

# NAC

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

mensile - spedizione in abbonamento postale - gruppo 70

# 5

Dibattito sulla gestione culturale a Venezia / Della falsità / Fabrizio Plessi / Gualtiero Nativi / La coscienza del reale / Emilio Notte / Sculture in piazza Margana / Ernesto Treccani / Ryman e il neoinformale / Pio Semeghini / Perplexità percettiva / I visionari dell'Eros / Concretismo pragmatico / Le grandi famiglie del Sud / Arte-critica di Olivotto / La nuova Babilonia secondo Le Corbusier / Rivoluzione industriale e critica marxista dell'arte / René Magritte / Problemi di estetica / Quando i casi sono tre (fotografia) / Alla ricerca di una sintesi (teatro) / Milarepa (cinema) / Recensione libri / Schede / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario / Brevi.

Scritti di: Altamira / Apuleo / Bressan / Chirici / Cioni / Coldagelli / Corradini / Cortenova / Costa / De Paz / Di Castro / Di Genova / Fagiolo / Francalanci / Gilardi / Masini / Meloni / Moscati / Nonveiller / Orienti / Panzeri / Pinelli / Raffa / Sartorelli / Torrente / Vincitorio / Vivaldi / Vivarelli.

### Nuova Serie

|                   |                                                      |    |
|-------------------|------------------------------------------------------|----|
| <b>Editoriale</b> | <b>Il nemico postino</b>                             |    |
| L. Bressan        |                                                      |    |
| N. Coldagelli     |                                                      |    |
| G. Sartorelli     | Nuove proposte a Venezia                             | 1  |
| P. Panzeri        | « Della falsità » (Parma)                            | 3  |
| G. Sartorelli     | Acquabiografici di Plessi (Treviso)                  | 3  |
| C. Cioni          | Gualtieri Nativi (Arezzo)                            | 4  |
| M. Corradini      | La coscienza del reale (Brescia)                     | 5  |
| V. Apuleo         | Emilio Notte all'Ente Premi Roma                     | 5  |
| F. Vincitorio     | Sculpture in Piazza Margana (Roma)                   | 6  |
| G. Cortenova      | Ernesto Treccani (Ferrara)                           | 7  |
| C. Vivaldi        | Ryman e il neoinformale (Amsterdam)                  | 7  |
| G. Nonveiller     | Retrospectiva di Semeghini (Lugano)                  | 8  |
| S. Orienti        | Perplexità percettiva                                | 9  |
| G. Di Genova      | I visionari dell'Eros                                | 10 |
| G. Cortenova      | Concretismo pragmatico                               | 11 |
| A. Altamira       | Le grandi famiglie del Sud                           | 12 |
| E.L. Francalanci  | Arte-critica di Olivotto                             | 14 |
| M. Fagiolo        | La nuova Babilonia secondo Le Corbusier              | 15 |
| A. Pinelli        | Rivoluzione industriale e critica marxista dell'arte | 17 |
| P. Vivarelli      | Magritte e il linguaggio rappresentato               | 19 |
| P. Raffa          | Chi non è decadente? (estetica)                      | 21 |
| A. Gilardi        | Quando i casi sono tre (fotografia)                  | 22 |
| I. Moscati        | Alla ricerca di una sintesi (teatro)                 | 23 |
| F. Di Castro      | Milarepa (cinema)                                    | 24 |
| <b>Rubriche</b>   |                                                      | 25 |

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 Termopoli 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%

## Il nemico postino

*Molti abbonati si sono lamentati per il mancato o irregolare arrivo della rivista.*

*La loro scontentezza è più che comprensibile. Come pure la decisione di parecchi lettori di optare per l'acquisto delle riviste in edicola o in libreria.*

*L'inefficienza del servizio postale — ultima la paralisi dei conti correnti — giustificano, ad iosa, questo malcontento e queste scelte.*

*Al pari di tante altre riviste, ne subiamo, impotenti, le conseguenze.*

*Nel nostro caso, senza pubblicità o sostegni e dato che la vendita tramite edicola o libreria non copre neppure le spese vive, se si inaridisse quell'esile, unica fonte di sostentamento costituita dagli abbonamenti, la situazione potrebbe diventare grave.*

*Riteniamo sia nostro dovere parlarne apertamente coi lettori. Anche per testimoniare la nostra riconoscenza a chi ha voluto abbonarsi lo stesso, malgrado questo caos postale, così incredibile che qualcuno è arrivato persino a collegarlo alle mire fanfanie.*

*Noi non abbiamo intenzione di arrenderci al nemico postino. Siamo decisi a resistere, per lo meno in attesa (e con la speranza) che si torni alla normalità.*

Tenuto conto del disservizio postale e della fame di spazio della redazione, abbiamo sospeso la stampa del consueto modulo di conto corrente.

