclusione messi in opera dalla stessa classe a cui appartenevano, vuoi per il divaricarsi delle battaglie culturali che andavano conducendo — non del tutto coscientemente politiche — ben diverse da quella di Rossi, di maggior portata ma votata al fallimento. Il vero merito del libro ci sembra consista nel mettere ben in chiaro proprio questo, anche se occorrono strumenti di lettura forse diversi da quelli usati dall'Autore. Notevole il corredo di documenti: fotografie di Rossi e della sua famiglia, riproduzioni delle lettere, di alcune opere, di ricordi e testimonianze inedite, di appunti biografici. C'è anche una scelta dei Diari clinici dei vari ospedali psichiatrici presso i quali Rossi è stato ricoverato e che vanno letti con le dovute cautele, commisurate alle pratiche psichiatriche di allora. Conclude il libro una serie nutrita di scritti e di giudizi critici, quasi tutti autorevoli, salvo un paio che ci fanno mettere un po' in dubbio i criteri delle inclusioni e delle esclusioni, ma che attestano della lenta e graduale comprensione per la pittura di Rossi, inconclusa ma acquisibile finalmente al posto che gli spetta nei tre primi decenni del secolo.

Giorgio Nonveiller

*Con i bambini nel quartiere* (Diari di lavoro del Gruppo del Sole), Ediz. Emme, Milano.

Sarebbe semplicistico pretendere di esaurire in poche parole le complesse ragioni che sono alla base dell'iniziativa che il Gruppo del Sole ha intrapreso e che questo libro ha il compito di divulgare.

Il Gruppo si è costituito a Roma il primo gennaio 1971.

Il libro si apre con degli organigrammi che rendono subito chiaro, visivamente, come e con quali programmi è sorto il gruppo. Balza subito evidente l'importanza data alla creatività artistica spontanea, stimolata da materiali e impulsi offertisi naturalmente. In uno schema ordinato, chiaro, non casuale che è nella mente degli animatori, deve invece spontaneamente e liberamente aprirsi il mondo interiore dei bambini senza nessuna apparente costrizione. Per attuare questa non facile impresa il Gruppo ha scelto un quartiere popolare alla periferia di Roma, il Quadraro-Tuscolano, dove ha aperto per i ragazzi del quartiere, dai 6 agli 11 anni (l'età della scuola elementare), un laboratorio per manifestazioni artistiche (arti visive con tecniche varie, teatro, poesia, musica ecc.). I componenti del gruppo sono 12, ma gli animatori sono 7. Si sono costituiti tre gruppi di lavoro in base alle scelte fatte dai ragazzi che

venivano attratti dalle diverse tecniche seguite. Lo scopo del gruppo non è quello di istituire un doposcuola, ma un'antiscuola, cioè di risvegliare nei ragazzi tutto ciò che la scuola addormenta.

Roberto Galve nella premessa al diario di lavoro del gruppo «Uno», illustra con onesta obiettività i presupposti, le difficoltà, gli aggiustamenti per superarle, senza mai perdere di vista la meta. Diciamolo con le sue parole: «E' tutto da costruire ad ogni passo; come diceva Machado, il poeta spagnolo: «Caminante non hay caminos, el camino se hace andando» (Viandante non ci sono strade, la strada si fa camminando)». Galve dichiara di essere stato aiutato in questa impresa dagli insegnanti di Alexander Neill prendendo a modello la scuola da lui creata a Summerhill, ma non sottovaluta i pericoli che essa potrebbe rappresentare in mano a una borghesia illuminata. L'educazione non deve mai perdere di vista la realtà sociale in cui opera, per sviluppare l'evoluzione dell'uomo in tutti i sensi, quindi anche sociale e politico.

La cosa importante che va detta è che i componenti del Gruppo del Sole vivono delle risorse del loro lavoro individuale e autofinanziano questa loro straordinaria iniziativa. Dagli elenchi dei materiali usati ci si rende conto quale onore ciò comporti: Per i locali invece sono riusciti a trovare ospitalità presso il Centro Sociale Tuscolano.

Dalla lettura dei diari, scritti tutti con chiarezza esemplare e con una tensione che si trasmette anche al lettore, si comprende il grande sforzo a livello fisico e psichico che un lavoro del genere costa e questo si coglie nel senso di soddisfazione e di picchezza nelle giornate in cui i ragazzi hanno risposto, corrisposto, e di sconforto in quelle giornate in cui l'animatore ha avuto la sensazione che il tempo sia andato perduto.

Concluderei con le parole che, una delle componenti del gruppo, Silvana Grieg, dice nell'introduzione, e cioè che i diari di lavoro che costituiscono il libro «nascono dall'esigenza di chiarificare a sé stessi il senso e il valore del lavoro compiuto e di diffonderlo a tutti quei settori interessati alla ricerca pedagogica intesa in senso antiautoritario e socializzante».

Romana Savi

JEAN-LOUIS SCHEFER, *Scenografia di un quadro. Un saggio di semiotica della pittura*, Ubaldini Editore, Roma.

Il libro di Schefer prende a pretesto il quadro di Paris Bordone «Una partita a scacchi» per condurre uno dei più convincenti tentativi, fra quanti fino ad oggi provati, di indagine semiotica della pittura, con una metodologia complessa che si pone non su un piano genetico, ma su quello strutturale. Il lavoro si avvale largamente della grammatologia di Hjelmslev, da cui derivano in parte le proposte semiotiche di R. Barthes, le elaborazioni di J. Kristeva e di altri, che qui vengono utilizzate in modo originale. L'indagine mette in gioco tutti quei rapporti che intervengono fra il quadro e il linguaggio che «ri-scrive» la scrittura del quadro stesso, costituendo il «testo» vero e proprio. L'interrogazione di Schefer non si sofferma speculativamente intorno alla linguisticità o meno della pittura, né si attarda pregiudizialmente a definire o delimitare un

'linguaggio iconico' da uno 'verbale', ma muove dall'approccio descrittivo (apparentemente marginale) mediante una serie di opposizioni binarie a diversi livelli, secondo una scelta di lettura che porta a definire una serie di sequenze (nell'ordine della metafora) che permettono di costituire i diversi codici che «non riescono a saturare l'immagine» essendo essa stessa, generatrice di codici. Interessanti critiche scaturirono da questa e altre scelte di metodo alle ricerche iconologiche di E. Panofsky, il quale secondo Schefer appiattirebbe la lettura dell'opera in una «equazione analogica fra pittura e mondo», abolendo la specificità della 'lingua' pittorica, annullando il testo. L'autore propone invece la *lessia* (un insieme di codici) come teoria generalizzata della lettura, sostituendo al primato della lingua il testo. Il senso è reso possibile dalla struttura del sistema.

Fra le molte osservazioni da meditare (provvisoriamente conclusive) valgono ad esempio quelle a p. 101: «non esiste un livello puramente denotato dell'immagine», dato «che l'immagine è sovraccodificata: le lessie non dividono solamente la superficie, esse ne moltiplicano l'immagine», «demoltiplicazione che non è una connotazione dal momento che ne definisce la struttura», il che permette poi di dare delle risposte, sia pure parziali, alle interrogazioni circa il rapporto fra codice e immagine, codice e lessia, superficie (del quadro) e sintagma all'interno della struttura del sistema. Di estremo interesse e assai articolate risultano le osservazioni sull'organizzazione prospettica del quadro, al di là dell'ovvio aspetto di 'finzione' (che tuttavia trova una sua decantazione a proposito del teatro e dello statuto della rappresentazione pittorica nel Cinquecento), attraverso le opposizioni di normativo e naturale — *perspectiva artificialis* e *naturalis* — dell'analogia e l'antinomia; e fra le implicazioni, i sottili doppiamenti fra lo sguardo diviso (del riguardante) — «fra un desiderio e un possesso le cui forme sono inconciliabili» —, quello del doppio ritratto (del quadro) e quello specularmente ipotetico (dell'autore), implicazioni che vengono considerate in vari contesti del discorso. E diremmo, in aggiunta, che talune analisi spaziali fatte dalle avanguardie pittoriche, strutturalmente (e operativamente) non sono lontane da queste, anche se hanno per oggetto aspetti diversi dello spazio.

Leggendo il testo di Schefer è difficile fuggire l'impressione che l'immagine fotografica del quadro abbia giocato un ruolo determinante nel concorrere a delimitare la stessa lettura testuale, dato che vengono codificati e tematizzati a più livelli i fattori grafici, spaziali e luminosi inerenti all'organizzazione e agli elementi figurativi che configurano il quadro, con esclusione di quelli tonali e cromatici (che qui, nel caso di Bordone, sono essenziali). Si tratta comunque di un limite che non solo — se è giusta la nostra illazione — non impedisce scavi testuali notevolissimi, ma incide scarsamente sull'importanza di questa ricerca e il peso che può assumere nel suggerire nuove ricerche semiotiche. Inutile dire che l'indagine appare lontana dalle dimensioni psicologiche (che tuttavia tocca, riassorbendole in una notevole 'distanza' dall'opera) permesse dalla cosiddetta 'presa diretta', che porta sul versante delle motivazioni percettive e non, conducendo a quegli aspetti genetici e fenomenologici, che qui si escludono con precisa predeterminazione.

Giorgio Nonveiller

ALBERTO FOLIN, *Solaria, Letteratura, Campo di Marte*, Ediz. Canova, Treviso, L. 2500.

Il libro fa parte di una nuova collana in 30 volumi dedicata alle riviste dell'Italia moderna e contemporanea (dal secondo Settecento ad oggi), di notevole interesse se si pensa che è la prima volta che viene affrontata una panoramica del genere dalla nostra editoria. La collana segue criteri antologici, con intenti di scrupolosa documentazione sulle riviste, talora prescelte per l'importanza determinante che hanno avuto sul dibattito culturale e civile, talaltra scelte per occasionare la rivisitazione di pagine magari poco note — o apparentemente marginali — ma illuminanti per ricostruire, in prospettiva storica, certe trame ideologico-culturali del nostro paese. Destinatari di questa iniziativa sono la scuola, gli studiosi, il pubblico più largo. Il volume curato da Alberto Folin antologizza alcune annate cruciali delle riviste *Solaria* (tra il '26 e il '30), *Letteratura* (tra il '37 e il '40) e *Campo di Marte* (il '38 e il '39), reperendo i momenti che segnano gli effettivi trapassi nell'elaborazione di un filo ideologico abbastanza unitario — che coinvolse scrittori come Elio Vittorini, Carlo Emilio Gadda, poeti come Eugenio Montale, Alfonso Gatto o Sergio Solmi, critici come Gianfranco Contini o Raffaello Franchi — che si dipanerà dal primo europeismo di *Solaria*, puramente letterario che, con debite mutazioni, maturerà nell'esperienza dell'ermetismo di *Letteratura* per poi sfociare — da parte di un certo gruppo di scrittori, poeti e critici — nell'impegno più a sfondo politico-sociale di *Campo di Marte*. Oltre al dibattito di ordine strettamente letterario, spesso è reperibile un dibattito anche sulle arti figurative: quasi tutti i numeri delle riviste, contengono riproduzioni di opere di artisti, più o meno legati da amicizie o affinità ideologiche con determinati scrittori; vi sono spesso scritti critici, di artisti e non, sulle arti figurative, recensioni di mostre, di libri d'arte, ecc. E' possibile, a una attenta lettura complessiva di questi contributi, ritrovare scarti o precisi parallelismi fra il lavoro letterario e quello figurativo o di critica d'arte. In *Solaria* questi scarti sono spesso notevoli: i contributi figurativi, per lo più, appartengono all'ambiente fiorentino, tutto sommato provinciale, del post-impressionismo degli anni Venti, intriso di neo-cezannismo novecentistico. Le uniche figure di spicco sono Ottone Rosai (che troviamo in tutte le riviste con un ruolo culturale rilevante) e il giovane Marino Marini. In *Letteratura* troviamo molti scritti di Luigi Bartolini, interessanti per il valore indiziario su certi orientamenti storiografico-ideologici di quegli anni, oltre a recensioni su libri d'arte di vari autori che andrebbero rilette.

In *Campo di Marte* il parallelismo con le arti figurative è più serrato, coinvolgendo problemi inerenti all'impegno anche ideologico-politico dell'artista, con testi veramente graffianti sulle situazioni in corso nella pittura, nel cinema, nell'architettura (come quelli per es. di Giulia Veronesi o di Anna Maria Mazzucchelli). Tre essenziali note informative di Giorgio Nonveiller accompagnano la scelta delle illustrazioni di ciascuna rivista — a fine del volume — fornendo i primi spunti per approfondire, appunto, i rapporti fra arti figurative e letteratura, che sono molteplici e ancora poco studiati.

G. N.

## Schede

a cura di Gabriella Meloni  
e Piera Panzeri

TOMMASO TRINI, *Rotella*, Edit. Prearo, Milano, L. 25.000.

Molti pittori astrattisti e informali degli anni 50 e oltre, tendevano a escludere dal loro orizzonte di ricerca l'immagine di massa come contrapposta e contraddittoria rispetto alla pittura, e non a torto: da una parte il cosiddetto vuoto sociologico dell'arte — che andava approfondendosi — dall'altro l'uso meramente ideologico e strumentale dell'immagine. Rotella è stato fra i primissimi in quella temperie, e forse non del tutto consapevolmente, a rivolgere i propri interessi verso l'immagine massificata (manifesti pubblicitari, cinematografi, ecc.), sia da un punto di vista di allargamento dell'ambito estetico-artistico, sia da quello delle 'mitologie' che questa alimenta, ma in seconda istanza, non senza una sottile dose di cinismo e di vitalismo insieme.

Nell'opera di Rotella l'appropriazione dell'« oggettivo » è sul piano del travolgimento dei codici iconici di partenza (con il collage, lo strappo che lascia emergere immagini aleatorie più o meno probabili), ottenendo una ri-vitalizzazione dell'immagine iniziale sul piano pittorico, non senza il rischio che a una possibilità di decifrazione venga sostituita una re-mitizzazione, una sorta di 'epifania' dell'accadimento a livello iconico — almeno in taluni lavori. Ma è derivato dopo il '64 un lavoro di ordine più che altro constataivo e di 'reportage', sia pure di estremo interesse. Trini analizza acutamente i vari momenti dell'opera di Rotella, le intenzionalità che la muovono, gli esiti, e ne è uscito un libro essenziale per la globale intelligenza del lavoro dell'artista, con riproduzioni a colori e in bianco e nero di quasi tutte le opere in una edizione assai accurata sul piano grafico e tipografico. Si potrebbe avere qualche riserva sul taglio scelto da Trini, tutto all'interno del lavoro di Rotella, che, se da un lato è un pregio, dall'altro mette in secondo piano gli scambi con l'ambiente romano e parigino e con gli altri artisti, che pure ci sono stati — al di là della difesa dell'originalità e relativi primati — rendendolo tutt'altro che un isolato quanto a formulazioni artistiche, anche se il suo atteggiamento affatto peculiare non è stato subito recepito nella sua portata effettiva.

G.N.

ANNA ANTONIAZZO, *Educazione figurativa attraverso l'architettura*, Ediz. Patron, L. 4.800.

L'autrice riassume in questo volume le sue esperienze didattiche, suffragate da un lavoro pluridecennale nella scuola quale insegnante di disegno e storia dell'arte nei licei scientifici, di notevole interesse soprattutto dal punto di vista operativo. Le proposte della Antoniazzo coinvolgono la didattica del disegno, per lo più architettonico, collegato in modo irrinunciabile alla storia dell'arte, profilando vari tipi di esperienze anche sul piano tecnico-pratico: da quelle costruttive tridimensionali ai plastici architettonici eseguiti con vari materiali. Tali proposte vanno viste come momenti specifici di approfondimento teorico e di esperienza concreta sulla configurazione degli spazi e sul valore figurativo dell'immagine architettonica. Nella prima parte del volume l'autrice dà un'inquadratura

teorica al problema dell'insegnamento dell'architettura, con interessanti considerazioni sulla sua importanza — con argomentazioni affini a quelle di Benevolo — e sulla sua rilevanza interdisciplinare, anche se non sempre convincenti sul piano pedagogico, dal momento che ci sembra difficile (per quanto appaia ovvio), affermare che l'architettura sia più educativa della pittura o di altre arti, magari perché più socializzata, il che a una analisi sociologica approfondita non sempre è vero e invece dovrebbe essere oggetto di ricerca. Questo limite non intacca sostanzialmente le proposte della Antoniazzo per sviluppare una didattica artistica all'interno del liceo scientifico, costituendo uno stimolo all'approfondimento delle motivazioni culturali che potrebbero informare le riforme dell'ordine secondario superiore. Molte sono le esperienze concrete riportate nel volume, ricco di illustrazioni sui lavori degli allievi, di descrizioni, di schematizzazioni, utili sul piano didattico.

G.N.

E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Edit. Feltrinelli.

Questo libro riporta un ciclo di conferenze iniziato alla Casa della cultura di Milano, nel marzo del '73, con una relazione di Crispolti sul tema « Futurismo e fascismo », seguita da una di Fagone, « Il Novecento e gli anni trenta » (la quale non compare in questo volume e verrà pubblicata a parte), da una di Berthold Hinz, « Per l'estetica del nazionalsocialismo » e infine, una di Zeno Birolli, « Verso un'arte fascista ». Alle varie relazioni sono seguiti interventi di S. Antonelli, R. De Grada, L. De Maria, M. De Micheli, C. Fontana, F. Masini, M. Morandini, M. Rosci, e R. Tedeschi. Occorrerebbe scrivere un altro volume per dialettizzare con i vari oratori e i rispettivi interventi, poiché ci sono punti d'incontro e di scontro, il che, peraltro, rende vitale e stimolante la lettura del libro e spinge il lettore a penetrare ancora più a fondo quel periodo e le situazioni socioeconomiche e culturali che ne hanno reso possibile lo sviluppo. Gli interventi che a mio avviso, puntualizzano di più la situazione, prima e durante quegli anni, sono per la Germania quello di Berthold Hinz e per l'Italia, oltre all'esame attento di De Micheli, il lucido intervento di Rosci il quale mette a confronto il rifiuto ampio e profondo dei tedeschi che si tradusse in una straordinaria emigrazione intellettuale in tutti i campi sia umanistici che scientifici; mentre in Italia, all'infuori di Gramsci, gli altri pochi combattenti culturali, non inferiori a lui per integrità morale, ma senza « sufficienti strumenti logici e ideologici » pagarono di persona, ma non riuscirono ad arginare la « crescente organizzazione del consenso ». Concluderei con le parole di Rosci: « ...l'essere fascismo e nazismo, sovrastrutturalmente parlando, specifiche manifestazioni di anticultura ».

R.S.

GIULIO CARLO ARGAN e MARISA VESCOVO, *Bice Lazzari*, Ediz. Scheiwiller.

Questo volumetto — Documenti Arte Astratta N. 3 —, pubblicato in occasione della mostra della Lazzari all'Arte Centro di Milano comprende una prefazione di G.C. Argan, un testo di Marisa Vescovo e 23 tavole in bianco e nero e a colori scelte dal 1925 al '72.

Il libretto è un interessante contributo allo studio di questa artista la quale sta por-

tando avanti una ricerca rigorosa e coerente, fonte inesauribile di riflessioni e stupori; indagine che opera a livello psichico e razionale. Il testo di Argan dà una chiave di lettura del suo linguaggio segnico sottolineando che esso è basato sul segno, segno in quanto portatore di significato. Nel testo della Vescovo viene fatta invece una indagine cronologica, a partire dai disegni astratti del '25, motivandone il significato anche a livello di comportamento umano, in opposizione al momento storico in cui nascevano. Sono rivelatrici in questo senso le parole della stessa Lazzari in una intervista di Montana che la Vescovo cita: « ...so con certezza che la società mi è profondamente presente, e in questo senso mi sento impegnata, ma tutto ciò opera solo inconsciamente nel mio lavoro... dimenticare il mondo vuol dire, a certe condizioni, operare in definitiva per esso, per gli uomini, per donare agli altri una riscoperta di umanità senza mistificazioni ».

R.S.

GIORGIO DI GENOVA, *Disegni e sculture dipinte di Mattia Moreni*, Editori Riuniti.

Cinquanta tra disegni e foto delle sculture a colori costituiscono il corpo di questo volume, introdotti da una penetrante presentazione di Giorgio Di Genova il quale sottolinea l'importanza e le ragioni del ritorno di Moreni al disegno, da oltre 20 anni, abbandonato. Per capirne l'importanza basta sfogliare il volume: il lettore è colpito dalla bellezza e dalla carica di comunicatività con le quali i disegni lo catturano.

Le ragioni, come dice Di Genova, erano insite nel desiderio di fare scultura; infatti fissare l'idea come si presenta alla mente dello scultore, con una schizzo, è il primo passo verso la scultura.

Giustamente Di Genova fa notare come un artista che per tanti anni aveva soltanto dipinto sia riuscito ad ottenere subito nel disegno un segno che fa invidia ai migliori disegnatori e ritiene che la spiegazione di ciò sia fornita dallo stesso Moreni il quale una volta disse che le sue opere erano realizzate con le più lunghe pennellate nella storia dell'arte contemporanea. Cioè dipingeva disegnando con il pennello. Nella sua pittura inoltre era in *nuce* anche la scultura perché spesso nel quadro sfogava la sua esigenza tattile, intervenendo, per realizzare la polpa delle sue angurie — la carne, la chiama Di Genova — direttamente con i polpastrelli delle dita.

Inoltre per comprendere la nascita dei suoi monumentali pezzi di anguria che sembrano usciti dalla tela per diventare oggetti, Di Genova cita un brano dello stesso Moreni apparso nel catalogo di una mostra a tema *Il Lavoro* alla quale il Moreni giovane aveva inviato il quadro *La Fucina*: « Il lavoro a cui penso è il lavoro delle macchine, il lavoro delle industrie. Ci sono certi bagliori di saldatori autogeni, di ferro e di acciaio appena fuso, che ha preso quel colore azzurro iridescente e grigiocoscuro, un senso di fornace che è tutto rosso di fuoco; c'è un senso di fatto tecnico, di martelli e di tensioni, gravità quasi maestosa, e poi il rumore ».

In queste parole ci sono già le sue ultime sculture: *Un'anguria in disfacimento* e *Un'anguria ferita*, entrambe in ferro dipinto. Come nella sua pittura anche nella sua scultura « ...si compenetrano visionarismo cosmico e sessuale e constatazione disperante e impotente dell'inesorabile e inarrestabile sfacelo esistenziale ed ecologico dei nostri giorni ».

R.S.

## Brevi

a cura di Cesare Chirici

### Acireale

*Palazzo Comunale:* 8ª Rassegna internazionale Acireale Turistico Termale, dedicata a « Ironia come alternativa », a cura di Ciro Ruju. Fra gli artisti invitati: Adami, Arroyo, Baj, Baruchello, Cavaliere, Del Pezzo, Isgrò, Nespolo, Persico, Pozzati, Starita e Trubbiani.

### Alba

*Palazzo della Maddalena:* Per iniziativa del Comune, « Omaggio a Pinot Gallizio », a cura di Mirella Bandini.

### Bari

*Bonomo:* 4ª serie sul tema « Idem » di Giulio Paolini, ovvero « regesto delle opere come motivo a figure geometriche sparse »; continuazione della intelligente ricerca che da tempo porta avanti l'artista torinese.

*Campanile:* Intensi dipinti di Giancarlo Osola, ingiustamente un po' trascurato dalla critica.

*Temì:* Fabio De Poli, giovane fresco, pungente fiorentino.

### Bologna

*Dürer:* Pitture di Gianfranco Fasce, fedele alla poetica informale.

*Forni:* Sculture di Pietro Cascella, fra cui il gruppo « Oracolo » del '74, posto in Piazza S. Stefano, d'intesa col comitato di quartiere.

*Stivani:* Opere di varie epoche di Alberto Magnelli.

*Studio G7:* Mimmo Rotella con le sue abili, irrequiete manipolazioni.

### Bolzano

*Galleria E:* Henz Mack, che è stato sempre il più libero e visionario del gruppo Zero.

*Sole:* Recenti « strutture fisse con licenza cromatica » di Mario Nigro, uno dei nostri più seri artisti.

### Brescia

*Banco:* « Dissoluzione, mito e stile » di Michele Zaza, un concettuale allusivo.

*Castelli:* Opere del tedesco A.R. Penk.

*Nuova città:* Una dozzina di opere assai rigorosa di Enrico Castellani.

*Nuovi strumenti:* Dopo il « Fluxus concerto » di Ben Vautier, la serie di immagini arte-critica di Adriano Altamira, dal titolo « Area di coincidenza »: ricerca fra le più nuove, oggi.

*Sincron:* Geometrie seriali dello svizzero-fiorentino Hans Jorg Glattfelder.

### Cascina

*Istituto statale d'arte:* Mostra-documento con « testimonianze di vita della scuola e dei suoi rapporti con l'ambiente ».

### Colonnata

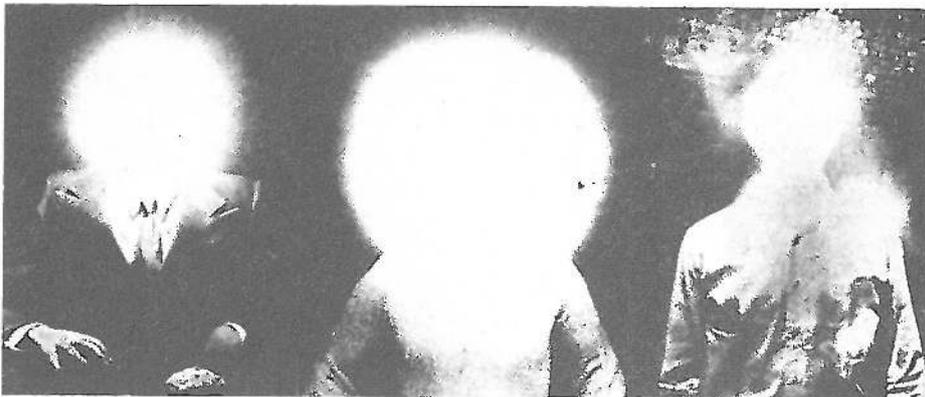
*La Soffitta:* Incisioni di Giannetto Fieschi.

### Cremona

*Galleria 23:* Immagini « del bel gioco della violenza » di Sergio Borrini.

### Erbusco

*Palazzo Comunale:* Col titolo « Coazione a mostrare », una interessante rassegna di alto livello di sole donne, italiane e straniere, con un « omaggio » a Fontana quale ideale padrino.

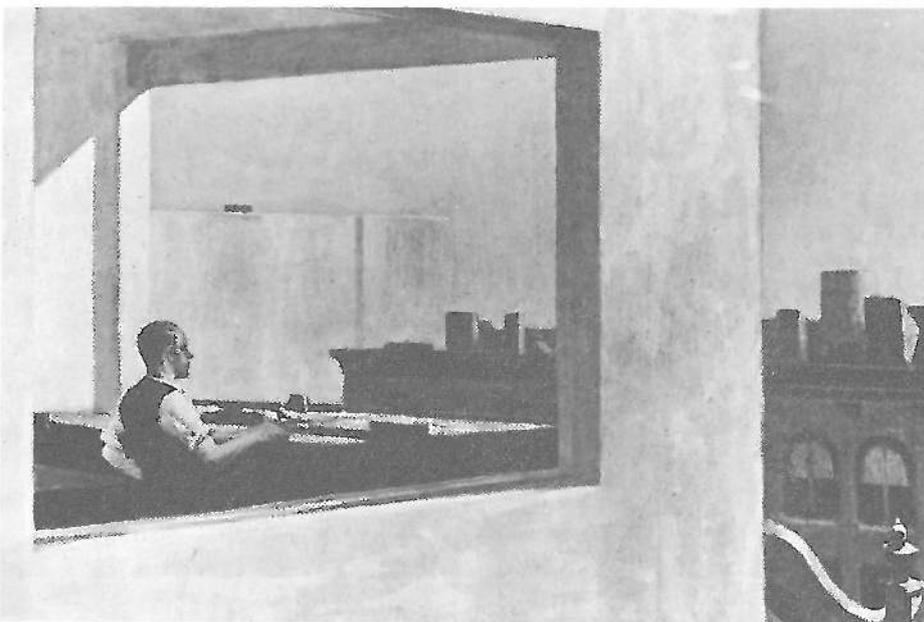


D. Michals 1968

Urs Lüthi 1972

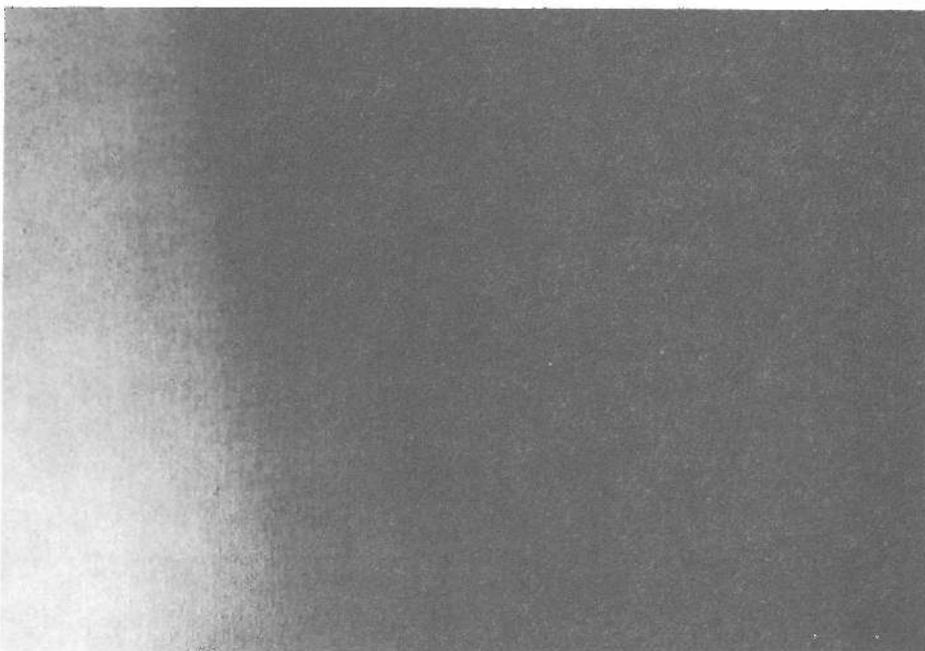
R. Magritte 1937

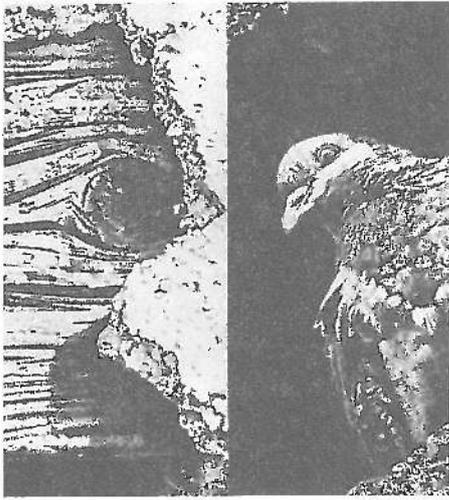
A. Altamira, *Area di coincidenza* (Brescia - Nuovi strumenti).



E. Hopper, *Ufficio in una piccola città* (Milano - La ricerca dell'identità).

C. Olivieri, *Composizione*, 1973 (Milano - Milione).





F. Ravizza, *Disegno*, 1974 (Milano - Ariete).



G. Ossola, *Ricordo di Carnac*, 1974 (Bari - Campanile).

A. Negri, *Disegno*, 1974 (Milano - Biblioteca Civica).



### Ferrara

*Centro Attività Visive:* Una settantina di opere, tra ceramiche, sculture e lito, di Cesare Siviglia in cui la matrice latino-americana è filtrata da esperienze europee.

### Firenze

*Area:* Mario Merz con disegni e progetti di tavoli per «una casa in costruzione permanente nella quale possano vivere da 1 a 88 persone».

*Inquadrature:* Sottile discorso di Luciano Bartolini.

*Moro:* Progetti scultorei assai limpidi e convincenti di Giuliana Balice.

*Pananti:* Disegni per una Pictà di Venturino Venturi, un toscano misconosciuto rispetto a quel che merita.

*Schema:* Performance del travestito Urs Lüthi.

### Genova

*Minetti Rebor:* Opere del concettuale statunitense Dennis Oppenheim.

*Polena:* Tele recenti di Gianfranco Zappettini.

*Verso:* Immagini ironiche di Luca Alinari, capofila di un interessante gruppetto fiorentino, unitario e sagace.

### Gubbio

*Palazzo dei Consoli:* 7<sup>a</sup> biennale della ceramica dedicata alla «scultura in ceramica» con una trentina di espositori, scelti fra i nostri migliori. La rassegna è stata curata da Enrico Crispolti.

### Lecce

*L'Elicona:* Ulteriore passo avanti di Elio Santarella, che adesso usa immagini fotografiche per una consapevole, diversa «geografia» del corpo umano.

### Livorno

*Peccolo:* Dipinti di Winfred Gaul, un tedesco fra i più rigorosi dell'ambito della «nuova pittura».

### Lodi

*Il Gelso:* Belle, armoniche sculture di Carlo Ramous.

L. Brogini, *Disegno*, 1933 (Borgomanero - L'Incontro).



### Mantova

*Chiudo:* Dipinti recenti di Roberto Pedrazzoli.

*Palazzo del Te:* Sopraffollata antologia di Carlo Levi, con una esposizione delle opere non cronologica e conseguente risultato idealistico.

### Merate

*Studio Casati:* Sculture forti, di chiaro e implicito contenuto politico, di Giuseppe Spagnolo.

### Milano

*Annunciata:* Mostra dell'inglese Richard Allen, pittore che fa un discorso di rigoroso equilibrio geometrico-emotivo.

*Artecentro:* Forme geometriche in dissolvenza di Francesco Guerrieri.

*Bergamini:* Originali di uno splendido *sketchbook*, del '71, di Graham Sutherland.

*Blu:* Dipinti su tela e strutture solide curve, antiche e recenti, di Arturo Vermi, coerente ricerca di assoluto.

*Bocchi:* Vlassis Canianis, un greco che con fonemi pop visualizza la condizione dolorosa, specie degli esuli.

*Castelli:* Importante mostra di Robert Morris.

*Castello Sforzesco:* Alla Sala delle Asse, organizzata dalla Ripartizione cultura del Comune, antologica dello scultore Carlo Paganin.

*Darsena:* Mostra di biologia-cibernetica di Giovanni Valentini, dal titolo «Operazione cyborg».

*Diagramma:* Fotografie di paesaggi, come forme astratte, di Franco Fontana.

*Eidos:* Iperrealismo in terracotta policroma di Ernesto Ornatì.

*Eros:* Sotto il titolo «Eros come linguaggio», una serie di serate appositamente progettate dagli autori invitati. Finora: Desiato, Hidalgo, la Orensanz, Mauri, Simonetti, Pisani, Bravi. Presentatori Lea Vergine e Restany. Nelle intenzioni: sotto il segno Eros-Thanatos, profeta Bataille; non sempre il livello è stato adeguato.

*Falchi:* Strutture geometriche lineari di Ben Ormenese.

*Fauno-Jolas:* Serie trascolorante di ritratti di Man Ray eseguiti da Warhol.

*Medea:* Grossa mostra con una sessantina di opere di Fontana, presentate da Crispolti.

*Mercato del sale:* «Riflessioni» di Vincenzo Ferrari, una ricerca proseguita con coerenza e autonomia.

*Milione:* Con l'aggiunta di qualche dipinto, pastelli e disegni di Renato Birolli da un Taccuino delle Marche e «personaggi metamorfosi paesaggi» di Enrico Della Torre, riprodotti mirabilmente in fac-simile nei primi due volumi della collana Le sinopie edita da La Spirale e curata da Vittorio Fagone.

*Ortelli:* Michele Parisi che opera con sottile ironia con fregi, stemmi, arazzi ecc.

*P.L.:* Ductus segnico-cromatico con sapiente, fresca invenzione di Simona Weller.

*Palazzoli:* Dopo il ritorno alle origini dell'uomo di Antonio Paradiso, mostra «Alta fedeltà» con Agnetti, Di Bello, Faietti, Salvadori e Tobas.

*Trentadue:* Opere recenti di Giuseppe Zinggina, presentazione di Werner Haftmann.

*Vismara:* Dinamiche forme astratte di Silvano Bozzolini.

### Molfetta

*La Medusa:* Dipinti di Robert Carroll. Presentazione di Roberto Tassi che parla di «realismo magico».

### Napoli

*Centro:* Opere di Michelangelo Pistoletto.

**Morra:** « Azione melanconica 2 x 2 x 2 » di Gina Pane una delle protagoniste della « body-art ».

**Nuovo Mezzogiorno:** retrospettiva di Luigi Pepe Diaz.

**San Carlo:** Le immagini fantasiose di Mariano Izzo.

**Trisorio:** Neon e progetti di Dan Flavin.

**Visual Art:** Le note « 25 lettere » indirizzate familiarmente da G.A. Cavellini ai « grandi » della storia.

#### Novara

**Uxa:** Opere non recenti di Enzo Mari.

#### Omegna

**Spriano:** Mario Raciti, la tela come campo di un diario minimo condotto con segno fra i più autentici.

#### Palazzolo S/O

**Studio F22:** Col titolo « Diversità e continuità », una scelta antologica di noti artisti.

#### Palermo

**Arie al Borgo:** Due maestri dell'incisione, Luigi Bartolini e Giuseppe Viviani.

#### Parma

**Galleria A:** Opere di Hugo Demarco, un importante artista argentino.

#### Pavia

**Collegio Cairoli:** Grosse tele colorate con cui il sardo Michele Mulas recupera la propria matrice isolana.

#### Pescara

**I Diamanti:** Disegni, tempere e collages di Concetto Pozzati.

#### Reggio Emilia

**Civici Musei:** Grande antologica di opere antifasciste di Marino Mazzacurati.

#### Rimini

**Sala dell'Arengo:** Mostra di gessi originali di Alberto Viani, quasi la totalità dell'opera di questo importante scultore.

#### Roma

**Ariete:** Affascinante, piccola mostra della grafica, dal '57 a oggi, di Enzo Brunori.

**Arti Visive:** Angelo Buscema e Santo Depero, due giovani allievi di Scialoja, con promettenti qualità pittoriche.

**Astrolabio:** Sintesi della mostra commemorativa del pittore dei primissimi anni del secolo, Alfredo Savini, tenutasi a Bologna a cura del Comune.

**Bateau Lavoir:** Sculture e dipinti recenti di Nado Canuti.

**Cannaviello:** Stimolante rassegna di « narrative art », cioè l'ultima tendenza di moda.

**Centro Informazione Visiva:** « Quadri & sculture » di robusta espressività di Remo Remotti.

**Etrusculedens:** Oggetti totemici di divertente fantasia di Joseph Kurhajec.

**Fante di Spada:** Silenti rimembranze familiari del viareggino Giuseppe Bartolini.

**Giulia:** Temi letterari del prolifico disegnatore altoatesino Markus Vallazza.

**Marcon IV:** Progetto come propedeutica all'operare artistico di Renato Nuzzolesc. Inoltre, sculture sempre più elementari di Edit Revai.

**Margherita:** Sculture spesso intense di Bob Brennan.

**Marlborough:** Serie di sculture di Lynn Chadwick, cosciente, sublime « maniera » dopo Moore.

**Oca:** Piccoli, felicissimi collages di Giosetta Fioroni.

**Palazzo Esposizioni:** Rassegna di grafica austriaca del XX secolo organizzata dall'Istituto Austriaco di Cultura.

**Segno:** Disegni di Carlo Cego, geometria, come diceva Licini, che si fa sentimento.

**SM 13:** Piccola, stimolante antologica di Bruno Caraceni.

**Vittoria:** Disegni recenti di Pericle Fazzini.

#### Savona

**Brandale:** Michelangelo Conte, fedele all'astratto concreto.

#### Torino

**Davico:** Realismo stantio del fiorentino Mario Fallani.

**LP 220:** Insieme col Fauno e la Galleria Marin, ha presentato parecchie opere di Pino Pascali.

**Martano:** Happening di Allan Kaprow dal titolo « Affect ».

**Stein:** Jannis Kounellis con le tragiche, so-spesse rappresentazioni di miti.

**Sperone:** Disegni di Gilberto Zorio su materiali diversi, sul tema della « stella energetica ».

#### Trento

**Castello:** Nell'ambito dell'Autunno trentino », retrospettiva di Fortunato Depero.

#### Trieste

**Forum:** Sculture e disegni di Dusan Džamonja, uno dei maggiori scultori jugoslavi.

#### Udine

**Plurima:** Dopo i « giochi d'acqua » di Fabrizio Plessi, « sculture recenti in legno policro-mo a struttura modificabile » di Bruno Chersicla.

#### Venezia

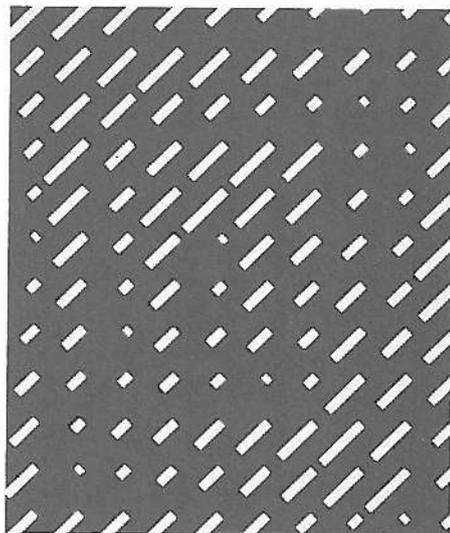
**Barozzi:** Mario Cresci, che fra i nostri giovani fotografi è forse quello che sta sperimentando con più originalità i rapporti arti visive-fotografia.

**Canale:** Mostra di poesia visiva con opere di Arias-Misson, la Bentivoglio, Bory, Carrega, De Vree, Marcucci, Miccini, Ori, Perfetti, Pignotti, Sarenco e altri.

**Cavallino:** Opere di Shu Takakashi.

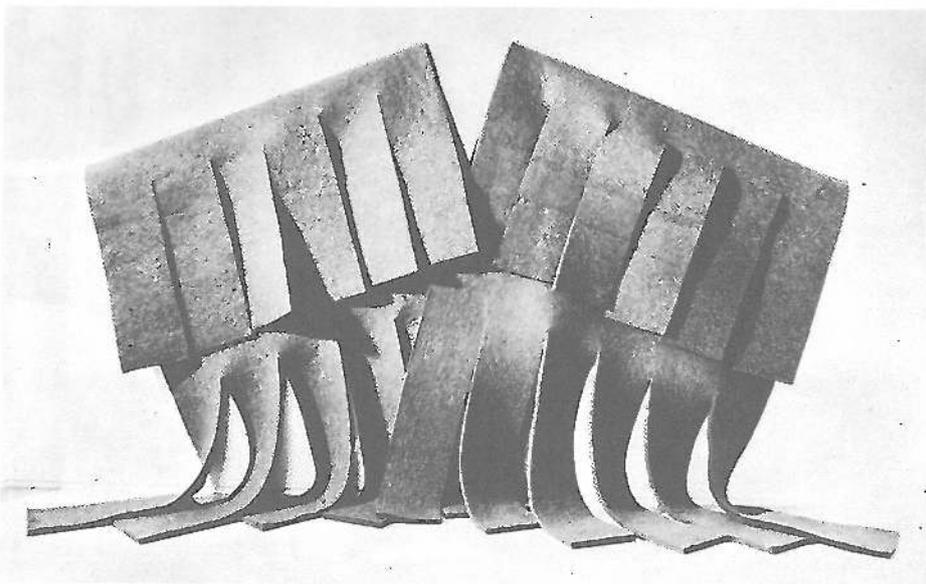
**Museo d'arte moderna:** Tutta l'opera grafica di Giovanni Barbisan.

R. Morris, *Feltri*, 1973 (Milano - Alessandra Castelli).



V. Arena, *Sistema bivalente n. 3*, 1974 (Roma - Marcon IV).

G. Collina, *Eva*, 1974 (Verona - Quaglia).



## Le riviste

a cura di Luciana Peroni  
e Marina Goldberger

DATA n. 12 (L. 2500), T. Trini: Gilbert & George - G. Panza di Biumo: Environment Art Museum - Projekt '74, Colonia - Hans Haacke, Manet-Project '74 - James Coleman - La Scuola superiore libera di Joseph Beuys, intervista di Werner Krueger - D. Palazzoli: Il corpo come massaggio e come messaggio - Parliamo della Body Art... intervista a Lea Vergine di D. Palazzoli - G. Tibaldi: Il corpo, l'umanesimo, l'arte - L. Inga-Pin: Il corpo viennese - Giuseppe Penone - M. Serenellini: I nuovi Adami - Vito Acconci - Cioni Carpi - Brian Eno - M.V. Carloni: Donna, in nome del corpo - D. Palazzoli: Ketty La Rocca - A.C.: Antonio Paradiso - A.M. Cattaneo: C'era una volta un bambino - Enrico Job - Chirs Burden - G.E. Simonetti: From the open «Cage» to the closed doors of the perception.