Coloro che vogliono sottoscrivere l'abbonamento possono farlo inviando un assegno o vaglia di L. 4.000 a Edizioni Dedalo, ufficio diffusione periodici, casella postale 362, 70100 Bari oppure con un comune modulo, indicando il n. 13/6366, intestato Edizioni Dedalo, Bari.

# Nuove proposte a Venezia

di Lino Bressan, Neno Coldagelli, Guido Sartorelli

*Pubblichiamo questo dibattito tenutosi a Venezia tra Lino Bressan, Assessore Comunale alla Cultura e Belle Arti, Neno Coldagelli, Segretario Provinciale della CGIL, CISL, UIL e Guido Sartorelli, Segretario della sezione veneziana della Federazione Nazionale Artisti-CGIL.*

*L'argomento è quello della gestione culturale e, in questo caso, ci sembra sia della massima importanza che, attraverso rappresentanti elettivi, a discuterne siano gli artisti stessi, l'Amministrazione Comunale e i Sindacati Confederali.*

**SARTORELLI:** Desidero iniziare informando sul programma culturale della Sezione di Venezia della Federazione Nazionale Artisti/CGIL, che è risorta nel 1969, dopo una parentesi di inattività, scegliendosi una propria area operativa ben definita. Noi, infatti, intendiamo difendere gli interessi degli artisti, intesi come categoria, ma anche e soprattutto intendiamo partecipare alla gestione della cultura nella città, mediante l'intervento sui suoi strumenti operativi preposti, nella realtà o potenzialmente, alla programmazione delle attività. Abbiamo, recentemente, tra le altre cose, costituito tre commissioni per le relazioni con il Museo di Cà Pesaro, con la Fondazione Bevilacqua La Masa e con la Biennale, essendo queste tre istituzioni gli strumenti più importanti in dotazione alla città per la diffusione della cultura artistica. E' di imminente adozione il nuovo Statuto della Bevilacqua La Masa, al quale abbiamo lavorato per un anno in collaborazione con il suo Comitato di vigilanza e per la cui approvazione ci battiamo dal '71.

Intendiamo inoltre rivendicare il diritto-dovere degli artisti a intervenire nella vita delle città, sottraendoli così a quel ruolo incerto, privo di reali responsabilità sociali, in cui sono stati relegati per molto tempo. Per citare soltanto gli ultimi fatti sarà sufficiente ricordare la lunga polemica intercorsa sulla stampa con i promotori di una dequalificante iniziativa in terraferma (« Pittura Mestre '73 »), e il manifesto aspramente critico pubblicato in occasione dello scoprimento della facciata del nuovo Teatro Goldoni. Nell'immediato futuro parteciperemo con un nostro rappresentante al censimento dei possibili spazi per la costituzione di centri culturali di quartiere nell'ambito dei piani particolareggiati del territorio comunale. Pensiamo inoltre di aver favorito, con il nostro interessamento, la costituzione del Comitato di coordinamento delle manifestazioni artistiche e culturali di Venezia che noi vediamo come lo strumento necessario a provocare un salto di qualità nella programmazione culturale a Venezia e che ha iniziato a lavorare, qualche mese fa, sotto la presidenza dell'Assessore alla Cultura e Belle Arti del Comune, dr. Bressan. Lui stesso può illustrarne la strutturazione e i programmi.