CAPITOLIUM lug/ago '74, B. Mantura: Ettore Ferrari - V. Apuleo: Carlo Quaglia - S. Orienti: Rocco Coronese - G. Dorflès: Nino Caruso.

LOTTA POETICA n. 34-35-36, numero monografico su Sarenco.

PER LA CRITICA n. 5-6, (L. 1500), L. Magarotto: L'arte come produzione.

CASABELLA n. 391 (L. 1400), G. Celant: Al di fuori del design, Gordon Matta-Clark - A. Bonito Oliva: Prima posizione.

ARTE 2000 n. 17-18 (L. 2500), Intervista con Carlo Ripa di Meana di F. Passoni - C.L. Ragghianti: Manzù - D. Cara: Lino Tiné - L'Aida di Remo Brindisi - Intervista ad A. Bonito Oliva di T. Carpentieri.

DISMISURA n. 1/2 (L. 400), E. Serafini: Appunti per un miglior rapporto arte masse.

FOTOGRAFIA ITALIANA n. 194 (L. 1000), I. Zannier: La difficile infanzia della fotografia italiana - Luigi Veronesi.

UVZETA n. 1, dedicato a «Italy Two - la ricerca estetica in Italia dal 1960 ad oggi» con scritti di F. Carbone, F. Menna, A. Boatto, F. Colombo.

PHOTO 13 ott. '74 (L. 1000), Giuseppe Pinni Galante e la libertà di riproduzione - Lorenzo Piemonti e Gianni Cigolini, una amicizia controcorrente - A. Gilardi: La Madonna di Stalin - Christo Valley Superstar.

IL LEOPARDI n. 5 (L. 300), Giorgio Ciacci, scritti di S. Trojani, M. Giacomelli, L. Strozzi - F. Carnevali, V. Volpini, W. Piacesi, F. Ciceroni - Giordano Perelli, scritti di F. Ciceroni, S. Trojani, S. Sassi Cuppini, G. Ripanti, V. Volpini, E. Moroni, G. Mosci, A. Gattucci.

FUTURISMO OGGI n. 6-5, A. Sartoris: Cercle et Carré - Ben: Solidarietà con Dottori - A. Russo: Introduzione al Futurismo - G. Armandi: Marinetti in Russia.

PROPOSTA n. 12-13 L. 600, numero monografico dedicati alle nuove tendenze del teatro contemporaneo.

L'INCISIONE n. 5 L. 1500, F. Franco: La carta - L. Fraccalini: Mario Calandri incisore.

## 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.

### Volumi

Social concern and the Worker: French prints from 1830-1910, mostra itinerante Stati Uniti 1974, pagine 138, illustrato b/n, prezzo lire 4500.

Theater im Exil, 1933-1945, Berlino 1973, pagine 200, molto illustrato b/n e colori, prezzo lire 8700.

Terry Fox, Berkeley 1973, interamente illustrato b/n, prezzo lire 5500.

Henri De Toulouse - Lautrec, Ixells 1973, pagine 130, molto illustrato b/n e colori, prezzo lire 3500.

Vent'anni di lavoro per la Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna 1973, pagine 206, molto illustrato b/n, prezzo lire 2500.

G.A. Cavellini: 25 lettere, Brescia, 80 pagg., 21 ill. b/n, lire 3.000.

Giuseppe Chiari: Teatrino, Brescia, 80 pagg., 21 ill. b/n, lire 3.000.

Antonio Dias: Some Artists Do Some Not, Brescia, 80 pagg., 19 ill. b/n, lire 3.000.

Anna Antoniazio: Educazione figurativa attraverso l'architettura, Venezia, 248 pagg., 142 ill., lire 4.800.

Renato Barilli: Tra presenza e assenza, Milano, 303 pagg., lire 4.500.

Renato Birolli: Taccuino delle Marche, introduz. di Vittorio Fagone, Milano, 74 pagg., 58 ill. fac-simile, lire 15.000.

Enrico Della Torre: Personaggi metamorfosi paesaggi introduz. di Franco Russoli, Milano, 74 pagg., 59 ill. fac-simile, lire 12.000.

José Guadalupe Posada: La rivoluzione messicana, a cura di Bruno Caruso, Bari, 80 pagg., 96 ill., lire 2.000.

Roberto Tassi: Il pianeta di Sergio Vacchi, Bologna, 337 pagg., 460 ill. b/n e a colori, lire 30.000.

Giorgio Di Genova: Disegni e sculture dipinte di Mattia Moreni, Roma, molto illustrato, lire 15.000.

Luigi Lambertini: Le ere tecnologiche di Ivo Sassi, Roma, 150 pagg. e molte ill., lire 6.500.

Giuseppe Mazzotti: Colloqui con Gino Rossi, Treviso, 160 pagg., 60 ill., lire 3.000.

Marcelin Pleyne: L'insegnamento della pittura, Milano, 264 pagg., lire 3.600.

E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli: Arte e fascismo in Italia e in Germania, Milano, 181 pagg., lire 2.200.

Oswaldo Licini: Errante, erotico, eretico, Gli scritti letterari e tutte le lettere raccolti da Zeno Birolli, a cura di F. Bartoli, G. Baratta, Z. Birolli, Milano, 241 pagg., 31 riprod., 8 ill., lire 3.800.

Dario Viterbo, testo di Lara-Vinca Masini, Firenze, 100 ill., lire 25.000.

Richard Wagner, L'arte e la rivoluzione, e altri scritti politici, 1848-1851, a cura di Marzio Mangini, Rimini, 151 pagg., lire 2.000.

Bice Lazzari, prefaz. di G.C. Argan, testo di Marisa Vesco, Milano, 73 pagg., 23 ill., b/n e a colori, lire 2.000.

Tommaso Trini: Rotella, prefaz. di Pierre Restany, 220 pagg., 500 ill. b/n e a colori, Milano, lire 25.000.

Franco Solmi: Alberto Giorgi, gioielli e sculture, Bologna, molte ill., lire 12.000.

Franco Solmi: Arcana di Francesco Cenci, Bologna molte ill., lire 12.000.

### Al Centro Di, Firenze

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

TITOLO:

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

Nome, indirizzo, firma:

Data del timbro postale

Ico Parisi, *Ipotesi per una casa esistenziale*, testi di E. Crispolti, J. de Sanna, A. Miotto, P. Restany, Roma, molte ill., lire 5.000.

J. Cassou, N. Pevsner, E. Langui: *1884-1914, Nascita dell'arte moderna*, Milano, 448 pagg., 389 ill. b/n, 52 a colori, lire 30.000.

Carlo Pirovano: *Marino Marini*, corpus delle sculture, Milano, 184 pagg., 147 grandi tavole, 397 ill., lire 40.000.

Rosario Murabito: *Nel ventre della fantasia*, Macerata, molte ill., lire 5.000.

Paolo Triglia: *Variazioni modulari*, premessa di Luigi Bernardi, molte ill., lire 3.000.

Enrico Crispolti: *Ugo Nespolo*, Milano, molte ill., lire 9.500.

Mario De Micheli: *Jorn scultore*, fotografie di Matio Recrosio, Milano, molte ill., lire 12.000.

Giancarlo Pandini: *Arte figurativa negli anni 60*, Firenze, 176 pagg., lire 1.000.

Cesare Vivaldi: *A caldi occhi, poesie*, 1964-1972, Milano, 133 pagg., lire 2.000.

Karel Teige: *Il mercato dell'arte*, Torino, 161 pagg., lire 1.400.

Nino Giammarco: *Luoghi politici progetti 1971-73*, testi di E. Crispolti, A. Del Guercio, N. Ponente, Roma, 100 pagg., 24 ill. a colori e 40 b/n, lire 5.000.

## Videotapes

Il Centro Di presenta il lavoro di Art/tapes, che nel corso di un anno ha svolto un intenso lavoro nel campo dei videotapes. I videotapes prodotti dalla Art/tapes possono essere acquistati o affittati. Si dà un primo elenco con i soli prezzi di acquisto. Per informazioni rivolgersi al Centro Di.

Eleanor Antin. *Europa n. 1*, 1974, b/n sonoro, min. 30.

Girato a Firenze. L'artista rievoca re Carlo I in simbiosi con la Ballerina e conversa usando le uniche tre parole d'italiano che conosce, prezzo dollari 175.

Christian Boltanski *Quelques souvenirs...*, 1974, b/n sonoro, min. 14. In 7 sketches Boltanski interpreta i ricordi più comuni d'infanzia con un grosso pupazzo che è petit Christian. Girato a Firenze in un teatro, prezzo dollari 175.

Pierpaolo Calzolari. *Senza Titolo*, 1974, b/n sonoro, min. 17. Performance di tre persone accompagnata da una frase iterata fuori campo. Girato a Firenze, dollari 175.

Giuseppe Chiari. *Concerto al Buio*, 1974, b/n sonoro, min. 30. Sonoro dal concerto al Royal College di Londra, aprile 1974, prezzo dollari 100.

Giuseppe Chiari. *Concerto di Spoleto*, b/n sonoro, min. 14. Trasposizione in tame (1974) da un film in 8 mm. Girato a Spoleto nel 1972 in occasione della performance dell'artista, prezzo dollari 160.

Andrea Daninos. *Show of everybody's death*, 1974, b/n sonoro, min. 8. Immagine dell'eroe decadente accompagnata da musica di opera e operetta con simboli di morte, prezzo dollari 100.

Gino De Dominicis *«Videotape»*, 1974, b/n sonoro, min. 4. Simbolismo speculare, prezzo dollari 100.

Antonio Dias. *«Illustrations of art on the use of multimedia»*, 1974, b/n sonoro, min. 14. Sketches uno musicale, in cui l'artista danza e suona e l'altro la parodia di tea for two tramutato in banana for two, prezzo dollari 160.

Simone Forti. *No title*, 1973, b/n sonoro, min. 29. Video-tape girato allo zoo di Parigi nell'ottobre 1973 dove l'artista interpreta movimenti di animali, prezzo dollari 250.

Allan Kaprov. *«Then»*, b/n sonoro, min. 25. Tre parti collegate fra loro dagli elementi acqua luce tempo un un'immagine bidimensionale, prezzo dollari 200.

Allan Kaprov. *«3rd. Routine»*, 1974, b/n sonoro, min. 35. Uno studio metalinguistico sul video-tape, prezzo dollari 200.

## Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

### Cartelle e libri illustrati

Cooperativa Prove 10 (Via Bertoloni 1, Roma): un volumetto «Un Orso, una Foglia, la Luna e... la Felicità», testo e illustrazioni di Carla Vasio e un volumetto «è accaduto a un filino» di Mauro G. Cova.

Editore Alberto Schubert (Via C. Del Duca 2, Milano): cartella di 14 serigrafie e un testo di Antonio Calderara dal titolo «Quadrato sì, quadrato no».

L'Arcicoda (Via Trieste 3, S. Giovanni Valdarno): cartella di serigrafie, dal titolo «Proposta grafica 1974», dei seguenti artisti: Umberto Corsini, Ivo Lombradi, Gianfranco Pogni, Cesare Ronchi, Mario Sasso, Italo Scelza.

Centro Internazionale della grafica (S. Marco 4038, Venezia): cartella di 5 serigrafie di Armando Pizzinato presentata da Beniamino Dal Fabro; cartella di 5 acqueforti di Manlio Chieppa dal titolo «Gente di Puglia» e una cartella di incisioni del gruppo U comprendente i seguenti artisti: Manlio Alzetta, Otello Fabri, Giuseppe Fraccalinti, Gino Gandini, Paola Pizzanti, Roberto Stelluti.

Multicenter grafica (Via Verri 1, Milano): presentazione di una cartella di 12 collages di Robert Rauschenberg dal titolo «Pages and Fuses».

Centro Annunciata (Via Manzoni 44, Milano): presentazione di 8 cartelle di serigrafie di Victor Vasarely dai titoli Permutations, Hommage a l'hexagone, Claritiers, Gestal, Vega, Gordes, VP, Bach-Vasarely.

### Premi

S. Gimignano. L'ottava edizione del Premio di pittura di paesaggio «Raffaele De Grada» è stato assegnato a Virgilio Guidi, del quale è stata allestita una personale.

Ravenna. E' stato indetto un concorso nazionale per l'ideazione di una fontana liberamente concepita, destinata alla sede dell'Ospedale S. Maria delle Croci. Scadenza il 10 maggio 1975. Per informazioni rivolgersi all'Amministrazione, Via Missiroli 10, Ravenna.

### Varie

Roma. La quarta mostra della X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, dedicata alla «Nuova generazione», si aprirà nel Palazzo delle Esposizioni, il 12 marzo 1975 e si chiuderà il 20 aprile. Vi parteciperanno — unicamente per ammissione — giovani artisti italiani (pittori, scultori, grafici) ed operatori estetici che abbiano compiuto il 20° e non superato il 35° anno di età: i primi con un massimo di tre opere e i secondi con un massimo di due progetti. Le opere presentate per l'ammissione saranno o tutte ammesse o tutte non ammesse, in base al giudizio di una giuria di accettazione che gli stessi artisti ed operatori estetici eleggeranno. Il regolamento è da richiedere alla Segretaria della Quadriennale (Palazzo delle Esposizioni, Via Nazionale 194, Roma). Le schede di notifica, distribuite dalla stessa Segretaria, dovranno essere consegnate entro l'8 gennaio 1975.

## Cedola di commissione libreria

Centro Di  
Piazza De' Mozzi 1r  
50125 Firenze

# Indice 1970

## Dal n. 1 al n. 3

- Accattino Enrico 3,43  
Acquaviva Giovanni 3,42  
Afro 2,34  
Altarocca Claudio 2,30 - 3,36  
Ambrosecchia Anna 3,44  
Amore mio 1,14  
Andre Carl 3,31  
Antinori Giorgio 3,41  
Apollonio Umbro 2,41  
Apuleo Vito 1,21 - 3,16,44  
Arandjelovac 2,21  
Arcangeli Francesco 3,14  
Arena Vincenzo 2,34  
Arroyo Eduardo 3,17  
Arte povera (Torino) 1,16  
Artisti di Cronache 3,18  
Assemblea AICA 2,5  
Attardi Ugo 3,37  
Baj Enrico 3,45  
Ballo Guido 2,31  
Banchieri Giuseppe 2,34  
Bandini Mirella 1,16 - 2,16 - 3,26,44  
Barilli Renato 1,5 - 2,30  
Beardsley Aubrey 1,34  
Bellandi Giorgio 3,41,45  
Berté Carlo 3,41,43,44  
Bianco Remo 2,36  
Biennale di Venezia 1,5  
Biolli Zeno 3,12  
Boetti Alighiero 2,17  
Boetti GianPaolo 1,34  
Bognolo Leda 3,45  
Bonfà Carlo 1,17  
Borgna Mario 2,36  
Bortolami Mario 2,33  
Boschi Dino 2,36 3,44  
Bossaglia Rossana 1,34 - 2,12 - 3,32,40  
Brandi Cesare 3,35  
Breton André 3,37  
Bruno Gianfranco 3,30  
Cabanne P. 3,37  
Cadorin Guido 3,42  
Cagnone Angelo 1,22  
Canuti Nando 3,40  
Cappello Carmelo 3,39  
Caramel L. 1,5,13 - 2,22 - 3,10  
Carmi Eugenio 3,42  
Caroli Flavio 1,25 - 2,15 - 3,18  
Carrino Nicola 2,34  
Carroll Robert 3,42  
Casorati Francesco 3,40  
Cattaneo Pietro 2,36  
Celant Germano 1,29  
Cesana Eligio 2,14 - 3,23  
Chianese Mario 2,34  
Colla Ettore 1,10  
Colli Giancarlo 3,44  
Colorio Bruno 3,39  
Comi Ricky 2,17  
Convegno Rimini 2,8  
Cortassa Nanni 3,24  
Corte Riccardo 2,34  
Cortellazzo Gino 3,42  
Costalonga Franco 3,41  
Cova Mauro 3,44  
Crevel René 3,37  
Crispolti Enrico 1,10 - 2,14 - 3,29,43  
De Bartolomeis F. 1,34  
Degni Enzo 2,34  
Delaunay Sonia 3,19  
De Maria Walter 1,16  
De Micheli Mario 1,19,34  
Depero Fortunato 1,13  
Devalle Beppe 1,23  
De Vree Paul 2,23  
Dibattito arte e didattica 1,32 - 3,10  
Dibattito sulla critica 1,29 - 2,4 - 3,4  
Di Bello Bruno 2,33,35  
Di Castro Federica 3,22  
Dieta di Montepulciano 2,6  
Di Fabrizio Luigi 2,19  
D'Ottavi Amleto 3,42  
Dottori Gerardo 2,31  
Due decenni in Italia 3,15  
Dvorsky Bohuniz 3,43  
Emiliani Dalai Marisa 1,21  
Everling Germaine 3,37  
Eulisse Vincenzo 3,45  
Fagone Vittorio 1,17,28 - 2,11, 24,31 - 3,28,42  
Farinati Paolo 3,45  
Farrell Maugham C. 2,36  
Fattori Giovanni 2,33 - 3,14  
Fazion Gianpietro 2,31  
Fazzini Pericle 2,34  
Fezzi Elda 1,24 - 3,21  
Fiera di Francoforte 2,24  
Fieschi Giannetto 1,34 - 3,27  
Fleischer Max 2,34  
Flora Paul 3,39  
Fogliati Piervirgilio 3,26  
Folon Jean Michel 3,40,41  
Fossati Paolo 1,3,6 - 2,19 - 3,35  
Francalanci Ernesto L. 3,31  
Francesconi Mario 2,34  
Frasnedi Alfonso 2,34  
Freddi Bruno 2,36  
Fuoco e schiuma (S. Angelo Lodigiano) 2,9  
Galeries pilotes 1,26  
Gambone Guido 1,20  
Generalic Ivan 1,28  
Genova '10-20 2,14  
Ghilardi Mario 3,43  
Giacometti Alberto 3,16  
Giannini Giovanni 3,42  
Gianquinto Alberto 3,45  
Giardina Giuseppe 3,40  
Girardello Silvano 3,25  
Giuffré Guido 1,15 - 2,13 - 3,16,35  
Godard Jean Luc 1,33  
Gribaudo Ezio 3,40  
Gruppo Keks 2,22  
Guietti Romano 3,44  
Hains Raymond 2,36  
Hoffmann Klaus 3,36  
Hossiasson Philippe 3,42  
Hrdlicka Alfred 2,33,35  
Jones Allen 2,13  
Josic Vida 2,21  
Kienholz Edward 3,29  
Klee Paul 2,27  
Kobliha Frantisek 3,40  
Kunstmesse (Basilea) 1,26  
Lattanzi Luciano 3,36  
Lattes Mario 3,43  
Lavagnino Pier Luigi 2,33,35  
Lazzari Bice 1,18  
Leddi Piero 1,34  
Leinardi Ermanno 2,34  
Leonardi Nello 3,43  
Lonzi Carla 3,5  
Macourek Milos 2,26  
Maffi Ugo 3,45  
Maiolo Francesco 3,44  
Maltese Corrado 2,5 - 3,35  
Mandelli Pompilio 3,18  
Manina 3,42  
Mannucci Edgardo 1,24  
Mardesic Boris 2,34  
Margonari Renzo 3,42  
Marotta Gino 1,14  
Masson André 3,44  
Mattioli Carlo 1,24  
Mazzullo Giuseppe 1,27  
Meloni Gino 1,34  
Menna Filiberto 2,8  
Merello Rubaldo 2,12  
Minervino Primo 3,44  
Miroglio Valerio 2,16  
Modernismo spagnolo 3,22  
Montana Guido 1,3,18  
Morandi Giorgio 1,25 - 3,35  
Muller Brittnau Willy 3,40  
Naifs a Zagabria 1,28  
Naitza Salvatore 3,20  
Natali Aurelio 1,14 - 2,4 - 3,17,45  
Nicholson Ben 3,42  
Noelqui 3,40  
Novelli Gastone 2,35  
Nuove correnti russe (Lugano) 2,20  
Nuove presenze (Imola) 1,25  
Nuti Mario 3,45  
Olivieri Claudio 1,22  
Oppenheim Meret 3,44  
Oriente Sandra 1,26 - 2,18  
Ortelli Gottardo 3,40  
Pane Gina 3,44  
Paolini Giulio 2,11  
Paparoni Giovanni 3,33  
Parmiggiani Claudio 2,34  
Pascali Pino 3,44  
Pasmore Victor 3,21  
Passoni Aldo 3,19  
Perissinotti Lia 2,26  
Perusini Romano 2,18  
Picabia Francis 3,31  
Picasso Pablo 2,19  
Picciau Giovanna 2,36  
Pistoletto M. 1,34 - 3,34  
Pittura '70 (Mantova) 1,21  
Pizzinato Armando 1,19  
Poesia anni 70 (Brescia) 2,23  
Poliakoff Serge 3,30  
Popper Frank 2,30  
Porzano Giacomo 3,44  
Pozzo Ugo 3,44  
Premio Acireale 2,11  
Premio Capo D'Orlando 1,4  
Pulga Bruno 2,33  
Quadri Franco 1,33 - 3,34  
Radice Mario 3,40  
Raffa Piero 3,7  
Raimondi Giuseppe 3,35  
Rambelli Amilcare 2,14  
Raphael Mafai A. 3,43  
Rassegna Avezzano 2,18  
Rassegna Massafra 2,33  
Rassegna Ramazzotti 2,17  
Rauschemberg Robert 3,45  
Reale Basilio 2,23 - 3,23  
Recalcanti Antonio 3,28  
Reggiani Liberio 2,34  
Restany Pierre 3,37  
Richter Hans 3,41  
Rizzo Silvia 2,33  
Rothko Mark 1,15  
Ruffini Giuliano 2,15  
Ruggeri Pietro 2,36  
Ruzic Vojka 3,44  
Saffaro Lucio 2,18  
Santomaso 3,39  
Sartorelli Guido 3,45  
Sassu Aligi 3,44  
Sborgi Franco 3,40  
Scaramuzza Gabriele 3,35  
Schenardi Armodio 3,44  
Schiller Friedrich 3,37  
Schoffer Nicolas 2,31  
Schönenberger Gualtiero 2,20  
Schoorhoven Jan 2,34  
Scordia Antonio 3,16  
Sedlmayer Hans 2,30  
Sekine Nobuo 3,40  
Serra Fiter Antonio 3,32  
Severini Gino 3,44  
Seuphor Michel 2,36  
Siena Pier Luigi 3,40  
Skuber Berty 2,36  
Spazzapan Luigi 1,17  
Spera Enzo 3,24,39,44  
Spinoccia Pippo 1,22  
Svoboda J. 2,26  
Svolinsky Karel 3,43  
Tallarico Luigi 3,37  
Tantini Mario 3,39  
Tazzi Pier Luigi 2,6  
Tessari Paolo 3,41,45  
Tinguely Jean 3,22  
Tomassoni Italo 1,34  
Toscano Bruno 3,33  
Treccani Ernesto 2,31  
Tredici Piero 3,42  
Triffes Jean 2,36  
Trini Tommaso 1,31 - 2,25  
Trolese 3,39  
Tsoclis Costas 3,42  
Turcato Giulio 3,15,40  
Uncini Giuseppe 2,19  
Ungheri Saverio 3,44  
Vaccari Franco 3,9,23  
Vaglieri Tino 1,34  
Valier Willy 2,33  
Valsecchi Marco 1,27  
Vergine Lea 2,7  
Verna Claudio 3,42  
Vigand Vittoriano 3,9  
Vinca Masini Lara 1,20 - 2,10 - 3,8,15  
Vincitorio Francesco 1,4,22, 24,34 - 2,17,21,31 - 3,3,25,27, 39,40,42,43  
Vitali Lamberto 2,31  
Viviani Vanni 2,33 - 3,22  
Volanti Turi 3,42  
Volo Andrea 3,43  
Volpi Orlandini Marisa 3,4  
Zafferana (interventi) 1,10  
Zafferana (postille) 3,8  
Zancanaro Tono 3,20  
Zarpellon Toni 3,41,44  
Zaza Michele 3,42  
Zigaina Giuseppe 3,43  
Weintraub S. 1,34  
Wojnar Irena 3,36

# Indice 1971

## Dal n. 1 al n. 12

- Abis Mario 4,40  
Accame G.M. 4,21 - 8-9,7  
Acquerello italiano (Reggio Emilia) 11,27  
Adami Valerio 11,12  
Adani Giuseppe 6-7 (i)  
Addamiano Natale 3,26 - 11,44  
Agnetti Vincenzo 3,44  
Aillaud Gilles 4,37  
Aldrich Virgil C. 1,43  
Alfano Carlo 2,11,18  
Alfieri Attilio 3,14  
Alinari Luigi 2,25  
Allen Eddie 1,40  
Altarocca Claudio 1,43  
Ambrosecchia Anna 11,24  
America cultura visiva (Milano) 11,25  
Anceschi Giovanni 8-9,8  
Andolfatto Natalino 11,35  
Angeli Franco 3,33

- Paci Enzo 8-9,41  
Pacus Stanislaw 3,10  
Pandolfini 3,36  
Pagnacco Andrea 6-7,24  
Palazzoli Daniela 6-7,24 - 8-9, 41 - 12,19  
Palumbo Eduardo 6-7,39  
Pandolfelli A. 6-7,35 - 10,26  
Panero Fiorenzo 4,35  
Pansera Malek 2,19  
Paolini Giulio 5,30 - 6-7,43  
Paolozzi Eduardo 12,36  
Paradiso Antonio 12,21  
Pardi Gianfranco 5,11  
Paresce Giuseppe 5,25  
Pasotti Silvio 12,20  
Passamani Bruno 11,43  
Pastorini Antonio 6-7 (i)  
Patani Osvaldo 6-7,50  
Patella Luca 8-9,43  
Patelli Paolo 11,31  
Paulucci Enrico 3,37  
Pecoraino Mario 2,17  
Pedrazzoli Roberto 3,26  
Pentich Graziana 3,36  
Per copia conforme (Arezzo) 6-7,16  
Perez Augusto 1,32 - 4,37  
Pericoli Tullio 4,41 - 6-7,28  
Perilli Achille 5,28  
Perlini Tito 8-9,43  
Perissinotto Loredana 5,10  
Perniola Mario 10,41  
Persico Mario 6-7,24  
Persona (Belgrado) 12,33  
Per una industrializzazione più umana (Taranto) 3,37  
Pes Lino 2,34  
Pescador Lucia 11,27  
Philips Peter 12,20  
Picasso Pablo 12,40  
Pietraforte Emiddio 5,26 - 10,26 - 11,21  
Pignatari Decio 2,15  
Pignon 1,29  
Pignotti Lamberto 5,44  
Pinelli Pino 3,26  
Piotti Vittorio 3,19  
Pippa Bruno 3,36  
Pirozzi Giuseppe 4,28  
Pisani Gianni 3,26  
Pistoletto Michelangelo 10,41  
Pittori primitivi (Prato) 11, 26  
Pittura informale (Bologna) 5,13  
Pivano Fernanda 8-9,45  
Pizzinato Armando 1,36  
Plotkin Adele 11,18  
Poesia concreta? (Amsterdam) 2,15  
Poesia viva dei pubblicitari 6-7,15  
Pohribny Arsen 3,22 - 4,14 - 6-7,45 - 12,34  
Poliakoff Serge 4,24  
Politi Giancarlo 8-9,46  
Pomodoro Arnaldo 1,40 - 5,11 10,26 - 11,12  
Possenti Antonio 1,30  
Possibilità di relazione (Ferrara) 1,18  
Pozzati Concetto 1,40 - 6-7 (i)  
Premio Fiorino 10,20  
Premio Salvi (Sassoferrato) 10,28  
Premio Lavoro e Società (Suzzara) 10,29  
Premio Mazzacurati 10,17  
Premio Michetti 10,21  
Premio naif italiani (Luzzara) 3,22  
Premio Portici 10,19  
Presta Salvador 6-7,49  
Previtali G. 4,43 - 8-9,46  
Prina Alberto 4,44  
Problemi di estetica 10,12 - 11,13 - 12,11  
Puni Ivan 5,40  
Quadri Franco 5,11  
Quintavalle Arturo Carlo 6-7 (i) - 6-7,28 - 8-9,47 - 10,8  
Raccagni Andrea 2,20  
Raciti Mario 6-7,12  
Radicioni Massimo 2,22  
Radovic Zoran 5,39  
Raetz Markus 5,23  
Raffa Piero 6-7,30 10,12 - 11, 13 - 12,11,13  
Raffini Mauro 5,37  
Ragghianti C. Ludovico 3,3  
Rambaudi Piero 11,14  
Ramella Giorgio 12,27  
Rampinelli Pier Luigi 12,32  
Ramponi Antonia 11,20  
Ranaldi Renato 4,44  
Rassegna Mezzogiorno (Napoli) 10,26  
Rassegna S. Fedele (Milano) 2,31  
Rauschemberg Robert 12,14  
Réal Gisele 10,10  
Reale Basilio 1,23 - 2,15 - 3,16 4,27 - 5,15 - 6-7,15  
Realtà ambientale e nuova fotografia (Trieste) 12,30  
Reazione a fumetti 5,9  
Recalcati Antonio 12,23  
Reggiani Mauro 1,29 - 4,35  
Repetto Tino 5,25  
Rescio Stelio 2,7  
Restany Pierre 8-9,48  
Revilla Carlos 1,28  
Rho Manlio 6-7,26  
Ricchetti Luciano 4,31  
Ricci Mario 2,18  
Righetti Renato 2,28 - 4,23  
Riley Bridget 10,38  
Riopelle Jean Paul 5,24  
Rivosecchi Luciano 5,3  
Rizzato Romano 5,24  
Rodchencho Alexander 6-7,46  
Roli Renato 4,44  
Romagnoni Bepi 4,25  
Rosenheim Bernd 6-7,22  
Rossanda Rossana 8-9,48  
Rossi Bortolato L. 1,32 - 3,40  
Rossi Gino 10,22  
Rossi Guido 2,40  
Rossi Ilario 11,44  
Rosso Franco 3,39 - 5,6  
Rotella Franco 1,13 - 5,26  
Rothko Mark 5,12  
Ruffi Gianni 6-7,21  
Russo Vitantonio 4,16  
Russoli Franco 12,44  
Sablone B. 1,31 - 5,26 - 10,21  
Sacco 2,35  
Saffaro Lucio 4,21  
Salvadori Aldo 11,27  
Salvadori Remo 3,37  
Samonà Mario 3,33  
Sanesi Luigi 5,36  
Santomaso 11,34  
Sarenco 3,16 - 12,44  
Sarri Sergio 1,39  
Sartorelli Guido 1,40 - 2,39 - 3,19,30,41 - 4,40 - 5,37 - 6-7, 16, 24, 43 - 11,31 - 12,31  
Sartorio G. Aristide 5,25  
Savi Romana 3,28 - 3,41  
Sassu Aligi 3,43  
Sborgi F. 1,20 - 2,26 - 3,20  
Scabia Giuliano 8-9,50  
Scanavino Emilio 2,21 - 11,7  
Scarabelli D. 5,31 - 6-7,49  
Scaramuzza Gabriele 1,42 - 5,21,43 - 6-7,24 - 10,41  
Scheggi Paolo 2,13  
Schifano Mario 1,31  
Schmid Aldo 4,41  
Schneider Gerard 1,25  
Schönenberger Gualtiero 1, 25 - 3,25 - 5,41 - 10,10,32  
Schumacher Emil 1,29  
Schwarz Reiner 10,40  
Schwitters Kurt 12,33  
Scialoja Toti 6-7,39  
Scianna Francesco 3,19  
Scolari Ennio 6-7 (i)  
Seppi Caterina 1,18  
Serra Bartolomeo 4,30  
Seveso Giorgio 11,44  
Sguanci Lorenzo 4,20  
Sguardo a nord-est 10,33  
Short R. Stuart 1,43  
Siena Pier Luigi 2,21 - 3,15 - 4,19 - 5,14 - 6-7,19 - 10,32  
Sironi Mario 6-7,7  
Skuber Berty 2,39  
Solmi Franco 6-7 (i)  
Sonnier Keith 4,32  
Somaré Sandro 3,28  
Soskic Ilija 2,21  
Sottsass Ettore Jr. 8-9,51  
Spadari G. 5,14 - 6-7 (i)  
Spagnoli Stefano 3,32  
Spagnolo Giuseppe 5,21  
Spatola Adriano 4,44  
Spazzali Luciano 3,32  
Spedicato Salvatore 5,17  
Spera Enzo 1,37 - 2,19 - 3,14, 37 - 4,16 - 5,12,17 - 6-7,23 - 11,18,24,28  
Spiller 1,40  
Spinella Mario 8-9,52  
Spinello Giovanni 5,26  
Spinosa Domenico 3,20  
Spizzico F. 12,14  
Spreafico Leonardo 5,32  
Squarza Nino 6-7 (i)  
Srnc Aleksandar 10,36  
Staccioli Mauro 11,3,8  
Stämpfli Peter 12,28  
Stasi Remo 5,26  
Stepney 10,38 - 11,37 - 12,36  
Stenvert Curt 11,42  
Stella Frank 6-7,23  
Strazza Guido 6-7,18 - 10,32  
Stuart Hall 5,44  
Summa Franco 5,26  
Superstudio (Milano) 5,20  
Surbone Mario 6-7,41  
Surrealisme (Bordeaux) 11, 36  
Tabanelli Marcello 12,44  
Tadini Emilio 12,7,21  
Tagliaferri Aldo 2,14  
Tagliaferri Romano 2,36  
Talignani Roberto 5,26  
Tamburello 5,14  
Tancredi 4,25  
Tàpies A. 3,13 - 5,41 - 6-7,36  
Tassi Roberto 6-7,50  
Teardo Giorgio 12,31  
Tempo Claudio 3,20  
Tesoriere Ugo 3,36  
Tinè Lino 2,23  
Todeschini Marisa 6-7,33  
Tolu Vittorio 5,14  
Tomasi Armando 2,24  
Tomassoni Italo 2,5 - 12,42  
Tomic Biljana 5,39 - 10,40  
Tomiole Eugenio 12,44  
Tondo C. Damiano 6-7,23  
Tonio T. 10,32 - 11,32  
Tonoli Gianni 10,4  
Tornquist Jarrit 3,26  
Torranel Cardona 3,40  
Toscano Carlo 4,31  
Tovaglia Pino 6-7,15  
Toyota 3,6  
Tozzi Mario 1,21  
Trini Tommaso 1,4  
Tronconi Pierangelo 2,36  
Trubbiani V. 5,16 - 12,43  
Trucchi Lorenza 3,33 - 6-7,36  
Tudor Mario 6-7,29  
Turcato Giulio 11,28  
Turchiaro Aldo 12,24  
Twombly Cy 5,35  
Uncini Giuseppe 3,38  
Uno spazio per l'uomo (Ter- ni) 2,39  
Vaccari Franco 5,14 - 8-9,52  
Vago Valentino 3,25 - 6-7,12  
Valentiner Peter 11,40  
Valeri Ugo 4,33  
Valeriani Luisa 11,43  
Valier Willy 6-7,19  
Vallazza Markus 4,19  
Vallotton Felix 1,17  
Valsecchi Marco 4,44  
Van der Vant-Arno 12,33  
Van Doesburg Theo 12,33  
Van Dych Ger 3,42  
Vangi Giuliano 10,21  
Vasarely Victor 2,26 - 12,26  
Vautier Ben 6-7,47  
Vedova Emilio 3,13  
Vedova Roberto 5,26  
Vedovello Franco 1,16  
Velickovic Vladimir 4,19  
Venturi Lionello 2,43  
Venturi Venturino 6-7,22  
Vergine Lea 4,11 - 8-9,7,54  
Verona anni venti 10,34  
Veroni Nives 6-7 (i)  
Verrusio Pasquale 4,28  
Vescovo Marisa 10,28  
Vettori Andrea 3,32  
Vezzani Venceslao 6-7 (i)  
Vianello Gianni 11,19  
Vietri Tullio 6-7 (i)  
Vigo Nanda 5,27  
Villa Emilio 1,42  
Villoresi Franco 6-7,39  
Vincin Masini Lara 1,19 - 2,25 4,20 - 6-7,21,26  
Vincitorio Francesco 1,17,27, 29 - 2,23,27,31,39 - 3,28,36,43 4,3,4,15,19,28,43 - 5,22,33,43 6-7,11,16,21,30,43,48 - 10,18, 20,27,40 - 11,6,10,22,25,35,40, 43 - 12,13,21,35,42  
Vitalità del negativo (Roma) 2,10 - 2,12  
Vitone Rodolfo 3,20  
Vivaldi C. 2,10 - 5,44 - 6-7,49  
Volo Andrea 12,37  
Volpi Orlandini Marisa 6-7,48  
Volumetti concettuali 6-7,13  
Xerra William 2,41  
Zanella Silvio 6-7,30  
Zanuso Marco 8-9,54  
Zennaro Giorgio 6-7,33  
Zigaina Giuseppe 5,23  
Ziveri Alberto 5,29  
Zorio Gilberto 6-7,21  
Zorzoli Giovanbattista 8-9,55  
Waschimps Elio 10,26  
Whannel Paddy 5,44  
Wiley William 12,16  
*Il primo numero in grassetto indica la rivista, quello dopo la virgola in chiaro la pagina.*

# Indice 1972

a cura di Romana Savi

*Il primo numero in grassetto indica la rivista, quello dopo la virgola in chiaro la pagina.*

## A

- Abacuc 5,37  
Abbiati Filippo 12,22  
Accame Giovanni M. 6-7,6  
Adami Valerio 12,18  
Agnetti Vincenzo 6-7,31  
Aguilera Cerni V. 5,44  
Aillaud Gilles 3,19  
Alechinsky Pierre 8-9,38  
Alfieri A. Vittorio 11,40  
Algeri Giuliana 11,11  
Alinari Luca 5,37 - 6-7,18  
Allegri Luigi 11,31 - 12,33  
Allen Eddie 8-9,44  
Alliata Vicky 1,35,40 - 2,39,41  
- 3,38,41 - 4,40,42 - 5,38,41 -  
6-7,41  
Altamira Adriano 3,18 - 4,21  
- 5,22,23 - 6-7,21 - 10,32 - 11,29  
- 12,25,41  
Alviani Getulio 5,37  
Ambrogio Gianni 3,33  
Andolfatto Natalino 12,40  
Andreace N. 4,38  
Angelini Giorgio 1,19  
Annone M. 3,31  
Anselmi Anselmo 8-9,16  
Antes Horst 8-9,15  
Antico Italo 4,24  
Antognini Carlo 4,44  
Antohi Richard 12,36  
Apuleo Vito 1,28 - 2,32 - 3,22,23  
- 4,30 - 5,30 - 6-7,25 - 10,42  
Arakawa Shusaku 1,21  
Arduini Francesco 3,29  
Argan Giulio Carlo 2,43 - 11,5  
Aricò Rodolfo 5,34  
Arita A. 4,36  
Arnal Francois 8-9,27  
Arroyo Eduardo 2,10  
Arte e società (S. Vincent)  
8-9,33  
Art 3 (Basilea) 8-9,15  
Aspetti dell'arte a Roma  
8-9,31  
Atza Antonio 3,18  
Azuma Kengiro 2,42 - 4,36 -  
5,27
- ## B
- Babs van Vely 1,35  
Bacon Francis 1,36  
Bairati Eleonora 1,3  
Balcar Jiri 10,11  
Baldassarre Umberto 4,14  
Baldessari John 8-9,39  
Balena V. 10,41  
Baj Enrico 8-9,26  
Balice Giuliana 6-7,36  
Ballà Giacomo 2,30  
Ballo Guido 10,44  
Ballocco Mario 3,17  
Balth C. 3,32  
Bandini Mirella 1,29 - 2,34,35  
- 3,27 - 4,32 - 5,31,32,33 -  
6-7,31,32,42 - 11,30  
Baracco Emilio 11,38  
Baragli Giacomo 2,3  
Barale Elisio 2,29 - 6-7,23  
Baratella Paolo 8-9,44  
Bargoni Giancarlo 3,41  
Barilli Renato 1,9 - 3,43 - 5,5  
- 8-9,3  
Barisani Renato 3,35  
Barni Roberto 4,14  
Basaglia Vittorio 5,30  
Bec Daniel 6-7,24  
Beckmann Max 6-7,6  
Bellini Mario 8-9,27  
Bellonzi Fortunato 1,42  
Belluti Gianfranco 1,34  
Belmontesi Fulvio 11,41  
Belohradsky Stefan 10,25  
Belotti Lisetta 1,46 - 2,46 -  
3,46 - 4,46 - 5,46 - 6-7,46 -  
10,46 - 11,46 - 12,45  
Beltrame Renzo 2,10 - 3,12 -  
4,20,31 - 6-7,18 - 12,23  
Bene Carmelo 12,32  
Benedini Gabriella 4,15  
Benjamin Walter 4,43  
Bense Max 4,43  
Benetton Simon 11,27  
Bentivoglio Mirella 1,13  
Berti Vinicio 6-7,37  
Beuys Joseph 3,13 - 5,38  
Bevilacqua La Masa 2,37  
Bianco Remo 10,32  
Biasi Alberto 3,41 - 12,38  
Biasi Guidi 2,22  
8-9,20  
Biennale di Venezia 8-9,3,37  
Biennale Grafica (Firenze)  
Biennale Mentone 8-9,23  
Biffi 11,24  
Binga T. 6-7,38  
Bini Nello 8-9,18  
Bini Sandro 1,41  
Bioli Enzo 1,25  
Birolli Zeno 2,42 - 3,38,39  
Bioules Vincent 5,22  
Bittoni Renato 5,16  
Boccioni Umberto 2,42 - 3,11  
Bochner Mel 12,36  
Bodini Floriano 8-9,20  
Bonfanti Arturo 11,22  
Bonfanti Egidio 3,44  
Boni A. 4,35  
Boni Angelo 6-7,31  
Bonito Oliva Achille 6-7,42  
Bonnard Pierre 1,26  
Borduas Paul-Emil 1,38  
Borghi Leo 1,24  
Boriani Davide 3,6  
Borsi Franco 2,43  
Bortoluzzi Ferruccio 3,32 -  
4,16  
Bory Jean-Francois 5,44 -  
10,39  
Boschi Dino 4,35  
Bosaglia Rossana 1,42 - 2,43  
- 5,19,27 - 8-9,3 - 10,29 - 11,26  
- 12,17  
Botta Gigi 5,18  
Bottarelli Maurizio 5,17  
Boudnik Vladimir 10,13  
Bozzetto Bruno 12,11  
Briganti Carlo 6-7,44  
British Sculptors '72 4,40  
Brundu Gaetano 3,26  
Bruni Bruno 3,22  
Bruno Gianfranco 1,18,19 -  
3,16 - 6-7,6  
Brunori Enzo 5,8 - 11,43  
Bruschetti A. 10,41  
Bruzzone Franco 3,32  
Burri Alberto 2,43  
Bury Pol 4,41
- ## C
- Cabai Nilo 1,26  
Cagli Corrado 3,15  
Calabria Ennio 6-7,24  
Calavalle Adriano 8-9,16  
Calderara Antonio 1,39  
Calia P. 10,41  
Calò Aldo 8-9,42  
Calos Nino 3,31  
Calvesi Maurizio 2,43  
Cambellotti Duilio 8-9,31  
Caminati Aurelio 1,19  
Campari Roberto 11,31 - 12,32  
Campus Giovanni 8-9,41  
Candide 11,34,37 - 12,33  
Cane Louis 5,22  
Caneva Renato 6-7,35  
Canfora Rolando 6-7,29  
Cantatore Domenico 10,44  
Canzani Giuliana 1,43  
Capek Josef 10,15  
Capogrossi Giuseppe 5,11  
Cappello Carmelo 8-9,33  
Carabellese Cosmo 3,33  
Caraceni Bruno 8-9,26  
Caramel Angelo 2,37  
Caramel Luciano 2,42 - 8-9,3  
Cardinale Costantino 2,3  
Caris Gerard 10,35  
Carnicelli Oscar 1,6  
Caroli Flavio 1,15 - 2,17 - 5,17  
- 6-7,17  
Carpi Cioni 3,41,44  
Carrà Massimo 2,44  
Carrino Nicola 4,18  
Caruso Bruno 10,44  
Caruso Luciano 10,44  
Cartier-Bresson H. 11,36  
Cascella Andrea 10,44  
Cassa Salvi Elvira 1,17  
Cassani Nino 4,25  
Castellani Enrico 2,19 - 4,19  
Catalano Tullio 2,19  
Cattaneo P. 4,36  
Cavaliere Alik 8-9,5  
Cavazzini Gianni 1,25,34 -  
4,15,26  
Cavellini G. Achille 5,37  
Cecoslovacchia 72 (inserto)  
10,10  
Celli Luciano 11,44  
Cerchiari Aldo 2,28  
Ceretti Mino 5,36 - 12,38  
Ceroli Mario 8-9,43  
Cesana Eligio 3,17 - 12,27  
César 8-9,28  
Chalupecky Jindrich 10,10  
Chersicla Bruno 5,37  
Chiari Giuseppe 11,30  
Chirici Cesare 1,22,23 - 3,19 -  
4,23 - 5,21 - 6-7,5,22 - 10,38 -  
11,19 - 12,21,36  
Chirnoaga Marcel 10,37  
Ciaccio R. 6-7,36