**BRESSAN:** Devo dire che questo Comitato doveva essere costituito molto

tempo fa. Parecchi personaggi, in questi ultimi quindici anni, hanno esperito tentativi per costituirlo. Alcuni lo hanno tentato da posizioni corrette, altri da posizioni meno corrette; questi ultimi, appartenenti soprattutto al settore del puro e semplice turismo veneziano. Infatti quando si partiva da iniziative comunali si aveva una visione sempre abbastanza corretta della situazione ma quando la iniziativa era degli enti turistici questa visione diventava un po' distorta. Comunque, quando ho deciso di iniziare il lavoro per la Costituzione del Comitato di coordinamento delle manifestazioni artistiche e culturali cittadine, sono partito da una constatazione molto preoccupante: che le manifestazioni culturali a Venezia erano condizionate dagli aspetti più mercantilistici e speculativi dell'attività turistica. Il fatto stesso che ci fosse una « stagione turistica », dentro alla quale venivano accumulate quasi tutte le attività culturali della città, era il segno di come si intendeva condizionare la vita culturale a Venezia. In questo programma si dimenticava, semplicemente, il protagonista di tutto ciò: che è il cittadino di Venezia. Il quale ha il diritto di costruire la propria cultura elaborando quelle che in questa città arrivano da tutto il mondo, inventandone nuovi aspetti e soprattutto, fruire di queste situazioni culturali. Con tale tipo di programmazione, invece, la popolazione di Venezia veniva emarginata. E forse non tanto quella del centro storico quanto quella della terraferma. Allora il discorso divenne piuttosto urgente e notevole fu lo sforzo di costituire questo Comitato, in quanto dall'Amministrazione comunale di Venezia non venivano molti aiuti; c'erano, infatti, molte incertezze e molti conflitti che rivelavano interessi diversi tra terraferma e centro storico e c'era, infine, una tendenza a dare voce e ad ascoltare le forze che esistevano ed esistono tuttora nel consiglio comunale della città e che rappresentavano e rappresentano interessi diversi da quelli veri di Venezia. Lo scopo principale era, quindi, quello di affermare il diritto della popolazione veneziana di sottrarsi al calendario turistico per sostituirlo con un calendario artistico-culturale selezionato. Il quale favorisse lo svolgersi delle manifestazioni, e la conseguente fruizione culturale, durante tutto l'anno, sia nel centro storico, sia nella terraferma. Era subito evidente la necessità che a questo Comitato aderissero

non soltanto le grandi istituzioni (Biennale, La Fenice, Fondazione Cini, ecc.) ma anche le rappresentanze popolari. Così fu fatto e, infatti, nel Comitato è largamente rappresentato il Comune con cinque assessorati, due rappresentanti dei consigli di quartiere della città (centro storico e terraferma) oltre al rappresentante dei sindacati degli artisti e a quello della Confederazione CGIL-CISL-UIL. Con questa composizione io penso che il Comitato abbia in sé la forza sufficiente per sottrarre Venezia al tipo di speculazione sopra detto. I primi passi sono stati, secondo me, soddisfacenti perché hanno provocato un chiarimento interno sui compiti del Comitato, che sono stati ben precisati e che prevedono la selezione orientativa delle manifestazioni, e una serie di impegnativi confronti con alcuni grossi avvenimenti cittadini. Si sta già misurando con la Biennale. Verrà successivamente, e a breve scadenza, un confronto con situazioni culturali e pseudo-culturali allo scopo di orientare, mediante una scelta, l'attività a Venezia non al servizio degli aspetti più speculativi del turismo, ma in funzione di una qualificazione culturale. Perché Venezia non può soltanto sfruttarlo questo turismo ma trasformarlo soprattutto, in un mezzo di educazione culturale e spirituale per coloro che vengono a visitarla.

**SARTORELLI:** Come si è visto, nel Comitato è rappresentata la Confederazione CGIL-CISL-UIL. Ciò costituisce un fatto molto importante. I sindacati, infatti, hanno dimostrato di volere estendere la loro operatività anche alla gestione degli strumenti culturali della nostra società. Come tutti sanno essi partecipano con tre rappresentanti anche al Consiglio direttivo della Biennale. L'importanza di queste partecipazioni è data dal fatto che i sindacati rappresentano le forze sociali protagoniste del presente e più ricche di possibilità in prospettiva storica. Quindi attendiamo con grande interesse di conoscere il modo con cui intendono gestire questo spazio. E' la domanda che desidero rivolgere ora al Segretario provinciale della CGIL-CISL-UIL di Venezia.

**COLDAGELLI:** Come prima cosa devo dire che abbiamo valutato positivamente l'invito di far parte del Comitato. Riteniamo infatti opportuna la partecipazione del Sindacato alla programmazione culturale della città, non fosse altro perché nella nostra provincia esso rappresenta



gli interessi di decine di migliaia di lavoratori.