- Ciardo Vincenzo 11,28  
 Ciliberti Tallone Porina 1,44  
 Cintoli Claudio 3,13 - 11,18,42  
 Cioni Carlo 1,18 - 2,19,33 - 3,15 - 4,16 - 6-7,12,38  
 Cipolla Salvatore 5,35  
 Ciussi Carlo 8-9,16  
 Clerici Fabrizi 3,35  
 Colajanni A. 6-7,36  
 Colangelo A. 6-7,41  
 Coletta Pietro 6-7,37  
 Colò Aldo 1,17  
 Colombo Gianni 4,42 - 12,4  
 Colombo M. 12,41  
 Comiso (Ist. stat. d'arte) 6-7,38  
 Comp 3 (Trieste) 1,32  
 Computer e arte 2,34  
 Concorso ceramica (Faenza) 8-9,18  
 Concorso Granollers 10,30  
 Conenna Mimmo 1,30  
 Consagra Pietro 10,40  
 Conte Michelangelo 10,44  
 Contessi Gianni 1,32 - 2,36 - 4,32 - 6-7,33  
 Contratto trasferimento opere d'arte 1,7  
 Cordioli Marco 6-7,44  
 Corduas Sergio 10,15  
 Corna Vittoria 3,17 - 4,19 - 5,19 - 6-7,20 - 10,9  
 Corpora Antonio 5,20  
 Corrà Alberto 6-7,35  
 Corradini Mauro 4,14 - 5,35 - 6-7,30 - 11,23 - 12,19  
 Cova Mauro 3,28  
 Costantini Roberto 11,31  
 Cremonesi Emilio 4,20 - 12,36  
 Cremonini Leonardo 5,21  
 Crippa Giorgio 6-7,4  
 Crippa Luca 8-9,43  
 Crispolti Enrico 3,15,42 - 4,5 - 6-7,43  
 Cristadoro Daniela 11,42  
 Crivelli Rino 10,41  
 Croce 2,19  
 Croci Giovanni 11,19
- Delacroix Eugene 10,44  
 Del Franco Giuseppe 5,31  
 Del Guercio Antonio 6-7,43  
 Della Casa Giuliano 1,44  
 Dall'Acqua Marzio 12,43  
 Della Torre Enrico 4,35  
 Demetrescu Camilian 4,35 - 6-7,26  
 De Micheli Mario 1,44 - 4,44  
 Denegri Jesa 10,31  
 Depero Fortunato 12,39  
 De Sanctis Fabio 11,23  
 Design Italiano (New York) 8-9,27  
 De Staël Nicolas 8-9,32  
 De Stefano Armando 6-7,24  
 Devade Marc 5,22  
 Devalle Beppe 8-9,45  
 De Vree Paul 5,20  
 Dezeuze Daniel 5,22  
 Diana Pietro 2,28  
 Di Bianca Greco Antonietta 1,24,25 - 2,29 - 4,25 - 5,26  
 Di Bianca S. 5,37  
 Di Cara Mario 5,31  
 Di Castro Federica 1,27 - 2,33 - 3,24 - 4,28,29 - 5,10,28 - 6-7,28,29  
 Di Genova Giorgio 10,44  
 Di Muzio Vittorio 10,40  
 Distel Herbert 8-9,39  
 Diulgheroff Nicolay 1,32 - 12,39  
 Dobes Milan 10,26  
 Dobrovic Juraj 12,37  
 Documenta 5 (Kassel) 2,39 - 8-9,7,39  
 Donati Carlo 11,41  
 Donzelli Bruno 4,30  
 Dore Nino 5,18  
 Dorflies Gillo 3,42 - 8-9,7 - 11,3 - 12,43  
 Dotti Franco 8-9,42  
 Dova Gianni 2,22  
 Dragoni Luigi 3,34  
 Duchamp Marcel 3,13 - 8-9,23
- Fagioli Luigi 6-7,30  
 Fagone Vittorio 1,21,38,41 - 2,21,22 - 3,40,42 - 4,5,44 - 5,5 - 6-7,39,42 - 8-9,7 - 11,18 - 12,18  
 Falconi Gigino 6-7,43 - 8-9,21  
 Fanti Lucio 3,25  
 Farinati Paolo 1,16,33 - 2,38 - 3,29 - 5,34 - 6-7,34 - 12,23  
 Farulli Fernando 2,33  
 Fasce Gianfranco 6-7,15  
 Fedrizzi Ines 4,38  
 Ferrara (mostre comunali) 8-9,18  
 Ferrari Giuliana 12,16  
 Ferrari Vincenzo 5,14  
 Ferro Luigi 4,38  
 Festival dei due mondi (Spoleto) 8-9,32  
 Fezzi Elda 2,37 - 6-7,44  
 Finotti Nello 1,16  
 Fisher Joel 6-7,16  
 Flora Paul 11,39  
 Fogliamanzillo L. 11,41  
 Fogliati Piero 4,38 - 5,32  
 Folon 8-9,25  
 Fomez Antonio 1,44 - 4,14  
 Fondi Mauro 8-9,16  
 Fonio Giorgio 4,3 - 5,44 - 11,9  
 Fontana A. 12,41  
 Fontana Lucio 4,37 - 6-7,18  
 Forgioli Attilio 5,29  
 Fossati Paolo 1,30 - 2,40 - 3,21,39 - 4,5,22 - 5,42 - 10,10,18,43 - 11,42 - 12,41  
 Fougeron A. 3,40  
 Francalanci Ernesto Luciano 1,9 - 5,43 - 8-9,35  
 Franzoso Giuseppe 4,12  
 Fratini Francesca R. 4,44  
 Frau Franco 6-7,17  
 Fricker Franca 3,35 - 5,31  
 Friedlander Lee 1,13,14  
 Fuchs Ernst 1,28  
 Furnari 1,28  
 Fusi Walter 3,32 - 12,39
- Gaiotto Giorgio 11,10  
 Giammarco Nino 3,26  
 Gianbecchina 5,26  
 Giannotti M. 8-9,18  
 Giardina Giuseppe 11,39  
 Giavarotti S. 11,39  
 Gilbert & George 8-9,8  
 Giovane arte svizzera 6-7,23  
 Giovane pittura in provincia 5,16  
 Girardello Silvano 3,20  
 Giubbini Guido 2,4  
 Giuffrè Guido 1,26,27 - 2,30 - 3,25 - 4,27,28 - 5,29,44 - 6-7,30,39,43 - 11,42 - 12,26  
 Giuliani Michelangelo 6-7,28  
 Giuli Franco 11,38  
 Giuman G. 4,37  
 Giusti Walter 1,24  
 Goldberger Marina 1,45 - 2,45 - 3,45 - 4,45 - 5,45 - 6-7,45 - 10,45 - 11,45 - 12,44  
 Gorni Giuseppe 11,28  
 Governatori Aroldo 4,28  
 Grafica rumena 10,37  
 Gregotti Vittorio 8-9,24  
 Grignani Franco 8-9,33  
 Grigorjev Alexej 12,29  
 Gromo Giovanni 6-7,23  
 Grosz George 8-9,20 - 10,41  
 Gruppo Mantova 1,4  
 Grygar Milar 10,21  
 Guarino G. 6-7,36  
 Guarino U. 10,41  
 Guarneri Riccardo 4,16 - 5,4  
 Guasti Marcello 2,33  
 Guccione Piero 6-7,43  
 Guerreschi Giuseppe 1,22,23  
 Guerricchio Luigi 6-7,37  
 Guidi Nedda 1,28  
 Guidi Virgilio 2,17  
 Guiotto Paolo 3,15  
 Gussoni Luciano 2,29  
 Gutfreund O. 10,17  
 Guzzi Virgilio 12,6

## D

- Dadamaino 8-9,41  
 D'Agostino A. 4,38  
 Dalai Emiliani Marisa 8-9,11 - 12,8  
 D'Angelo Claudio 1,25 - 8-9,33  
 Dangelo Sergio 8-9,24 - 10,38  
 Dalwood Hubert 4,41  
 D'Amore F. 4,37  
 Danesi Silvia 4,18  
 D'Arena Francesco 3,33  
 De Alexandris Sandro 5,41  
 De Chirico Giorgio 5,28  
 De Falco C. 3,35  
 De Filippi Fernando 3,4 - 10,40

## E

- Eco Umberto 1,44  
 Educazione artistica 1,3 - 2,3 - 3,3 - 4,3 - 5,3 - 6-7,4 - 10,4,6 - 11,7 - 12,13  
 El Gibali Hussein 1,18  
 Ercolini Roberto 5,37 - 6-7,22  
 Esposto Arnaldo 1,18  
 Estetica 1,8 - 2,9 - 3,9 - 4,11 - 5,12 - 6-7,13 - 10,8 - 12,12  
 Expo 72 (Parigi) 8-9,28

## F

- Fabbri Agenore 8-9,30  
 Fabro Luciano 8-9,6

## G

- Gai Candido 1,24  
 Gaiani Carlo 3,31  
 Gallerani P. 4,36  
 Galli Aldo 4,36  
 Gallina Pietro 8-9,42  
 Galuppo Riccardo 1,24  
 Galvano Albino 3,32  
 Gambino Giuseppe 4,25  
 Garelli Franco 8-9,45  
 Gassiot-Talabot Gerald 1,44  
 Gatt Giuseppe 10,44  
 Gaudibert Pierre 6-7,42  
 Genoves Juan 8-9,20  
 Gentile Vittorio 4,25  
 Gentilini Franco 2,18 - 5,44  
 Ghilardi Mario 1,28 - 5,27

## H

- Haacke Hans 3,18  
 Hammacher A.M. 2,42  
 Hanson Duane 8-9,7  
 Haruhiko Yasuda 1,44  
 Hausmann Raoul 3,11  
 Hayashi Y. 8-9,18  
 Heidrich E. 10,40  
 Hernandez M. 8-9,37  
 Hofkunst Alfred 11,20  
 Ho Kan 1,23  
 Hugo Victor 2,40

## I

- I denti del drago 8-9,23  
 Ilacqua A. 4,35

Il principio (mostra) 5,23  
Inga Pin Luciano 3,44  
Innocente E. 5,36  
Interventi nella città (Venezia) 8-9,36  
Isgrò Emilio 3,44 - 12,30  
Izzo Miranda Dino 12,28

## J

Jannini Pasquale A. 12,41  
Jasci Alessandro 6-7,21  
Janouskova Vera 10,24  
Job Enrico 11,40  
Johns Jasper 8-9,25  
John Jiri 10,13,14

## K

Kepes Gyorky 5,43  
Kestner-Gesellschaft 4,40  
Klee Felix 1,41 - 6-7,39  
Klee Paul 1,41 - 2,14 6-7,8 - 12,16  
Klein Yves 6-7,42  
Kolar Jiri 5,44 - 10,19  
Kokocinsky Alejandro 4,29  
Kolibal Stanislav 10,22  
Kopecky Vladimir 10,20  
Kopp Anatole 10,44  
Kounellis Jannis 8-9,10  
Kratina Radek 10,20  
Kucerova Alena 10,23  
Kuchi Kobayashi 12,25  
Kulterman Udo 11,42 - 12,41

## L

La bella addormentata (Parma) 8-9,29  
Lancini Ermete 12,19  
Lange Dorothea 8-9,29  
Lanza Giuseppe Riccardo 10,39  
Lanza Umberto 6-7,18  
La Pietra Ugo 2,35 - 3,10 - 6-7,44 - 8-9,28  
La strada (Eindhoven) 8-9,17  
Lastraioli Franco 3,34  
Laszlo Beke 10,25  
Lauricella Carlo 2,29  
Lazzari Bice 5,24  
Legge 2% 1,6 - 2,8 - 3,7 - 4,13 - 5,8 - 6-7,11 - 10,7 - 11,9 - 12,14  
Legnaghi Iginio 4,38  
Leinardi Ermanno 6-7,41  
Lenassini Roberto 10,34  
Le Noci Marina 6-7,12  
Le Parc Julio 4,39

Lerose Cosimo 1,24  
Leverett David 1,33  
Liberovici G. 12,41  
Lichtenstein Roy 5,43  
Ligabue Antonio 6-7,37  
Lionni Leo 3,33 - 5,23  
Lisi Enio 12,13  
Lista Giovanni 11,25 - 12,24  
Llorens Tomas 10,30  
Lochard Anne 10,42  
Lohse Richard 6-7,37  
Lombardo Sergio 2,36  
Long Richard 11,24  
Lorenzetti Carlo 8-9,41  
Lucchini Cesare 10,40  
Lupica Nino 3,17  
Lupo Giovanni M. 4,44  
Lüthi U. 6-7,23

## M

Madella Gianni 3,21  
Mafai Mario 5,13  
Maffina G. Franco 1,44  
Magnelli Alberto 8-9,37 - 10,42  
Maja Carlo 4,25  
Malich Karel 10,20  
Maltese Corrado 1,6 - 8-9,11 - 11,11  
Mambor Renato 1,20  
Manifestazioni artistiche fiorentine 1,44  
Man Ray 3,39  
Manzini Francesco 1,28  
Manzionna Rosa M. 4,14 - 11,28  
Marcato Giulio 1,24  
Marchiori Giuseppe 12,43  
Marcolli Attilio 10,4  
Marcucci Lucia 11,25  
Margonari Renzo 2,22 - 3,18 - 5,23 - 6-7,19 - 11,23,28 - 12,20  
Mariani Elio 12,19  
Mari Enzo 3,6  
Marinucci R. 10,41  
Marotta Gino 4,37  
Marrone 1,24  
Martin Phillip 3,44  
Martinelli Giulio 6-7,35  
Martini Sandro 6-7,20  
Martone Roberto 3,16  
Mateescu Patriciu 11,21  
Marussig Piero 8-9,35  
Mascarin R. 10,40  
Maselli Titina 8-9,30  
Masson André 6-7,19  
Matino Vittorio 3,29 - 4,20  
Matisse Henry 8-9,3  
Mattiacci Eliseo 4,29  
Mattioli Carlo 5,37  
Maugeri Salvatore 1,24 - 3,28 - 4,25 - 5,19 - 6-7,35  
Mauri Fabio 1,17  
Mc Lean R. 8-9,39  
Medek Mikulas 10,24

Melani Fernando 6-7,38  
Melloni Carlo 4,14 - 5,17 - 6-7,31  
Meloni Francesco 12,15  
Melotti Fausto 3,38 - 8-9,34  
Meneguzzo Franco 5,41 - 8-9,26  
Menna Filiberto 12,6  
Mensa Carlos 1,21  
Menzio Francesco 1,30  
Metamorfosi dell'oggetto 3,11  
Miccini Eugenio 6-7,20  
Migliorini Ermanno 12,42  
Milano 70/70 8-9,24  
Minuto Renata 3,29  
Mirko 12,20  
Misler Nicoletta 12,8  
Mlynarcik 10,26  
Molteni Mario 12,43  
Mondrian Piet 5,39  
Montuori Eugenio 12,37  
Monti Rolando 4,38 - 6-7,11  
Moore Henry 2,43 - 6-7,44 - 8-9,19  
Morandini Luciano 1,18,26 - 4,34,44  
Morando Pietro 1,23  
Morawski Stefan 3,42  
Morellet Francois 1,44  
Moreni Mattia 8-9,6  
Morgan's Paint 8-9,30  
Morino Pasquale 12,22  
Morlotti Ennio 10,36  
Mosca S. 12,41  
Mosconi Ludovico 4,37  
Mostra APG 2,39  
Mühl Franz 3,28  
Mulas Ugo 1,13  
Munch Eduard 8-9,37  
Murer Augusto 3,34  
Musatti Cesare 5,42  
Musée d'art en question (s) (Losanna) 8-9,22  
Mussini Massimo 11,35 - 12,34  
Musso Enrico 1,24

## N

Naitza Salvatore 5,18,31 - 6-7,17  
Nanni Mario 6-7,17  
Nannucci Maurizio 3,21  
Nonveiller Giorgio 11,42 - 12,41  
Napolitano Melchiorre 1,24  
Natali Aurelio 1,22 - 3,20 - 4,17 - 5,21 - 12,19  
Nativi Gualtiero 1,18 - 8-9,20  
Nelva Giorgio 3,4 - 6-7,27  
Nepras Karel 10,24  
Newman Barnett 8-9,21 - 11,17  
Nicolai Giulia 10,44  
Nicholson Ben 10,44  
Nigro Mario 3,36  
Nitsch Hermann 8-9,9

Novak Iro 12,37  
Novelli Gastone 4,31  
Nuova Oggettività 2,20

## O

Oggettività ed impegno 2,32  
Olivieri Claudio 2,27 - 3,21  
Opalka Roman 4,21 - 6-7,44  
Operazione Vesuvio 8-9,27  
Oriani Pippo 1,32  
Ori Luciano 11,25  
Orr Christopher 6-7,34  
Ortega José 6-7,25  
Ortolani G. 4,35  
Osservato da dentro (Milano) 8-9,26  
Ottolenghi V. 12,41

## P

Pacus Stanislaw 3,44 - 4,38  
Pagni Riccardo 6-7,30  
Paladino Salvatore 11,18 12,28  
Palazzoli Daniela 5,14  
Palermo 4,21  
Pane Gina 6-7,44  
Panero Fiorenzo 5,19  
Pannaggi Ivo 12,43  
Paolini Giulio 3,27  
Pardi Gianfranco 2,10 - 4,10, 17 - 12,4  
Parola-Immagine 1,25  
Pasqualino Noto Lia 3,34  
Pasqualotto Giangiorgio 4,43  
Passatore Franco 12,41  
Patella Luca 4,4 - 11,44  
Pecoraino Mario 3,34 - 5,26  
Pedrina Franco 5,27  
Peli Romano 12,38  
Pennisi Paolo 5,34  
Pericoli Tullio 3,34 - 12,38  
Perizzi Nino 6-7,36  
Peroni Luciana 1,45 - 2,45 - 3,45 - 4,45 - 5,45 - 6-7,45 - 10,45 - 11,45 - 12,44  
Per pura pittura 6-7,33  
Persico Mario 3,33  
Perusini Mario 6-7,33  
Pescador Lucia 5,36  
Pescatori Carlo 4,42  
Pesenti Franco R. 3,3  
Peverelli Cesare 11,19  
Piacentino Gianni 6-7,32  
Picasso Pablo 4,43  
Picco Emilio 1,44  
Pietraforte Emiddio 1,25,26, 29  
Pignotti Lamberto 10,42  
Pini Giuliano 11,39  
Pinottini M. 5,42  
Pirandello Fausto 12,26  
Pisani Vettor 8-9,7