Sono anche d'accordo con Bressan nel considerare il parametro turismo-cultura la causa principale dell'impoverimento e deterioramento delle attività culturali nel nostro territorio, in quanto tale rapporto è inevitabilmente inquinato da un meccanismo speculativo al servizio di interessi particolari se non è legato ad una logica molto ferma di programmazione culturale e di rinnovamento degli indirizzi. E' necessario quindi rovesciare questo rapporto, assegnando ruoli nuovi sia al turismo che alla politica culturale, battendoci su tutti i fronti per fare della cultura un fatto di rinnovamento e di rottura rispetto ai vecchi canoni festaioli ed elitari e per sviluppare un turismo di massa non più (o non solo) pendolare, ma collegato appunto a ciò che una realtà come Venezia può dare per arricchire l'esperienza e la conoscenza degli uomini.

In questa direzione, come Sindacato, abbiamo cercato di lavorare, certamente in modo ancora insufficiente e frammentario. Abbiamo voluto in primo luogo recuperare all'impegno e alla lotta dei lavoratori il « problema di Venezia » per sbarazzarlo dalle lagne tipo « Venezia muore » o « salviamo Venezia », collegando invece, intimamente, la battaglia per la salvaguardia dei suoi valori storici e culturali alla lotta per l'espansione produttiva e lo sviluppo dell'occupazione nel centro storico, e per un assetto urbano, sociale e culturale che garantisca appunto a Venezia di non essere relegata a città museo, che guarda soltanto al suo passato. Di solo passato si muore. Questo l'abbiamo detto non a parole, ma con un forte movimento di lotta e con lo sciopero generale del 21 febbraio 1973, quando appunto la grande manifestazione di Piazza S. Marco ha saldato in modo inequivocabile la lotta della classe operaia per i suoi obiettivi salariali, di occupazione e di sviluppo economico e sociale ai problemi della salvaguardia del patrimonio culturale di Venezia.

In questo quadro, ad esempio, abbiamo voluto portare il nostro contributo alle « giornate del Cinema », come alternativa culturale e democratica alla logica festivaliera e classista delle vecchie mostre e della vecchia Biennale; in tal senso intendiamo caratterizzare la presenza del Sindacato nel Comitato Direttivo della nuova Biennale.

Sono problemi aperti che il Comitato potrà contribuire ad affrontare in modo nuovo. Mi riferisco al rapporto tra tempo libero e programmazione culturale, nel momento in cui la gestione del tempo libero, a livello aziendale, è ancora prevalentemente gestita da strutture dopolavoristiche e l'iniziativa sindacale deve trovare « all'esterno » una dimensione sociale e una organizzazione culturale capace di garantire una gestione diversa del tempo libero. Da questo punto di vista colgo l'occasione per aprire una breve

parentesi polemica, spero in modo corretto e costruttivo, con le scelte recenti fatte dal Teatro La Fenice che ha portato al Petrolchimico i balletti di Luisillo e ha intenzione di portarvi la Butterfly. A parte la scelta, io non credo che sia un fatto culturale « nuovo » o « avanzato » portare il teatro o la musica al Petrolchimico o dentro qualsiasi altra fabbrica. Un fatto culturale nuovo consiste nel programmare e definire una scelta culturale nei confronti dei lavoratori, discutendo con il Sindacato e i Consigli di Fabbrica indirizzi, obiettivi, qualità del programma, in una dimensione permanente dell'impegno e non episodica e quindi paternalistica come invece è accaduto. Mi auguro che il Comitato possa servire anche a coprire questo vuoto.

SARTORELLI: Nel corso del dibattito è emerso il rapporto centro storico-terraferma che rappresenta, senza dubbio, il nodo centrale della vita della città. C'è chi lo vuole sciogliere dividendo amministrativamente le due parti della città e provocando così la vera scomparsa di Venezia. Da circa un anno questo falso problema viene ospitato, con piccoli assaggi, dalla stampa locale al fine probabile di riscontrarne le reazioni. Questo progetto, per ora nella mente di pochi personaggi con scarso seguito, va naturalmente respinto, ma deve servire da spinta per modificare il rapporto esistente tra centro storico e terraferma che non riproduce altro (con caratteri specifici e più gravi) che il consueto rapporto centro-periferia in atto nelle città di tutti i Paesi classisti, dove al centro spetta l'ospitalità delle manifestazioni di prestigio (come quelle culturali) e alla periferia spetta il ruolo di grande dormitorio per le masse addette alla produzione e tenute fuori dalla fruizione della cultura. Io penso che il Comitato coordinatore possa essere un prezioso strumento per distribuire, in tutto il territorio urbano, uguali possibilità per tutti di accostarsi all'informazione culturale, togliendo così i quartieri della terraferma dall'isolamento che produce spesso autonome iniziative di carattere estremamente provinciale come quella già citata di Mestre.

BRESSAN: In effetti questo « divorzio » tra centro storico e terraferma torna alla ribalta. Si era creduto che questa intenzione fosse rientrata. Invece il problema è ancora sul tappeto. Di fronte a questo fatto il Comitato di coordinamento si trova con un grosso problema in quanto nella terraferma e in particolare a Mestre non esistono neppure le strutture adatte alle manifestazioni culturali. E' per questo che nell'ultima riunione si è deciso di creare una commissione che avrà il compito di individuare, all'interno dei piani particolareggiati ancora suscettibili di modifiche, tali strutture che noi chiamiamo, forse con termine improprio, i « contenitori » delle attività culturali, da distribuire su tutto il territorio a stretto contatto con l'intera popolazione. A que-

sto proposito va anche detto che esiste confusione tra le caratteristiche dei « centri civici » previsti dai piani particolareggiati e quelle delle vere e proprie strutture culturali. Infatti i primi non potranno essere che centri per riunioni di quartiere, con piccole biblioteche e qualche attrezzatura sportiva. Per esempio, una attività teatrale non viene contemplata. E qui il Comitato intende intervenire, sia attraverso gli assessorati partecipanti, sia mediante controdeduzioni ai piani. Ciò servirà per equilibrare le attività culturali tra centro storico e terraferma e per rendere capillare la diffusione dell'informazione.

Desidero anche contrastare l'opinione diffusa che la terraferma, dopo tanti anni di abbandono, abbia perduto il gusto per la cultura. Non è vero. A Mestre, ad esempio, si desidera partecipare e diventare anche protagonisti. E' necessario soltanto incentivare questa tendenza mediante l'offerta di suggerimenti di larga massima e attraverso la costituzione degli strumenti.

Desidero anch'io riferirmi all'iniziativa di Mestre dell'anno scorso per dire che ho rifiutato di far parte del Comitato organizzatore per dare un segno tangibile della mia protesta contro il metodo « neroniano » di elargire « una tantum » delle screditate manifestazioni culturali alla terraferma che ha invece bisogno di interventi organici e di carattere eminentemente politico.

COLDAGELLI: Sono anch'io d'accordo nel ritenere che questo progetto di scissione sia del tutto sbagliato e che deve essere senz'altro combattuto. Direi che da parte del Sindacato il modo più concreto per combattere questa battaglia al fine di garantire una maggiore e organica unità tra centro storico e terraferma, è il nostro impegno di lotta per collegare i problemi dell'occupazione e dello sviluppo economico e sociale alla salvaguardia dei valori culturali e storici di Venezia.

Di fatto il problema della terraferma deve essere collegato al modo con cui, ad esempio, il polo di Marghera ha causato uno sviluppo distorto sia sul piano economico che su quello territoriale urbanistico e ha quindi, di fatto, creato la realtà emarginata di Mestre. La scissione dal centro storico aggraverebbe tale emarginazione portando la terraferma verso un definitivo ruolo di squallido dormitorio relegando ancor più Venezia al suo destino di città museo.

Sono perciò convinto che il Comitato di Coordinamento potrà assolvere un ruolo importante in questa direzione, ma tale impegno dovrà trovare riscontro anche nel comportamento della Giunta comunale poiché ci troviamo di fronte a un problema politico. Esso va risolto con una scelta che proponga concrete alternative all'attuale situazione della terraferma, trovando una linea permanentemente unitaria nel suo rapporto con il centro storico.



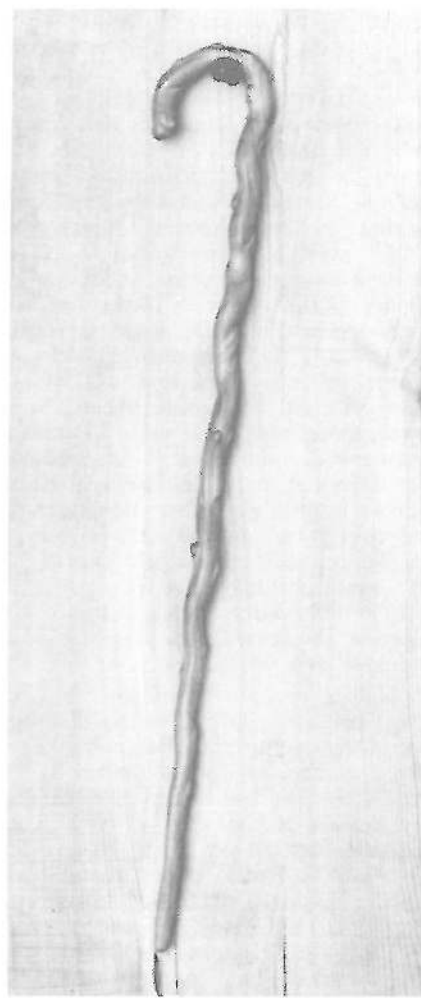
## «Della falsità»