- Pittori veneti 3,28  
Pizzinato Armando 3,32 - 12,39  
Plescan Dimitri 3,33  
Plattner Karl 11,40  
Plessi Fabrizio 4,36  
Poesia visiva 4,22  
Poggio Osvaldo 2,17  
Pohribny Arsen 4,39 - 6-7,22 - 10,27 - 12,28  
Popovič Vladimir 10,27  
Porzano Giacomo 3,23  
Pozzati Concetto 1,20  
Premio Burano 8-9,15  
Premio Michetti 8-9,21  
Premio Suzzara 11,23  
Presta Salvador 3,31  
Progetto, intervento e verifica 4,17  
Proposta '71,1,17  
Pruno Bruno 4,26  
Pulga Bruno 11,38
- Q**
- Quadriennale di Roma 12,6  
Quadri Franco 6-7,27  
Que l'homme figure ... 3,40  
Questionario SIASA 12,1  
Quintavalle A. Carlo 1,41 - 2,14,20 - 3,42 - 4,43 - 5,39,42 - 6-7,26 - 8-9,11 - 10,42 - 11,33
- R**
- Radice Mario 1,44  
Raffa Piero 1,8 - 2,9 - 3,9,42 - 4,11 - 5,12 - 6-7,13 - 10,8 - 12,12  
Ragghianti Carlo Ludovico 4,43  
Rambaudi Piero 5,33  
Raphael Mafai 5,42  
Reale Basilio 1,9,23 - 3,36 - 4,22 - 5,20 - 6-7,19 - 12,30  
Regina 1,44  
Reina Miela 4,32  
Rendiconto inchiesta 10,3  
Resina Bruno 2,5 - 8-9,32  
Restany Pierre 8-9,27  
Reszler André 1,43  
Ricci Enrico 12,39  
Richter Vienceslav 10,31  
Ricognizione '71 1,29  
Rietveld Gerrit 3,39  
Rimondi Raimondo 3,33  
Rincicotti Luigi 5,19  
Rinke Klaus 3,14,24  
Riva Daniel 6-7,12  
Rizzi Paolo 1,44  
Romagnoni Bepi 1,44 - 6-7,14  
Romano Giovanni 6-7,32,44  
Romeo Carmelo 4,30
- Rondelli Lia 6-7,32  
Rosci Marco 3,11 - 6-7,6  
Rosenquist James 3,37  
Rossi Bortolato Luigina 10,44  
Rossi G. 4,35  
Rotella Mimmo 3,34 - 6-7,44  
Ruju Ciro 10,34 - 11,44  
Ruotolo E. 1,29  
Ruscha Ed 1,36  
Russo Vitantonio 3,31  
Rustico Gianni 11,38
- S**
- Sablone Benito 3,22  
Saffaro Lucio 4,35  
Saliola Antonio 1,44 - 3,31 - 12,23  
Salvini Innocente 11,26  
Sangregorio Giancarlo 12,43  
Santini Pier Carlo 3,44  
Santoro Pasquale 5,41  
Sarenco 3,36  
Sarri Sergio 4,23  
Sartorelli Guido 1,32 - 2,37 - 3,39 - 5,34 - 6-7,33,35 - 8-9,15 - 12,43  
Sartoris Alberto 3,44  
Sassi Ivo 6-7,37  
Sassu Aligi 5,44  
Savi Romana 1,34 - 2,38 - 3,31 - 4,34 - 5,36,43 - 6-7,36 - 11,26 - 12,43  
Savinio Ruggero 8-9,43 - 11,44  
Scandurra Placido 6-7,29  
Scaramuzza Gabriele 4,43 - 12,42  
Scheggi Paolo 3,10  
Schmid Aldo 12,37  
Schifano Mario 12,21  
Schönenberger Gualtiero 1, 20,21,44 - 4,20  
Sciavolino Enzo 5,30  
Scott William 12,23  
Scropo Filippo 8-9,44  
Sei artisti italiani 6-7,41  
Sernaglia Renato 3,29  
Serra Richard 3,35  
Sesia Beppe 4,32  
Settanta anni di manifesti italiani 10,29  
Seveso Giorgio 12,14  
Shahn Ben 1,25 - 5,13  
Sheibalova Zelibska Jana 10,27  
Siciliano Enzo 6-7,43  
Sillani Piccolo 11,44  
Sima J. 10,17  
Simeti Turi 6-7,38  
Simonetti Gianni Emilio 8-9,7  
Simotova Adriana 10,23  
Sirello Enrico 6-7,41  
Sironi Mario 3,26  
Sitta Carlo A. 4,44
- T**
- Situazione dell'uomo 2,21  
Sommaruga Renzo 3,29  
Soskic I. 3,32  
Spadari Giangiacomo 5,9  
Spagnoli Renato 5,17  
Spagnolo Giuseppe 4,18  
Spedicato Salvatore 6-7,25  
Spera Enzo 1,15 - 6-7,16  
Spinoccia Pippo 4,36  
Staccioli Mauro 5,21 - 10,33  
Stefanoni Tino 12,27  
Stepney 1,36 - 2,39 - 4,41 - 5,38 - 11,17,24  
Sutej Miroslav 3,35  
Sutherland Graham 3,35 - 8-9,23  
Sutor Armando 5,26,33
- U**
- Ugo Ugo 2,8  
Undici artisti Los Angeles 1,36  
Uncini Giuseppe 4,17  
Università e arti visive 8-9,11  
Urbasek Milos 10,25
- V**
- Vaccari Franco 3,44  
Vacchi Sergio 1,15  
Vaiano Roberto 3,34 - 4,28  
Vaglieri Tino 4,23  
Valsecchi Marco 2,44  
Van der Want - Arno 1,35 - 2,40 - 4,41 - 10,35  
Vangi Guiliano 12,26  
Van Gogh Vincent 6-7,39  
Vasarely Victor 8-9,28  
Vautier Ben 8-9,8  
Vedovello Franco 2,7  
Vendrame Gualtiero 5,26  
Venezia Enzo 1,24  
Ventrella Domenico 1,15  
Ventrone Luciano 3,22  
Venturi Venturino 2,19  
Verna Claudio 2,38  
Veronesi Luigi 2,3 - 4,18 - 8-9,25 - 10,43 - 11,22  
Verrusio Pasquale 5,29  
Vescovo Marisa 1,23,24 - 2,17 - 5,3,16 - 6-7,15 - 10,36 - 11,43  
Vespignani Renzo 8-9,31  
Vincitorio Francesco 1,5,7,23, 25,39 - 2,18,27,28,43,44 - 3,7,8,36,43 - 4,13,22,24,25 - 5,13,16,24,25,31,43 - 6-7,23, 24,25,42 - 10,3,7,33,43 - 11, 27,44  
Vivaldi Cesare 11,43 - 12,6  
Volo Andrea 3,26 - 4,30 - 5,30 - 8-9,31  
Volpi Orlandini Marisa 5,5  
Von Graevenitz Gerard 6-7,22
- W**
- Waldman Diane 5,43  
Warhol Andy 6-7,27  
Weller Simona 6-7,28  
Wieser Hans 2,43  
Wölfflin Heinrich 2,9  
Wols 6-7,8  
Wotruba Fritz 8-9,37  
Wunderlich Paul 4,37
- X**
- Xerra William 3,44
- Z**
- Zancanaro Tono 4,43  
Zappettini Gianfranco 5,36  
Zetti Italo 3,41  
Zetti Ugolotti Biancamaria 11,20  
Zini 2,19  
Zotti Carmelo 11,41

# Indice 1973

a cura di Romana Savi

*Il primo numero in grassetto indica la rivista, quello dopo la virgola in chiaro la pagina.*

## A

Accame Giovanni M. **8-9,13**  
Acconci Vito **12,26**  
Adami Valerio **5,12**  
Addamiano Natale **4,37**  
Afro **6-7,15 - 11,17**  
Agnetti Vincenzo **2,13**  
Aimone Nino **3,39**  
Aillaud Gilles **5,8**  
Albertini Giorgio **4,39 - 10,35**  
Alinari Luca **1,15**  
Allegri Luigi **1,33 - 2,31 - 4,35 - 5,30,33 - 6-7,34 - 10,37 - 11,37**  
Allen Eddie **3,38**  
Allievi Accademia Brera **10, 12**  
Allievi Accademia Urbino **10,12**  
Altamira Adriano **1,38 - 2,15 - 4,16 - 5,10 - 12,27**  
Alto F. **6-7,38**  
Alviani Getulio **11,10**  
Andolfatto Natalino **11,12**  
Andre Carl **6-7,25**  
Andreace Nicola **10,43**  
Angeli Franco **2,18 - 10,15**  
Angelini Vitaliano **5,13**  
Anselmi Anselmo **6-7,39 - 11, 11**  
Anselmo **5,37**  
Anselmo Giovanni **3,4 - 10,23**  
Antico Italo **12,17**  
Apollonio Umbro **5,19 - 11,15**  
Aprà Adriano **10,43**  
Apuleo Vito **2,18 - 5,12**  
Arcangeli Francesco **2,2**  
Argan Giulio Carlo **2,23 - 10, 2**  
Arias Misson A. **3,40**  
Aricò Rodolfo **4,12,13 - 6-7, 16,24**  
Arisi Ferdinando **6-7,43**  
Arman **2,27**  
Armandi Marco **10,43**  
Armitage Kenneth **10,27**  
Arroyo Eduardo **5,7,8 - 6-7, 20 - 10,43**  
Arte cronaca **71-73 6-7,29**  
Avanzini G. **3,40**  
Avati Mario **2,35**

## B

Bacci Edmondo **5,42**  
Bacon Francis **2,22**  
Baj Enrico **2,24**  
Balderi Igino **12,40**

Baldessari John **4,9**  
Baldi Ghetti Orsola **12,42**  
Baldini Umberto **1,43**  
Balena Vincenzo **12,39**  
Balla Giacomo **11,29**  
Ballo Guido **1,43**  
Banchieri Giuseppe **1,37**  
Bandini Mirella **3,2 - 4,41 - 6-7,43**  
Baratella Paolo **5,7,8,9 - 11, 43**  
Barilli Renato **2,2,7,13 - 4,8, 19 - 6-7,3 - 8-9,14 - 11,26 - 12,2,18**  
Barisani Renato **6-7,24**  
Barrias **4,40**  
Bartolini Sigfrido **3,41**  
Baruchello Gianfranco **5,6**  
Basaglia Vittorio **6-7,18 - 10,6**  
Basile Ernesto **10,15**  
Battaglia Carlo **4,12,13 - 6-7, 16**  
Baylon Diana **1,15,16**  
Becher B. e H. **6-7, 39**  
Bedeschi Nevio **10,34**  
Bellandi Giorgio **5,8 - 10,33**  
Bellonzi Fortunato **11,42**  
Belluti Gianfranco **1,38**  
Belotti Lisetta **1,46 - 2,46 - 3, 46 - 4,46 - 5,46 - 6-7,46 - 10, 46 - 11,46 - 12,46**  
Beltrame Renzo **6-7,27**  
Ben (Vautier) **12,26**  
Bendini Vasco **10,15 - 12,29**  
Benetton Toni **10,30**  
Bense Max **5,24**  
Bentivoglio Mirella **1,43 - 5, 24 - 10,34**  
Berardinone Valentina **6-7, 38 - 12,38**  
Berman **12,43**  
Bernardi Augusto **8-9,14**  
Bernardi Luigi **6-7,29 - 11,41**  
Berté Carlo **1,37 - 6-7,43**  
Berti Duccio **5,6**  
Berti Vinicio **1,16**  
Bertini Gianni **6-7,43**  
Biasi Alberto **11,10**  
Bibliografia arte e marxismo **8-9,43**  
Biennale di Parigi **3,27 - 11, 26**  
Birolli Zeno **1,42**  
Boccioni Umberto **1,42 - 4, 42 - 12,14**  
Bodini Floriano **6-7,18**  
Boetti Alighiero **2,16 - 3,4 -**

**10,15,25**

Bonalumi Agostino **2,12**  
Bonini Giuseppe **12,35**  
Bono V.G. **5,43**  
Bonomi Luciano **12,37**  
Bonora Maurizio **5,38**  
Bordoni Enrico **4,29**  
Borella Rocco **4,38 - 6-7,18**  
Borghesan Gianni **6-7,43**  
Borghesi **10,20**  
Boriani Davide **3,25 - 5,2**  
Boschi Alberto **12,40**  
Bortoluzzi Ferruccio **3,37**  
Bory Jean François **2,14**  
Bossaglia Rossana **4,4 - 6-7, 43 - 11,42**  
Bottarelli Maurizio **5,34**  
Boudaille Georges **3,27**  
Bozzola Angelo **12,38**  
Braschi **4,22**  
Bravi Giuseppe **4,20**  
Breddo Gastone **1,16,17**  
Bressan Lino **11,21**  
Bruni Bruno **4,38**  
Brunori Enzo **6-7,15 - 12,29**  
Brus Gunter **12,25**  
Bueno Antonio **1,8,10,17**  
Bugli Enrico **10,43**  
Buñuel Luis **6-7,35**  
Buonarroti **4,22**  
Buren Daniel **5,10**  
Burri Alberto **2,22**  
Burn Ian **11,23**  
Bury Pol **4,27**  
Buzzati Dino **1,43**

## C

Calderara Antonio **6-7,16**  
Calidoni Mario **5,31**  
Calzolari Pier Paolo **10,17**  
Campari Roberto **1,36 - 2,34 - 4,41 - 5,31 - 6-7,35 - 10,39 - 11,38**  
Caminati A. **10,35**  
Campus Giovanni **10,20**  
Candide **1,33,35 - 2,33 - 6-7, 33 - 10,38**  
Caneschi Domenico **2,8**  
Cannilla Franco **6-7,28**  
Cannistracci Nino **4,14**  
Canuti Nado **5,38 - 6-7,18**  
Cappelletti M. **11,12**  
Cappello Carmelo **5,36**  
Carabba Nilde **6-7,37**  
Caraceni Bruno **6-7,18**  
Carandente Giovanni **6-7,43**  
Carena Antonio **3,4**  
Carlucci Carlo **1,14**  
Carnemolla Andrea **3,36**  
Carpi Aldo **5,29**  
Carpi Cioni **12,36**  
Carrega Ugo **4,28 - 5,26**  
Carrera Gino **2,19**  
Carrino Nicola **6-7,18,26 - 12, 21**  
Caruso Bruno **10,35 - 11,28**  
Caruso Luciano **10,43 - 11,28**  
Caruso Ugo **8-9,16**  
Casella Pietro **3,20**  
Castellucci Paolo **1,17**  
Catalano Tullio **3,43**  
Cattaneo Carlo **1,40**  
Cavalieri Alberto **2,37**  
Cavalli S. **5,37**  
Cavellini Guglielmo Achille **10,11**  
Cazzaniga Giancarlo **4,14,36**  
Ceccotti Silvio **5,12**  
Celant Germano **4,41 - 11,43**  
Celli Luciano **10,32**  
Ceroli Mario **1,43 - 4,26**  
Cesana Eligio **2,12 - 5,8**  
César **2,28**  
Chamberlain John **4,26**  
Chasseguet-Smirgel Janine **10,40**  
Chastel André **1,43**  
Chersicla Bruno **6-7,18**  
Chianese Mario **4,37**  
Chiaretti Tommaso **6-7,43**  
Chiavacci Gianfranco **1,17**  
Chighine Alfredo **12,29**  
Chirici Cesare **1,37 - 2,35 - 3, 41 - 4,36 - 5,11,34 - 6-7,36, 41 - 12,36**  
Christo **2,27 - 5,10 - 10,13**  
Chiumeo Rosa **5,16**  
Ciarrocchi Arnaldo **3,19**  
Ciceri Andreina **1,43**  
Ciniglia Giulio **6-7,31**  
Cioni Carlo **1,7,18 - 4,29 - 6-7, 15 - 12,38**  
Cipolla Salvatore **10,22**  
Cirio Rita **4,43**  
Ciussi Carlo **4,13 - 10,34**  
Clerici Fabrizio **6-7,43**  
Cohen Bernhard **2,19**  
Colajanni Andrea **5,36**  
Colangelo Angelo **6-7,18**  
Coletta Pietro **6-7,18**  
Colla Ettore **2,24,40, - 10,31**  
Collina Giuliano **2,37**  
Colombo Gianni **3,26 - 10,21**  
Colorio Bruno **11,9**

- Combattimento per un'im-  
 magine (Torino) 4,8 - 5,21  
 Concarotti Ennio 6-7,43  
 Consagra Pietro 10,41 - 11,  
 43  
 Conte Bruno 3,43  
 Contessi Gianni 4,11 - 11,7,  
 14,15 - 12,16,20  
 Cordio Nino 2,37 - 4,14  
 Cordioli Marco 4,13,37 - 12,20  
 Corpora Antonio 6-7,15  
 Corradini Mauro 4,20 - 5,13 -  
 6-7,20 - 12,28  
 Cortassa Nanni 3,40  
 Cosimelli 10,20  
 Costa Claudio 3,43  
 Costa Mario 2,43 - 5,41 - 8-9,  
 17 - 11,40  
 Costalonga Franco 12,3  
 Costantini Roberto 12,34  
 Cotani Paolo 4,11 - 11,30  
 Crispolti Enrico 1,42 - 12,43  
 Cristadoro Daniela 2,42  
 Croce Giancarlo 3,43 - 6-7,  
 19 - 12,18  
 Crone Rainer 10,43
- D**
- Dadamaino 3,26  
 D'Agostino A. 11,10  
 Dalai Emiliani Marisa 8-9,  
 19,43 - 11,34  
 Dangelo Claudio 2,19  
 De Bartolomeis Francesco  
 6-7,42  
 De Castris A. Leone 8-9,19  
 De Filippis Fernando 5,6,8,9  
 De Grada Raffaele 5,42  
 De Kooning Willem 2,22  
 Del Brenna Giovanna 12,21  
 Del Conte Corrado 1,18  
 Del Drago Francesco 2,42  
 Del Guercio Antonio 8-9,21  
 Della Bella G. 4,22  
 De Luca Pino 6-7,37  
 De Lucis F. 5,39  
 De Luigi Mario 11,5  
 De Vecchio Crescenzo 4,22  
 De Marchis Giorgio 2,40  
 De Maria Walter 10,25  
 De Micheli Gioxe 3,35  
 De Micheli Mario 8-9,3 - 12,43  
 Denegri Jesa 5,17  
 De Pisis Filippo 10,10  
 De Poli F. 10,11  
 De Saint Phalle Niki 2,28  
 Deschamps G. 2,26  
 De Stefanis S. 5,39  
 Devalle Beppe 3,17  
 De Vecchi Gabriele 3,25  
 De Vita Luciano 4,36  
 De Vries Hans 11,27  
 Diacono Mario 3,43  
 Dibbets Jan 10,26  
 Di Bello Bruno 5,21
- Di Castro Federica 2,17 - 4,  
 17 - 5,15 - 6-7,28  
 Di Fabrizio Antonio 10,35 -  
 12,39  
 Di Genova Giorgio 5,40 - 8-  
 9,22  
 Dine Jim 4,26  
 Dorazio Piero 4,13  
 Dorfler Gillo 8-9,23  
 Dragone Piergiorgio 8-9,43  
 Drei Lia 3,38  
 Dubuffet Jean 2,24  
 Duchamp Marcel 2,29 - 10,  
 14  
 Dufrene F. 2,28
- E**
- Educazione artistica 1,6 - 2,  
 4 - 3,28 - 5,27 - 10,4 - 12,3  
 Emiliani Andrea 6-7, 3  
 Equipo 57 3,23  
 Equipo Cronica 3,42  
 Erben Ubrich 6-7,16  
 Ercolini Roberto 10,27  
 Ernst Max 5,45  
 Estetica (problemi) 2,6 - 3,  
 30 - 4,31 - 5,28 - 6-7,13
- F**
- Fabro Luciano 2,15,16 - 6-7,  
 18,19 - 10,24  
 Fagiolo Maurizio 8-9,24  
 Fagone Vittorio 1,41 - 4,10 -  
 5,6 - 6-7,8 - 8-9,8 - 11,30  
 Fahlstrom O. 4,26  
 Faicetti Alberto 3,43  
 Fanelli G. 10,29  
 Fanizza Franco 6-7,41  
 Farinati Paolo 2,19 - 11,6,33  
 Farulli Fernando 1,18  
 Fasce Gianfranco 6-7,15 - 12,  
 29  
 Favari Pietro 4,43  
 Fautrier Jean 2,22  
 Federici Renzo 1,18  
 Ferrari Giuliana 11,39  
 Ferreri 5,42  
 Ferretti L. 2,38  
 Ferro Luigi 6-7,39  
 Fezzi Elda 1,43  
 Fia E. 11,12  
 Filippelli Silvano 10,3  
 Finzi E. 11,11  
 Flavin Dan 6-7,23  
 Fogliati Piero 3,14  
 Fonio Giorgio 11,32  
 Fontana Ave 5,39  
 Fontana Lucio 2,22  
 Foppiani Gustavo 6-7,43  
 Forgioli Attilio 2,38 - 4,14,15  
 Formaggio Dino 5,40  
 Fornara Carlo 5,39  
 Fossati Paolo 1,42 - 2,10,40 -  
 3,21,41 - 4,30,42 - 5,39,40 -
- 6-7,40,41,42 - 8-9,3 - 10,41  
 Foster Cornelia 4,43  
 Fourny Max 10,43  
 Francalanci Ernesto Lucia-  
 no 11,15  
 Franchi Dario 5,16  
 Francese Franco 3,19 - 4,4 -  
 10,13  
 Franco Lao Meri 5,43  
 Futurismo 12,14
- G**
- Gaffurini Raffaele 4,20  
 Gallerani Paolo 12,22  
 Gallina Pietro 3,18  
 Gallino Luciano 3,3  
 Gandini Marcolino 2,37 - 5,  
 15  
 Gardumi S. 11,12  
 Garroni Emilio 3,41  
 Gaspari Luciano 11,18  
 Gastini Marco 3,15 - 4,13  
 Gatti Perer M. Luisa 5,27 -  
 10,40  
 Gaudibert Pierre 4,2 - 12,43  
 Gaul Winfred 6-7,16  
 Geiger Rupprecht 6-7,15  
 Genovese Vitantonio 10,28  
 Gentili Pietro 3,43  
 Ghermandi Quinto 4,40  
 Giacometti Alberto 2,21 - 6-  
 7,27  
 Giammarino Nicola 4,15  
 Giannotti Maurizio 10,12  
 Gianquinto Alberto 1,37 - 2,  
 18 - 10,6  
 Ghitti Franca 12,39  
 Gilardi Piero 3,6  
 Gilbert & George 12,24  
 Giolli Raffaello 1,42  
 Giorgi Arabella 1,43 - 4,13 -  
 5,29 - 11,10  
 Girardello Silvano 5,2,3 - 11,  
 13 - 12,3  
 Girke Raimund 6-7,16  
 Giuffrè Guido 2,11 - 4,13 -  
 6-7,14  
 Giust Bruno 11,21  
 Goldberger Marina 1,44 - 2,  
 44 - 3,44 - 4,44 - 5,44 - 6-7,  
 44 - 10,44 - 11,44 - 12,44  
 Gorini Mario 1,43  
 Gray Patience 6-7,19  
 Greenberg Clemen 6-7,25  
 Gribaudo Ezio 10,10  
 Griffa Giorgio 3,7 - 4,11,13 -  
 10,10  
 Grilli Mario 2,5  
 Grosvenor Robert 6-7,26  
 Gruppo di ricerca (Brera)  
 2,5  
 Gualerzi Mirko 6-7,36 - 10,30  
 Guarneri Riccardo 1,19 - 6-  
 7,16  
 Guasti Marcello 1,19
- H**
- Guccione Piero 4,13,15 - 10,21  
 Guenzi Costantino 10,30  
 Guerreschi Giuseppe 1,43 -  
 2,23  
 Guerrini Lorenzo 10,33  
 Guida Gino 6-7,21  
 Guidi Ugo 1,43  
 Guidi Virgilio 10,29  
 Guiotto Paolo 6-7,21  
 Guttuso Renato 1,41 - 2,21
- I**
- Hadjinicolaou Nicos 11,40  
 Hains R. 2,26  
 Hannah H. 4,8  
 Hartung Hans 2,23  
 Huguet Georges 5,43
- J**
- Innocenti Marcello 1,20  
 Inserto 1° Gli anni 60/70  
 (Introduzione e Nouveau  
 Realisme) 2,21  
 Inserto 2° Gli anni 60/70  
 (Arte programmata) 3,23  
 Inserto 3° Gli anni 60/70  
 (La Pop art) 4,23  
 Inserto 4° Gli anni 60/70  
 (Poesia visiva e concreta)  
 5,23  
 Inserto 5° Gli anni 60/70  
 (Strutture primarie) 6-7,23  
 Inserto 6° Gli anni 60/70  
 (Arte povera e Land art)  
 10,23  
 Inserto 7° Gli anni 60/70  
 (Arte concettuale) 11,23  
 Inserto 8° Gli anni 60/70  
 (Body art) 12,23  
 Inserto Arti visive in Tosca-  
 na 1,7  
 Inserto Torino 1960-1973 3,2  
 Inserto Le Tre Venezie 11,3  
 Il Donatello 11,42  
 Iod L. 5,37  
 Isgrò Emilio 5,24,25  
 Izzo Miranda Dino 4,22
- K**
- Jasci 5,10  
 Joan Jonas 12,23  
 Jochims Reimer 6-7,16  
 Johns Jasper 4,23  
 Jones Allen 4,25  
 Jouffroy Alain 12,43  
 Jucker K.J. 3,32
- L**
- Kandinsky W. 12,6  
 Keler P. 3,31  
 Kienholz Edward 4,24  
 King Philippe 6-7,26  
 Klein Yves 2,25

- Knifer Julije 5,17  
Kosuth Joseph 11,23  
Kounellis Jannis 10,16
- L**
- Lacquaniti Renato 1,20  
Landi Angelo Maria 1,20  
Landi Edoardo 2,35  
La Rocca Ketty 1,21 - 5,25 - 12,23  
Lecci Auro 1,21  
Leddi Piero 2,36  
Legge 2% 2,5 - 3,29  
Legnaghi P. 10,33  
Leinardi E. 5,37  
Le Parc Julio 3,24  
Les Malassis 11,43  
Leverett David 6-7,16  
LeWitt Sol 6-7,23  
Liberovici Sergio 2,41  
Liberty (mostra alla Permanente di Milano) 2,7  
Liberty a Palermo 10,14  
Lichtenstein Roy 4,25  
Lisi Enio 10,4  
Lista Giovanni 2,15 - 3,27, 41 - 4,2,27 - 5,13 - 10,42 - 12,14  
Locatelli Antonio 11,25  
Loffredo Silvio 1,21  
Llorens Tomas 3,42  
Lombardo Sergio 3,43  
Long Richard 10,26  
Lora Totino A. 5,24  
Lorenzini Giovanni Fondazione 3,43  
Lorenzetti Carlo 2,34  
Luorattol 3,38  
Lo Savio Francesco 10,16  
Lüthi Urs 5,10 - 6-7,19 - 12, 25  
Lux Simonetta 12,42
- M**
- Mack H. 3,25  
Madella M. 3,36  
Magnelli Alberto 5,35 - 6-7, 43  
Malquori Roberto 10,43  
Maltese Corrado 8-9,24  
Mambor Renato 4,26  
Manfredi (Lombardi) 1,9,22  
Manfredi Mauro 2,36  
Manifesti cinesi 12,32  
Man Ray 5,21  
Manzano Arturo 1,43  
Manzonna Rosa Maria 4,21 - 6-7,21  
Manzoni Piero 2,23  
Marangoni Federica 11,11  
Marchegiani Elio 4,40 - 5,11  
Marchiori Giuseppe 5,42 - 6-7,43  
Margonari Renzo 3,35 - 6-7, 31,43 - 12,39  
Mari Enzo 3,23,25 - 5,6,10  
Mariani Umberto 3,40 - 5,7,8  
Marini G. 3,40  
Marini M. 10,32  
Marinetti Filippo Tommaso 10,43  
Marino 11,11  
Markov Vladimir 10,42  
Marocco Armando 5,11  
Martini Sandro 4,10,11 - 10, 27  
Martini Stelio Maria 5,26 - 10,43 - 11,38  
Marzot Livio 6-7,24  
Marzulli Lino 5,38 - 10,18  
Mascalchi V. 11,30  
Mascherpa Giorgio 1,43  
Maschietto Carlo 2,20  
Maselli Titina 3,19  
Masi Paolo 1,13  
Masini Lara Vinca 1,12,22 - 11,31  
Massironi Manfredo 3,24  
Masson André 4,43  
Matino Vittorio 4,11  
Mattei C. 5,39  
Mattioli Carlo 12,37  
Mattioli Paola 6-7,22 - 10,41  
Maugeri Salvatore 2,16  
Mazzola Arturo 3,39  
Mazzon Galliano 1,39  
Mazzotti A. 3,37  
Mc Shine Kynaston 6-7,24  
Melani Fernando 1,22,27 - 10, 11  
Meldini Piero 12,41  
Mendes Murillo 3,43  
Meneguzzo Franco 10,21 - 12, 29  
Menna Filiberto 1,43 - 6-7, 40 - 8-9, 26  
Merisi F. 10,18  
Merz Mario 2,16 - 3,9 - 10, 24  
Merz Marisa 3,9,10  
Miccini Eugenio 1,13,22 - 5, 25  
Mid (Gruppo) 3,26  
Migliorini Ermanno 1,8  
Minervino Fiorella 1,43 - 10, 42  
Minguzzi Luciano 3,20 - 5,16  
Misler Nicoletta 6-7, 40  
Mitry Jean 4,41  
Mochetti Maurizio 4,13  
Moholy-Nagy Laszlo 4,9  
Molinari G. 5,20  
Mommens Norman 6-7,19  
Mondino Aldo 3,8  
Monet Claude 5,43  
Montana Guido 8-9,27  
Montani Mononi I. 10,40  
Morales Carmen Gloria 1, 38 - 4,11,13  
Morandi Giorgio 10,17  
Morandini Marcello 6-7,18  
Morellet Francois 3,24  
Morlotti Ennio 10,28  
Mormone Raffaele 3,28  
Mormorelli Luigi 12,40  
Morris Robert 6-7,23  
Motti Giuseppe 10,29  
Moucha J. 5,19  
Mulas Ugo 2,29 - 4,30 - 6-7, 22 - 10,41  
Muller Gregoire 2,43  
Munari Bruno 3,23  
Murer Augusto 2,36  
Mussini Massimo 2,32
- N**
- Nagasawa 2,15,16  
Nagel Peter 5,35  
Nanni Mario 5,38  
Nannucci Maurizio 1,27  
Napoleone Giulia 4,38  
Natali Aurelio 5,9 - 8-9,2  
Nativi Gualtiero 1,27 - 5,34  
Negri Antonello 8-9,43  
Negri Mario 6-7,18  
Nespolo Ugo 1,42 - 3,16 - 5,13  
Nevelson Louise 6-7,37  
Niepce Joseph 4,8  
Nigro Mario 3,36  
Nitsch Hermann 5,10 - 12,26  
Nivola Costantino 3,20 - 4,40  
Nocentini Armando 1,28  
Noguchi 10,32  
Nonveiller Giorgio 1,5 - 2,41, 42 - 5,39 - 6-7,9 - 10,8,40 - 11,40 - 12,3  
Novak L. 5,18
- O**
- Olcese Giuliana 3,41  
Oldenburg Claes 4,24  
Olivieri Claudio 5,2  
Oliviero Ferraris Anna 11,41  
Ongaro Athos 6-7,19  
Ontani Luigi 12,18  
Oppenheim Dennis 10,26  
Ori Luciano 1,28 - 5,13,14  
Ortelli Gottardo 5,37  
Ossi Lina 11,42  
Ossola Giancarlo 10,27  
Osti Maurizio 10,42  
Ottati Davis 1,29  
Otto Muhl 12,23  
Ottaria N. 10,32  
Ovan Nino 5,35
- P**
- Pace Achille 3,20  
Pacher Gian 11,8,12  
Pacus Stanislaw 1,39  
Pagallo N. 11,34  
Palazzoli Daniela 5,21 - 8-9, 29  
Pane Gina 4,16 - 12,24  
Panzeri Piera 1,42 - 2,42 - 3, 43 - 4,42 - 5,42 - 6-7,43 - 10, 42 - 11,42 - 12,43  
Paolillo Pier Luigi 11,32  
Paolini Giulio 2,16 - 3,10 - 4, 41 - 10,25  
Paradiso Antonio 4,43 - 5,11  
Pardi Gianfranco 6-7,17,18 - 8-9,30 - 10,20 - 12,22  
Passamani Bruno 11,12  
Passatore Franco 5,39  
Passoni Aldo 6-7,7  
Patella Luca 4,19 - 10,26  
Patelli Paolo 4,13 - 11,11 - 12, 21  
Peccolo Roberto 1,29  
Pedrazzoli Roberto 5,13  
Pellis Giovanni 1,43  
Pengo Renato 2,16  
Penone Giuseppe 3,11  
Perez Augusto 10,10  
Perfetti Michele 10,43  
Perilli Achille 3,35  
Perizi Nino 10,10 - 11,19  
Perlini Tito 8-9,31  
Perniola Mario 5,41 - 8-9,33  
Perocco Guido 1,43  
Peroni Luciana 1,44 - 2,44 - 3,44 - 4,44, - 5,44 - 6-7,44 - 10,44 - 11,44 - 12,44  
Perugini Gabriele 1,30  
Perusini Romano 10,6 - 11, 11,20  
Pescador Lucia 12,37  
Pescatori Carlo 4,40 - 12,28  
Petlin Irving 10,22  
Pezzoli Riccardo 4,20  
Piacentino Gianni 3,11 - 6-7, 25  
Pianezzola P. 5,37 - 11,12  
Picasso Pablo 5,29 - 10,42 12,43  
Piccolo Emilio 10,43  
Pierelli Attilio 10,17  
Pignatari D. 5,23  
Pignotti Lamberto 1,11 - 5, 23 - 12,43  
Pigola Rinaldo 4,37  
Pinto Sandra 1,30 - 2,40 - 8-9,33  
Pippa Bruno 5,36  
Piraccini Osvaldo 6-7,30  
Pisani Gianni 4,26 - 12,25  
Pistoletto Michelangelo 3, 12 - 10,17  
Pizzinato Armando 5,42 - 11,8  
Pizzo Greco Alfredo 3,39  
Plattner Karl 10,14 - 11,43  
Plessi Fabrizio 2,39 - 11,10  
Pogni Gianfranco 1,30  
Pohribny Arsen 5,18  
Politano 10,20  
Pollock Jackson 2,21  
Polo Guido 11,9

- Pomodoro Giò 6-7,18  
Pompei Mario 3,34  
Pozzati Carlo 2,35  
Prampolini Enrico 10,19  
Premio del Fiorino 10,11  
Previtali Giovanni 8-9,3  
Prini E. 10,23  
Pucci G. 5,36  
Pulga Bruno 6-7,15  
Puliti Franca 4,39
- Q
- Quadriennale 1ª e 2ª parte 3,19  
Quadriennale 3ª parte 10,15  
Quarta V. 5,35  
Quintavalle Arturo Carlo 2, 40 - 3,31,32 - 4,32,34 - 5, 32 - 6-7,32,43 - 8-9,8 - 10,36 - 11,36 - 12,32
- R
- Raciti Mario 4,11 - 6-7,15  
Radicioni Massimo 12,19  
Raffa Piero 2,6 - 3,30 - 4,31 - 5,28 - 6-7,13 - 8-9,8  
Ragghianti C. Ludovico 1,43 - 11,40  
Rainer Arnulf 12,24  
Rambaudi Piero 3,16 - 6-7,43  
Ramsden Mel 11,23  
Ranaldi Renato 1,30,31  
Rassegna S. Fedele 1,43  
Raysse Martial 2,25  
Rauschenberg Robert 4,23  
Reale Basilio 4,28  
Renoir Auguste 1,43  
Restany Pierre 1,2 - 2,26  
Ricceri Gabriele 1,31  
Ricci Paolo 4,38  
Rieti Fabio 6-7,36  
Rimondi Raimondo 3,20  
Rinaldi B. 3,37  
Rink Klaus 12,26  
Rizzante Paolo 11,22  
Rizzi Aldo 1,43  
Rizzi Paolo 11,15  
Romagnoni Bepi 2,23  
Romano Giovanni 8-9,34  
Roncati Cristina 6-7,39  
Rondolino Gianni 6-7,41  
Rosci Marco 4,4 - 5,42 - 8-9, 37,43 - 12,41  
Rosenquist James 4,25  
Rossi Bortolatto Luigina 5, 43  
Rossi Ilario 1,43  
Rossello Mario 2,35  
Rostagno Remo 2,41  
Rotella Mimmo 2,28  
Rothko Mark 2,22  
Rubin William 5,42  
Rubino Antonio 3,33  
Ruffi Giovanni 1,31
- Ruffini Giulio 6-7,30  
Russoli Franco 6-7,2 - 10,42
- S
- Sacchi Franca 12,27  
Saffaro Lucio 6-7,43  
Saitz Sergio 12,3  
Saliola Antonio 10,35  
Salmoiraghi Pietro 11,25  
Salvadori 2,16  
Salvatori Maria Grazia 3,37  
Salvi Sergio 1,9,10  
Salvo 2,16 - 3,13  
Sanfilippo Antonio 10,34  
Sangregorio Giancarlo 2,39  
Santi Piero 1,43  
Santomaso 6-7,14,15  
Sarnari Franco 4,14 - 5,36  
Sartelli Germano 6-7,30  
Sartor Gino 11,21  
Sartorelli Guido 2,20 - 10,6 - 11,3,11  
Savi Romana 3,42 - 6-7,30  
Savinio Ruggero 4,14  
Scanavino Emilio 10,19  
Scaramuzza Gabriele 3,43 - 5, 40  
Scarenzi Mario 5,42  
Scatizzi Giorgio 1,31  
Schönenberger Gualtiero 2, 8 - 4,15 - 12,19  
Schmid Aldo 11,12  
Schuler Alf 4,13  
Scialoja Toti 2,24 - 4,13  
Sciltian Gregorio 10,8  
Scirpa Paolo 4,39  
Scolavino Q. 1,39  
Scrittura Visuale (Torino) 11,28  
Segal George 4,24  
Segnalazioni bibliografiche (Centro Di) 1,45 - 2,45 - 3,45 - 4,45 - 5,45 - 6-7,45 - 10,45 - 11,45 - 12,45  
Senesi Luigi 2,16 - 11,12  
Sernaglia Rino 2,16  
Serra Richard 10,25  
Sesia Beppe 3,17  
Severini Gino 12,14  
Seuphor Michel 5,43  
Seurat Georges 1,43  
Seveso Giorgio 3,29  
Shields Alan 4,11  
Silva Umberto 8-9,38 - 12,41  
Sironi Mario (Milano) 4,4  
Skuber Berty 2,37  
Smith Richard 6-7,25  
Smith Tony 6-7,24  
Smithson Robert 10,26  
Soccol G. 11,10  
Soffiantino Giacomo 9,29  
Soffici Ardengo 3,41  
Solmi Franco 6-7,43 - 11,43  
Somaini Francesco 6-7,18 - 12,17
- Somaré Sandro 10,14  
Sommaruga Renzo 11,7  
Soto Jesus Raphael 3,23  
Soitile Turi 12,39  
Spadari Giangiacomo 2,43 - 3,20 - 5,6,8,9  
Spagnoli Renato 1,31,32  
Spagnulo Giuseppe 2,34 - 6-7,18  
Spalletti Ettore 6-7,39  
Spatola Adriano 5,26  
Spinella Mario 8-9,38  
Spinoccia Pippo 5,5  
Spoerri Daniel 2,28  
Squarza N. 5,26  
Staccioli Mauro 10,20  
Stefanoni Tino 2,43  
Steffanoni Attilio 12,36  
Stepney 6-7,19  
Strazza Guido 4,36 - 6-7,15  
Sutherland Graham 2,22
- T
- Tacchi Cesare 4,26  
Tadini Emilio 6-7,16 - 8-9,39  
Tancredi 3,21 - 11,4  
Tapiis Antoni 2,24  
Tassi Roberto 4,14  
Takahashi Shohachiro 5,26  
Teardo G. 11,11  
Telemaque Hervé 5,8  
Tempi di percezione (Livorno) 6-7,15  
Teraa Piet 6-7,16  
Tessari Paolo 1,40  
Timoncini L. 4,39  
Tinguely Jean 2,27  
Titonel Angelo 10,22 - 11,34 - 12,28  
Tirelli Roberto 12,37  
Tobey Mark 2,24 - 10,31  
Tofano Sergio 3,33  
Tolu Vittorio 1,12,32  
Tondo Cosimo D. 4,21  
Toniatto Toni 11,4,10  
Tornabuoni Lorenzo 4,13,15  
Torricelli Angelo 11,25  
Trafeli Mino 1,32 - 6-7,18,36 - 10,20 - 12,43  
Tra rivolta e rivoluzione (Bologna) 1,5 - 2,40  
Treccani Ernesto 10,13 - 11, 43  
Tredici Piero 12,28  
Triennale di Milano 11,25  
Trini Tommaso 8-9,40  
Trotta Antonio 2,16 - 4,17  
Trubbiani Valcriano 6-7,18 - 10,20,43  
Tudor Mario 3,38  
Turcato Giulio 6-7,15  
Turowski Andrzej 6-7,10
- U
- Uecker G. 3,26
- Uncini Giuseppe 6-7,17,18 - 12,22  
Ungari Enzo 10,43
- V
- Vaccari Franco 5,25 - 10,42  
Vacchi Sergio 4,36 - 12,29  
Vaglieri Tino 10,18  
Vago Valentino 3,21  
Vaiano Roberto 4,14  
Vallé Thea 6-7,38  
Valsecchi Marco 1,43 - 5,39  
Van Severen Dan 6-7,16  
Vedova Emilio 2,23 - 11,5  
Venet Bernard 11,24  
Venturi Venturino 1,32  
Vercellotti F. 5,39  
Vergine Lea 1,2 - 2,21 - 3,23 - 4,23 - 5,23 - 6-7,23 - 8-9,40 - 10,23 - 11,23 - 12,23  
Verna Claudio 4,12,13 - 6-7, 15,16  
Veronesi Luigi 10,43  
Verrusio Pasquale 4,14 - 10, 11  
Vescovo Marisa 12,29  
Vespignani Renzo 1,5 - 2,11  
Vezzoli Osvaldo 4,20  
Vezzosi Alessandro 11,31  
Villa Giorgio 12,36  
Villani Leonida 5,42  
Villeglé Jacques 2,27  
Vincitorio Francesco 1,6 - 2, 4 - 3,19 - 5,5 - 6-7,17,40 - 10,5 - 12,17  
Vitagliano 4,14  
Vitta Maurizio 8-9,41  
Visca Sandro 3,36  
Vivaldi Cesare 1,13  
Vygotskij Semenovic 2,42  
Volo Andrea 1,39 - 11,29 - 12,15  
Von Graevenitz G. 3,36
- W-X
- Wagenfeld W. 3,32  
Wakayama E. 10,40  
Warhol Andy 4,24 - 10,24  
Wesselmann Tom 4,25  
Wildt Adolfo 3,41  
Wingler Hans M. 1,42  
Wols 3,24  
Xerra William 3,43
- Z
- Zacchia Paolo 12,39  
Zancanaro Tino 10,28  
Zappettini Gianfranco 6-7,16  
Zaza Michele 5,11  
Zen Giancarlo 3,35  
Zen Sergio 6-7,38  
Zigaina Giuseppe 10,29  
Zorio Gilberto 3,13 - 10,24  
Zotl Aloys 5,42

# Indice 1974

a cura di Romana Savi

Il primo numero in grassetto indica la rivista, quello dopo la virgola in chiaro la pagina.

## A

Abbozzo Edgardo 10,31  
Accame Giovanni M. 8-9,8  
Accardi Carla 5,31  
Allegrì Luigi 4,23  
Altamira Adriano 2,18 - 3,8 -  
5,12 - 11-17 - 12,23,30  
Amadori Gabriele 6-7,12  
Antico Italo 10,4  
Antoniazio A. 12,29  
Antognini Carlo 8-9,29  
Arakawa Shusaku 10,23  
Arcangeli Francesco 1,41 -  
4,1 - 6-7,25  
Argan G.C. 12,29  
Aricò Rodolfo 4,10 - 8-9,27  
Arlandi Gianfranco 10,23  
Armandi M. 4,27  
Arvatov Boris 2,26  
Apollonio Umbro 3,6 - 8-9,8  
Apuleo Vito 3,9 - 4,8 - 5,5 -  
11,11  
Arena Vincenzo 12,32  
Askevold David 5,14

## B

Bairati Eleonora 4,26  
Baj Enrico 6-7,27 - 8-9,28  
Baldan Mario 3,32  
Ballmer Walter 6-7,14  
Ballocco Mario 5,32  
Bandini Mirella 11,16,26 - 12,6  
Baratella Paolo 5,33  
Barbero Onorina 2,17  
Barilli Renato 3,11 - 4,11 -  
8-9,24 - 11,26  
Barisanì Renato 2,31  
Battaglia Carlo 12,9  
Bavenni L. 3,31  
Bec Daniel 5,33  
Bellandi Giorgio 4,33  
Belotti Lisetta 1,46 - 2,30 -  
3,28 - 4,30 - 5,30 - 6-7,31 -  
10,30 - 11,30 - 12,34  
Beltrame Renzo 2,19 - 8-9,10,  
23  
Bentivoglio Mirella 1,13 - 8-9,  
31  
Berardinone Valentina 10,23,  
31  
Berdini Franco 6-7,14  
Bernardi A. 12,14  
Bernardi Luigi 6-7,13 - 11,26  
Bernardini M. Grazia 3,17  
Bertoletti Nino 4,8  
Beuys Joseph 11,10  
Biassi Guido 10,23  
Bibliografia essenziale delle  
avanguardie 10,16  
Biggi Gastone 1,34 - 8-9,10  
Birilli Zeno 2,11 - 3,25 - 12,29  
Bittoni Renato 2,31  
Blank Irma 10,23  
Boccioni Umberto 1,40 - 3,25  
Bondi Federico 11,12  
Bonelli Sandra 10,32  
Bonini Giovanni 1,28 - 3,20  
Bonzagni Aroldo 4,7  
Bossaglia Rosanna 3,10 - 4,7,  
26 - 6-7,8 - 8-9,11,25  
Brambilla Gianfranco 12,14

Brancato 2,17  
Bresciani Aldo 4,11  
Bressan Lino 5,1  
Broggini Luigi 12,31  
Brundu Gaetano 10,1,3,6

## C

Cagnone Angelo 2,33  
Calabria Ennio 10,28  
Calderara Antonio 1,37  
Caleffi Fabrizio 2,27  
Calvesi Maurizio 3,25  
Calzolari Lamberto 4,11  
Campari Roberto 1,29 - 2,22 -  
3,20  
Campus Giovanni 10,9  
Candide 1,30 - 2,23  
Canc Louis 1,19  
Cano P. 4,33  
Capitani Gianni 8-9,7  
Caraceni Bruno 5,10  
Carmi Eugenio 6-7,14 - 10,27  
Carrino Nicola 4,10  
Caruso Bruno 4,27  
Casella Pietro 6-7,32 - 8-9,32  
Castelli Franco Ignazio 2,6  
Casula Tonino 10,7  
Cavaliere Alik 8-9,2  
Cavani Liliana 6-7,24  
Cavellini Guglielmo Achille  
2,7  
Celant Germano 1,40  
Celli Luciano 4,10  
Cernot Rumpf 6-7,12  
Ceroli Mario 5,33 - 10,23  
Cesana Eligio 12,5  
Cezanne Paul 11,14  
Chelovani G. 4,2  
Cherchi S. 2,32  
Chersicla Bruno 1,35  
Chianese Mario 4,31  
Chiesa Eugenio 8-9,7  
Chighine Alfredo 6-7,28  
Chirici Cesare 1,33,39 - 2,15,  
31 - 3,30 - 4,31 - 5,31 - 6-7,31 -  
8-9,11 - 10,30 - 11,30 - 12,29  
Ciardi Roberto P. 8-9,12  
Cioni Carlo 5,4  
Ciussi Carlo 11,13  
Cogollo 5,11  
Coldagelli Neno 5,1  
Coletta Pietro 4,10  
Collina Giuliano 12,32  
Consagra Pietro 10,23  
Conte Bruno 5,32  
Contessi Gianni 1,18 - 4,9 -  
6-7,26 - 8-9,27 - 10,27 - 11,13 -  
12,9  
Conti Primo 6-7,6  
Corna Vittorio 2,7  
Corradini Mauro 3,13 - 4,10 -  
5,5 - 12,14  
Cortenova Giorgio 1,19 - 5,7,  
11 - 6-7,9  
Cortellazzo Gino 1,36  
Costa Corrado 6-7,12  
Costa Mario 2,26 - 5,26 - 11,23  
- 12,25  
Cotani Paolo 1,20  
Coubert Gustave 10,13  
Cresci Mario 5,14  
Crispolti Enrico 4,27 - 12,29