di Piera Panzeri

Nove artisti (Altamira, Fabro, Isgrò, Marchegiani, Martelli, Mauri, Nagasawa, Tonello, Trotta) espongono all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma il loro lavoro recente, in una mostra cui è stato dato il titolo «Della falsità». La stessa denominazione (che allude alla tematica di alcune delle ricerche presentate e, in generale, alla condizione, per vari aspetti, di ambiguità dell'arte oggi) porta a chiarire le intenzioni da cui muovono i partecipanti e il senso che la rassegna vuole avere.

Un primo motivo di rilievo dell'iniziativa è rappresentato dal fatto che gli operatori, interpretando un'esigenza avvertita da più parti, intendono superare i diaframmi tra le tendenze (utilizzano infatti linguaggi diversi) e si costituiscono come gruppo, solo in quanto si ritrovano nell'impegno ad affrontare una problematica comune: in questo caso l'intento di uscire dal ghetto in cui l'operazione artistica è relegata dal sistema attuale, rifiutando la riproduzione di quei meccanismi che ne costituiscono il sostegno, e di verificare la credibilità di una prassi almeno parzialmente alternativa. Ricerche come quelle presentate a Parma, nella misura in cui non sono ancora state codificate, non hanno infatti, di norma, altro circuito che un giro esclusivo di gallerie private, che costituiscono una sorta di sistema nel sistema dell'arte, e ne rendono ancora più macroscopica la separazione dal reale. Quanto alla possibilità di sperimentare un'ipotesi diversa, va riconosciuto all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma il merito di avere rischiato una mostra «difficile», offrendo il contesto, non solo materiale, ma anche strutturale, in cui attuarla. La sede prescelta diventa in effetti l'elemento portante della rassegna stessa e indica innanzi tutto la negazione di un sistema che nel suo complesso — attraverso la riduzione dell'arte a prodotto mercificato, il suo isolamento in un circuito riservato agli addetti, e la conseguente emarginazione dell'artista — deforma sostanzialmente, fino ad annullarlo, qualsiasi significato dell'operazione estetica. Più precisamente la negazione non viene cercata all'interno del sistema: gli artisti rinunciano coscientemente all'arma della provocazione, dello scandalo, destinato a essere riassorbito in maniera del tutto indolore, e nemmeno si pongono come avanguardia che voglia demistificare — operazione anche questa ripetuta troppe volte senza successo. Preferiscono contrapporre una operazione in positivo, innanzi tutto avanzando la for-

mula della autogestione, nella fase di progetto. — l'iniziativa si è precisata mano mano attraverso le discussioni dei partecipanti — e di presentazione (il catalogo, infatti, accanto ad una introduzione generale di Arturo Carlo Quintavalle, contiene, in prevalenza, delle autopresentazioni). Parma rappresenta per gli operatori anche la ricerca di un confronto con un pubblico non costituito da un entourage di iniziati, indispensabile per assicurare quella ossigenazione delle idee di cui l'artista è portatore, e di un nuovo rapporto con esso non deviato da forme di mitizzazione. E' un punto, questo, che andrebbe chiarito molto meglio, perché è evidentemente illusorio ritenere che il semplice cambiamento del contesto possa risolvere il problema. Principalmente per gli aspetti indicati (autogestione, rifiuto della mediazione critica, rapporto con un interlocutore reale) la mostra si pone come progetto, che non viene considerato privilegio del gruppo dei nove presenti (oggetto quindi di appropriazione e termine in cui identificarsi) ma piuttosto un suggerimento che potrà essere raccolto da altri; il suo significato è da individuare, in definitiva, nella indicazione di una direzione, senza la pretesa di andare oltre uno stadio iniziale. Superati i condizionamenti più pesanti, risulterà — non è difficile prevederlo — che il problema sostanziale, schematicamente riconducibile alla funzione dell'arte nel contesto sociale attuale, rimarrà inalterato. E non potrà essere risolto prescindendo da una analisi politica e con l'adozione di una prassi politicamente alternativa; ma il discorso diventa impegnativo e andrebbe ripreso a parte.



Nagasawa, *Bastone di legno*, 1973-74.

Alla Cà de Noal di Treviso

## Acquabiografici di Plessi

di Guido Sartorelli

Agli artisti e agli intellettuali spetta il compito di produrre le nuove idee; ai politici e agli amministratori spetterebbe quello di organizzarle per favorirne la diffusione e la penetrazione entro il sistema delle idee vecchie. In realtà è quasi sempre accaduto che i responsabili delle attività pubbliche abbiano favorito, mediante una politica culturale conservatrice o, più spesso, con l'assenteismo, la costruzione di invalicabili dighe di sbarramento destinate a contenere l'espansione delle attività creative (di per sé critiche nei confronti del potere) assumendo quindi, per quanto di loro competenza, il ruolo di guardiani fedeli del si-

stema politico, sociale ed economico. Per quanto riguarda il rapporto tra pubblico e arti visive, si può dire che la consapevolezza dei ruoli fin'ora giocati dalle scuole e dai musei in difesa del sistema, si è certamente allargata in questi ultimi anni, tanto da determinare, attraverso la critica e lo stimolo, la nascita di iniziative positive da parte di alcune amministrazioni pubbliche.

Per il Veneto si è già parlato in questa rivista della nuova Galleria comunale di Valdagno ed ora è opportuno registrare l'attività del museo civico di Treviso che, mediante la destinazione della Cà de Noal a sede permanente di mostre

a rotazione, da un paio di anni ha rivolto la propria attenzione all'arte contemporanea. E' stata perciò costituita una commissione di accettazione delle domande composta dal Direttore del Museo prof. Menegazzi, dell'Assessore alla cultura e da due operatori culturali nominati dal Consiglio comunale che sono, attualmente, Bepi Mazzotti e la prof. Rossi-Bortolato. Le intenzioni di questa commissione sono orientate verso una selezione piuttosto severa delle richieste (a cui hanno diritto gli artisti trevigiani di nascita o di adozione) in modo da favorire soltanto esposizioni corrette sul piano culturale. Ha inoltre deciso che le opere esposte non siano poste in vendita allo scopo di evidenziare il carattere soltanto informativo dell'iniziativa ed ha rivolto la propria attenzione soprattutto alle scuole i cui presidi sono invitati a organizzare visite guidate alle mostre. Ne sono conseguiti una notevole crescita di interessi culturali e una più veloce circolazione di nuove idee per quanto riguarda le arti visive.

Dopo aver ospitato le mostre di Gina Roma, Nando Coletti, Giovanni Barbisan e altre di minore rilevanza culturale, il Museo di Treviso, con la mostra di Fabrizio Plessi, ha ora offerto la possibilità di informare la città della attività di un operatore partecipe da tempo di una delle tendenze di fondo dell'arte contemporanea. Da alcuni anni, infatti, Plessi sta descrivendo un suo rapporto personale con l'acqua e gli apparati tecnologici che la sfruttano e la controllano, condotto con divertita ironia e il gusto del paradosso. Questa mostra lo testimonia mediante l'esposizione di duecento piccoli fogli «acquabiografici» raccolti in fascio, dopo l'esecuzione, con l'unico scopo di registrare il proprio «lavoro in corso». Probabilmente il senso di questo lavoro sta nella riaffermazione del diritto alla fantasia e all'arbitrio contro le categoriche affermazioni della scienza cui soggiacerebbe in questo nostro tempo, per una specie di sudditanza psicologica, anche un largo settore di artisti.

Per tornare all'attività del Museo sembra giusto rilevare, accanto al riconoscimento della già reperita funzione positiva in una città finora emarginata dal circuito vivo dell'arte moderna, che il suo programma di rivolgersi per ora soltanto agli artisti di Treviso assolve senza dubbio all'importante compito di far riflettere la comunità nella propria esperienza, ma restringe l'informazione e limita la propria funzione educativa. Anche Treviso, invece, potrebbe ora partecipare più attivamente, mediante questo suo nuovo strumento, al dibattito in corso programmando, ad esempio, mostre critiche di settore o di confronto, tentando nuovi criteri espositivi tendenti a correlare la esperienza artistica con quella sociale e cercando nuove partecipazioni mediante collegamenti con tutte le componenti socio-economiche della città.