Crivelli Rino 1,35  
Crocella Roberto 10,28  
Cuoco Henri 6-7,1  
Cuomo Alberto 12,18  
Cutilli Giancarlo 6-7,28

## D

Dadamaino 2,33  
Dalai Emiliani Marisa 2,3 -  
6-7,10 - 8-9,2  
Dall'Aglio Mario 3,33  
D'Amore Bruno 5,28 - 12,24  
Danesi Silvia 3,19  
D'Angelo Claudio 4,27  
Davico Bonino Guido 4,27  
Del Brenna Giovanna 3,9  
Della Casa Giuliano 2,27  
Del Pezzo Lucio 6-7,7  
De Marsanich Giuliano 2,10  
De Micheli Gioxe 1,41  
Denegri Jesa 1,17 - 11,10  
De Paz Alfredo 4,24 - 5,25 -  
11,25  
De Rosa Maria Rosaria 6-7,19  
De Sanctis D. 12,14  
De Santi Floriano 1,21  
De Santi Gualtiero 1,38  
Desiato Giuseppe 10,33  
De Vecchi Gabriele 2,3  
Di Bello Bruno 3,11 - 4,9 -  
10,23  
Di Bianca Greco Antonina  
3,7 - 6-7,4 - 8-9,13  
Di Castro Federica 2,16 -  
3,22 - 5,24 - 6-7,14,24 - 11-21  
Di Genova Giorgio 2,17 - 3,12  
- 4,8 - 5,10 - 6-7,11 - 10,19  
- 12,8,29  
Dolla Noël 5,12  
Dorazio Paolo 2,17  
Dore Nino 10,9  
Dorfles Gillo 10,10,27  
Dossi Ugo 3,4 - 10,22  
Dragone Piergiorgio 4,4 - 6-7,7

## E

Eco Umberto 10,27  
Educazione Artistica (Inser-  
to) 8-9,1 - 12,21

## F

Fabro Luciano 1,10 - 2,8  
Fagiolo Marcello 3,14 - 5,15  
Fagiolo Maurizio 3,14 - 5,15  
Fagone Vittorio 2,11 - 3,3 -  
10,21 - 12,1  
Fanti Lucio 5,5  
Farè Alessandro 4,25  
Farinati Paolo 4,3  
Farulli Fernando 6-7,5  
Fasan Giorgio 11,32  
Fergola Sergio 4,32  
Ferrari Giuliana 1,31 - 3,20  
Fezzi Elda 1,40  
Filippi Roberta 6-7,28  
Fiorani Eleonora 10,26  
Firpo 8-9,31  
Polin Alberto 12,28  
Fossati Paolo 4,27 - 6-7,26 -  
11,1,27

Folon 1,13 - 6-7,28  
Francalanci L. Ernesto 6-7,25  
Frasca Nato 3,31  
Frasnedi Alfonso 4,32  
Frongia Maria Luisa 10,13  
Funi Achille 1,15

## G

Galletti S. 3,30  
Gallizio Pinot 8-9,24  
Galve Roberto 8-9,13  
Gaul Winfred 1,21 - 11,33  
Geiger Rupprecht 6-7,13  
Genovese Vitantonio 6-7,33  
Gerz Jochen 11,28  
Giammarco Nino 1,10 - 4,31 -  
11,11  
Gaiotto Giorgio 1,37  
Gilardi Ando 1,32 - 2,24 - 3,23  
- 4,20 - 5,22 - 6-7,22 - 11,22  
- 12,23  
Girardello Silvano 4,31  
Giffré Guido 1,11 - 6-7,25 -  
8-9,30 - 11,14 - 12,12  
Giuliani 1,36  
Gherardi Del Testa Ranieri  
11,31  
Ghetti Orsola 1,42 - 2,28 -  
3,29 - 4,28  
Gnoli Domenico 6-7,10  
Goldberger Marina 1,44 - 2,28  
- 3,27 - 4,28 - 5,29 - 6-7,29 -  
10,29 - 11,29 - 12,33  
Goi A. 12,14  
Golding John 2,27  
Gorza Gino 3,33  
Gozzoli Maria Cristina 1,41 -  
8-9,14  
Grande L. 3,30  
Griabaud Ezio 11,31  
Grignani Franco 6-7,14  
Grillo Gaetano 3,30  
Gris Juan 8-9,30  
Grosz George 1,2  
Gruppo del Sole 12,27  
Gualerzi Mirko 11,33  
Guarneri Riccardo 10,31  
Guerreschi Giuseppe 2,31 -  
6-7,12  
Günter Brus 11,2  
Guttuso Renato 3,7  
Guzzi Virgilio 1,34

## H

Hanson Duane 12,8  
Herzfeld Wieland 1,2  
Hinz B. 12,29  
Hiromi 6-7,32  
Hopper Edward 12,30  
Hsiao C. 1,35

## I

Igne C. 3,32  
Isnard Vivien 5,12

## J

Jonas Joan 11,2  
Jones Ernst 1,38

- K**  
Keizo 2,20  
King R. 1,22  
Klasen Peter 5,11  
Klee Paul 4,1 - 6-7,8  
Knight Warren 4,9  
Kolar Jiri 4,9
- L**  
Lambertini L. 1,16  
Lazzari Bice 6-7,11  
Le Corbusier 5,15  
Legnaghi Igino 4,31  
Leinardi Ermanno 4,9  
Lessio L. 1,34  
Lisi Enio 8-9,4  
Lista Giovanni 1,16  
Lorandi Marco 11,15  
Lotman J.M. 1,38  
Luperini Ilario 8-9,14  
Lupica Nino 3,33  
Lüscher Max 6-7,28  
Lüthi Urs 12,17  
Lyotard Jean François 11,25
- M**  
Machiarella Pastore Maria Stella 8-9,4  
MacLean Richard 12,8  
Madella Gianni 2,32  
Magini Leonardo 2,10  
Magrini M. 2,33  
Magnoni Teodosio 4,4,10  
Magritte Renè 5,19 - 6-7,16, 17,18  
Mainolfi Luigi 5,28  
Malevic Kasimir 4,2  
Manesco Adriano 11,28  
Man Ray 1,40 - 2,13 - 3,19  
Manziona Rosa Maria 8-9,15  
Mari Enzo 11-16  
Marchegiani Elio 11,18  
Marden Agnes 10,12  
Margonari Enzo 4,12  
Mariani Umberto 10,31  
Mariën Marcel 4,12  
Martini Alberto 4,12 - 11,15  
Martini Rodolfo 3,33  
Mastroianni Umberto 4,4  
Marziano Luciano 8-9,1 - 10, 23 - 12,10  
Mattia Gian Luigi 3,4  
Mattioli Paola 6-7,3  
Mattioli L. 5,31  
Mauri Fabio 5,26  
Mazzacurati Marino 11,33  
Mazzotti Giuseppe 12,26  
Meloni Gabriella 1,40 - 2,27 - 3,26 - 4,25,27 - 5,28 - 6-7,27 - 8-9,28 - 10,28 - 11,28 - 12,29  
Melotti Fausto 5,31 - 6-7,11  
Menegazzi Luigi 12,26  
Meneguzzo Franco 2,14 - 10,31  
Menna Filiberto 6-7,15 - 12,5  
Mercalli Mario 3,33  
Merz Mario 11,17  
Misler Nicoletta 2,26 - 4,13  
Moineau Jean Claude 11,28  
Monory Jacques 3,13  
Mongelli Alfio 5,6  
Montana Guido 5,26  
Montesano G.M. 1,16  
Morasso Mario 1,41  
Morawski Stefan 2,26  
Moreni Mattia 5,10 - 12,29  
Morris Robert 1,12 - 12,32  
Morlotti Ennio 8-9,26  
Moscato Italo 4,21 - 5,23 - 6-7,23 - 8-9,16 - 11,20 - 12,22  
Mukarowsky Jan 1,39  
Mulas Ugo 12,4
- Munch Edvard** 8-9,30  
**Muscu L.** 10,5
- N**  
Nadar 3,17,18  
Nagasawa Idetoshi 5,3  
Naitza Salvatore 10,1,3,8,10  
Nangeroni Carlo 3,30  
Nativi Gualtiero 5,4  
Negri Ada 2,32 - 12,31  
Negri Antonello 1,2  
Nespolo Ugo 6-7,12 - 10,23 - 12,2  
Nigro Covre Jolanda 3,16  
Nigro Mario 5,31  
Nonveiller Giorgio 1,38 - 5,8, 27 - 6-7,25 - 8-9,17 - 10,33 - 11,27 - 12,26,28  
Notardonato 2,17  
Notte Emilio 5,5  
Novak Iro 10,33
- O**  
Olivieri Claudio 6-7,13 - 12,30  
Opalka Roman 4,9  
Ori Luciano 4,32  
Orienti Sandra 5,9  
Ormenese Benito 4,32  
Ortega José 12,6  
Ossola Giancarlo 5,31 - 12,31
- P**  
Pacc Achille 8-9,10  
Pacus Stanislao 2,31  
Palermo 1,19  
Panzeri Piera 1,40 - 2,13,27 - 3,26 - 4,5,27 - 5,3,28 - 6-7,4,27 - 10,28 - 11,28 - 12,11,29  
Pane Gina 2,19 - 11,1  
Pannaggi Ivo 8-9,29  
Panza di Biumo Giuseppe 2,3  
Paolini Giulio 10,11,23 - 12,5  
Paparoni Giovanni 2,14  
Paradiso Antonio 5,13  
Pardi Gianfranco 4,10  
Parma Armani Elena 1,22  
Pasotti Silvio 6-7,12  
Pasqualotto G. 11,28  
Passoni Aldo 12,1  
Patella Luca 6-7,28  
Pauletto Giancarlo 8-9,18  
Pavia Dagoberto 2,10  
Peli Romano 1,36  
Pellegrini Giorgio 10,15  
Penelope Mario 10,19  
Perfetti Michele 10,28 - 11,33  
Perocco Guido 5,27  
Perniola Mario 11,23 - 12,25  
Peroni Luciana 1,44 - 2,28 - 3,27 - 4,28 - 5,29 - 6-7,29 - 10,29 - 11,29 - 12,33  
Perugini Gabriele 4,31  
Pescatori Carlo 3,13 - 10,33  
Pesce Giuseppe 10,32  
Pesenti Franco Renzo 8-9,18  
Petrovich Liliana 6-7,12  
Petrucci Renato 6-7,28  
Pierallini Claudia 4,28  
Pinelli Antonio 5,17  
Piraino R. 1,36  
Pivi Giovanna 8-9,33  
Plessi Fabrizii 5,3  
Poggio Osvaldo 1,41  
Polo Gavino 8-9,19  
Pomodoro Arnaldo 8-9,23  
Pomodoro Giò 8-9,33  
Porzano Giacomo 1,22  
Pozzati Concetto 2,9 - 11,12  
Pozzati Severo 8-9,25  
Prampolini Enrico 3,9  
Purificato Domenico 6-7,4
- Q**  
Quintavalle Arturo Carlo 2, 21 - 4,22
- R**  
Raciti Mario 11,32  
Raffa Piero 1,27,38 - 3,24 - 4,19 - 5,21 - 6-7,21 - 10,24  
Ramous Carlo 10,31  
Rappazzo Giovanni 8-9,6  
Rayper Ernesto 8-9,31  
Ravizza Francesco 12,31  
Reggiani Libero 3,32  
Reggiani Mauro 2,12  
Reggiani Pino 11,33  
Reinardt Ad 2,12  
Ricci Lucchi A. 3,32  
Richter Gerhard 3,11  
Rivera Manuel 3,9  
Rohlf's Christian 4,8  
Romagnoni Beppe 2,31  
Romano Carlo 6-7,27  
Rosa Nerio 8-9,4  
Rosci Mario 11,3  
Rossello Mario 2,15  
Rossi Gino 12,11,26  
Rossi Bortolato Luigina 12,26  
Rossi Rosanna 10,3  
Rotella Mimmo 12,29  
Rotta-Loria Claudio 11,31  
Rubino Giovanni 3,8  
Rubino Luciano 11,26  
Rudas Nereide 10,1  
Ruffini Giuliano 6-7,9  
Ruggeri Piero 1,34 - 6-7,31  
Ryman Robert 5,7
- S**  
Saffaro Lucio 11,17  
Salvadori Renzo 10,25 - 11,19  
Sandback F. 5,32  
Sandulli Paolo 6-7,32 - 8-9,7  
Santarella Elio 11,31  
Sardegna (Inserito) 10,1  
Sartorelli Guido 5,1,3  
Sarri Sergio 3,13  
Savi R. 12,28  
Savinio Alberto 1,38  
Senesi Luigi 6-7,33  
Semeghini Pio 5,8  
Serra Zanetti Paola 1,42 - 2,28 - 3,29 - 4,28 - 6-7,9  
Severini Gino 1,15  
Scabia Giuliano 11,20  
Scaramuzza Gabriele 10,27  
Sic 4,27  
Shaar Ezsébet 6-7,11  
Schefer G.L. 12,28  
Schifano Mario 4,5  
Schirato Sergio 3,31  
Sciola P. 10,5  
Sinisi Silvana 6-7,17 - 12,17  
Siqueiros Davide A. 11,3,6  
Sirello Enrico 3,30  
Siviglia Cesare 11,32  
Somaini Francesco 5,28 - 10,33  
Spagnulo Pino 4,10  
Spinelli Aldo 11,17  
Spinoccia Pippo 10,33  
Stein Gertrude 1,10  
Stefani Ottorino 4,27  
Strazza Guido 8-9,20
- T**  
Tadini Emilio 3,3 - 12,7  
Tagliaferro Aldo 10,21,23  
Tassi Roberto 1,41  
Tavernari Vittorio 1,33 - 4,5  
Tedeschi Nereo 4,27  
Teige Karel 5,25  
Telieri 2,16
- Teraa Piet** 1,20  
Tettamenti Napoleone 3,15  
Titus Carmel G. 2,19  
Tondo Natalino 6-7,33  
Toraldo Lucio 1,33  
Torrente Maria 5,27  
Toscano Bruno 2,19  
Treccani Ernesto 5,7  
Tredici Piero 4,11  
Trevisani R. 1,34  
Trimarco Angelo 12,15  
Trini Tommaso 11,1 - 12,29  
Tripodo 2,17  
Trubbiani Valeriano 6-7,12  
Tudor Mario 10,31  
Turcato Giulio 1,11 - 11,32  
Turchiaro Aldo 3,13  
Tyszblat Michel 3,13
- U**  
Ugo Ugo 10,7  
Uncini Giuseppe 2,9 - 4,10 - 5,10  
Unspensky B.A. 1,38  
Urban Ivano 2,17
- V**  
Vacchi Sergio 5,11  
Vangi Giuliano 6-7,12,31  
Varone Luigi 8-9,21  
Vercelloni Virgilio 1,41  
Verga P. 1,34  
Vergine Lea 1,11 - 11,1  
Vermi Arturo 11,33  
Verna Claudio 1,11 - 6-7,13  
Veronesi Luigi 4,6  
Vescovo Marisa 8-9,21,26 - 10,27 - 12,29  
Viaggio Salvatore 3,5  
Viallat Claude 5,12  
Viani Lorenzo 3,10  
Vidoni Ferdinando 10,26  
Villa Emilio 11,28  
Villalba Dario 1,14  
Vinea Masini Lara 4,26 - 5,26 - 6-7,26  
Vincitorio Francesco 1,10,15 - 2,12,14 - 3,3 - 4,1,2 - 5,6 - 6-7,2,5 - 8-9,32 - 10,19 - 11,10 - 12,4  
Vitali Lamberto 2,5  
Vitone Rodolfo 4,33  
Vivaldi Cesare 5,7 - 6-7,6  
Vivarelli Pia 5,19  
Viviani Vanni 1,33  
Volo Andrea 1,10  
Volpi Orlandini Marisa 1,12 - 5,27 - 10,10  
Volpini Renato 3,12  
Vostel Wolf 1,11
- W**  
Wilson Bob 8-9,33  
Wojnar Irena 12,21  
Wolff Laurent 11,26  
Worringer Wilhelm 3,16
- X**  
Xerra William 1,41
- Z**  
Zancanaro Tono 6-7,4,12  
Zaza Michele 5,14  
Zetti Ugolotti Bianca Maria 4,6  
Zevi Bruno 6-7,26

Beniamino Finocchiaro  
**RICERCA: ANNI '70**

Solo una *programmazione politica della ricerca* può arginare un fallimento che l'attuale crisi sancisce e rivela. La raccolta di testi che pubblichiamo, testimonianza della lotta, nell'arco degli ultimi dieci anni, cui l'autore ha partecipato in prima linea, ci dà un quadro critico e prospettico della ricerca in Italia: vincolata ad una visione statica e conservatrice della società, ma anche suscettibile di aprirsi ai fermenti pure esistenti qualora l'illusione tecnocratica e l'equivoco dell'autoprogrammazione lascino il posto alla consapevolezza della necessità di un preciso indirizzo politico nella direzione impressa alla storia dai movimenti popolari.

Bataille  
**VERSO UNA  
RIVOLUZIONE CULTURALE**

« Tutta intera la nostra epoca è lavorata da Artaud, da Bataille » (Sollers). Dopo il volume dedicato al primo, quello su Bataille completa il « gesto teorico e pratico di Cerisy-la-Salle. L'«atto» Bataille propone al campo rivoluzionario, con una pratica della scrittura che viene veramente dopo Marx e Freud, le questioni chiave del soggetto e del materialismo.

**IL PICCOLO HANS / 3**

Un inedito assoluto di George Bataille diviene il punto centrale di un discorso dialettico e articolato in una serie di saggi: il non sapere, l'ideologia, gli intellettuali. Mancato sul piano del sapere, l'incontro di psicanalisi e marxismo si verifica, per il soggetto del non sapere, sul terreno reale della lotta rivoluzionaria.

**CLASSE / 9**

Il punto di vista operaio. Primo bilancio delle 150 ore. Modello di classe sulla statistica. Lavoro di massa come creatività collettiva. Critica di base dell'organizzazione sociale e del lavoro. Stato e prospettive della ricerca marxista.

François Chatelet  
**LA NASCITA DELLA STORIA**

Dalla cultura classica greca emerge il tema della storia e il suo intimo nesso con le vicende della polis. Problemi di interpretazione dei maggiori testi del pensiero greco e interrogativi sempre attuali sul ruolo e sul significato della storiografia si intrecciano in *La nascita della storia* rendendone la lettura non soltanto un affascinante itinerario nella civiltà greca lungo le tappe che segnano il distacco dal mito per la comprensione di una « storicità » ma una messa in questione del sistema delle scienze quale è stato elaborato dalla cultura positivista.

Una affascinosa traversata che coincide con la conquista di una precisa dimensione politica. Un « classico » che si fa verifica di teoria, fondamento di pratica.

**ANNUARIO DI POLITICA  
INTERNAZIONALE 1972**

1972: anno di traguardi e insieme di transizione: avvenimenti decisivi, nuove prospettive, nuove situazioni sulla scena politica mondiale. Dall'analisi critica del più recente passato, la comprensione degli eventi che si svolgono sotto i nostri occhi.

Gaston Bachelard  
**IL DIRITTO DI SOGNARE**

Un'affascinante ricerca sulla difficile sintesi tra immaginazione e pensiero. Da Monet che dipinge le ninfee di Giverny a Chagall che risuscita il Paradiso, i Profeti e le età della Bibbia, a Waroquier e ai suoi visi in bronzo, a Baudelaire, a Rimbaud, Mallarmé, Eluard, Poe, Balzac. Pagine stupefacenti sulla geometria del sonno o sull'androgenia dell'inconscio, sulla paura, l'immaginazione, l'onirismo vegetale, una galleria di sogni, letture, evocazioni, meditazioni, lungo il filo di una « diabolica fantasmagoria ».

Augusto Ponzio  
**PERSONA UMANA  
LINGUAGGIO E  
CONOSCENZA IN  
ADAM SCHAFF**

La problematica dei discussi rapporti tra marxismo e umanesimo da un lato e marxismo e semiotica dall'altro, affrontata alla luce del lavoro teorico di Adam Schaff: un confronto aperto e vivace con le più importanti posizioni del nostro tempo e con le più attuali discipline, apre il marxismo a un'ulteriore verifica della dialettica esistente tra ideologia e prassi sociale.

Enzo Rutigliano  
**LINKSKOMMUNISMUS  
E RIVOLUZIONE  
IN OCCIDENTE**

Per la prima volta in Italia la storia, i documenti, le tesi del *Linkskommunismus*, il « comunismo di sinistra » della Germania degli anni venti, offrono a tutti i marxisti lo stimolo non solo a una verifica storica ma a una prassi verificata; ai movimenti della sinistra extraparlamentare in Italia oggi, un momento di riflessione, la possibilità di un confronto, un contributo fondamentale per la lotta ideologica.

Grazia Marchianò  
**L'ARMONIA ESTETICA  
LINEAMENTI DI UNA  
CIVILTÀ LAOTZIANA**

Contro una visione antropocentrica, contro la scissione uomo-natura, l'importanza della scrittura nella cultura cinese antica illumina, attraverso i lineamenti della civiltà laotziana, la primissima importanza data a un rapporto intimo e dialettico di teoria e di prassi.

Luciano Canfora  
**STORICI DELLA  
RIVOLUZIONE ROMANA**

Uno studio, attraverso i grandi storici della rivoluzione romana, di uno dei periodi più problematici e inquieti degli inizi della nostra storia.



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