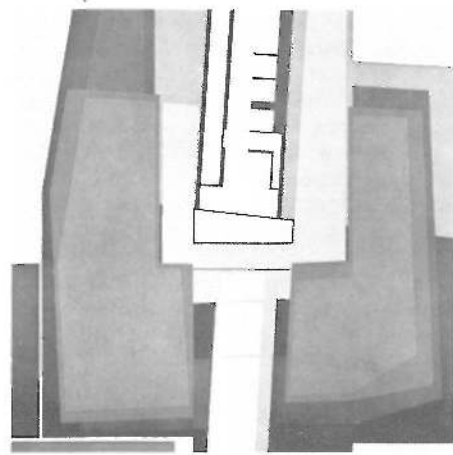
Galleria Comunale di Arezzo

## Gualtierio Nativi

di Carlo Cioni

Viviamo in un paese la cui cultura autentica si trova ad essere schiacciata da una cultura egemone di importazione che, sotto l'appetibile etichetta cosmopolita, è tuttavia espressione mediata del paese di origine e passa come un rullo compressore per livellare e rendere omogeneo il mercato, insieme alle menti degli uomini che lo costituiscono. Quando capitano cose di questo genere, reagire non è soltanto questione di vitalità, ma di pura sopravvivenza. Parlando in particolare di arte figurativa si può ben capire come la politica culturale esercitata da chi detiene il potere su licenza, sia legata ad un mercato preciso, con margini di scelta angusti e necessità di prodotti allineati. Il lavoro delle poche gallerie private che costituiscono il potere è squalificato dalla carenza di scelta, quello delle gallerie che pretendono di scegliere è squalificato dall'assenza di potere... Lo squallido panorama si propone nelle sue versioni più consuete: l'arte geometrico-asettica, appartenente all'area dell'eurodollaro (gli «svizzeri» per intenderci) dove l'intervento dell'uomo è vietato, l'esercizio critico deve rimanere all'interno del sistema linguistico preconstituito e qualsiasi espressione di disagio, indesiderabile (in appoggio al mito scienziata si asseconda la rinuncia alla meditazione dei fatti esistenti come possibili fonti di ripensamenti); l'arte irrazionale (area del dollaro tout court) che serve di scarico alla nevrosi; l'arte concettuale che mima l'attività critica ma la limita inesorabilmente all'interno del linguaggio verbale. Insomma ciò che in ogni modo è vietato, veramente, è l'attività critica esercitata nei confronti dei linguaggi, poiché essa implica possibilità di sviluppi alternativi, può proporre ipotesi diverse da quelle previste dal sistema.

Tutte queste cose, abbastanza ovvie sul piano delle idee e, purtroppo, anche dei fatti, mi tornavano in mente per l'occasione di una mostra di Nativi ad Arezzo, traendo lo spunto da due motivazioni entrambe positive: il luogo dove la mostra è allestita e la scelta dell'artista. Anzi, il luogo (la galleria comunale d'arte contemporanea), per essere espressione di un ente pubblico di provincia e quindi, presumibilmente, estraneo al mercato dell'arte e abbastanza decentrato per sfuggire in parte alle maglie del controllo politico, si può considerare anche la condizione che ha permesso la scelta, in questo caso indicativa, del pittore. Nativi, a mio avviso, è un'artista inseribile in quell'esigua area dove si fa resistenza culturale, dove le motivazioni del pro-



G. Nativi, *Senza titolo*.

prio lavoro si vanno a ricercare nelle necessità reali della propria dimensione esistenziale, nel patrimonio autoctono anziché informativo. Siamo talmente soffermati da una pletorica e aberrante rete di informazioni, in gran parte falsificata, tendenziosa, acritica nei confronti dei mezzi linguistici con la quale viene formulata, che essa mi sembra la causa determinante della grande mistificazione culturale di cui siamo vittime in gran numero e, forse, costituisce la nostra prigione più invalicabile. Assumere una posizione di resistenza critica nei suoi confronti è un atto di vivacità culturale, non è e non può essere provincialismo.

A prima vista, di fronte a questi quadri, specialmente se si pone attenzione ai titoli che essi portano, si ha l'impressione, e in parte penso sia vero, che Nativi proponga il proprio lavoro come il tentativo di dare forma compiuta e margini afferabili alle categorie poetiche della propria coscienza. In realtà credo che il discorso sia più complesso: c'è la presenza costante della riflessione critica dei mezzi formali, più precisamente del sistema linguistico da Nativi stesso organizzato e che si piega di volta in volta a parlarci di cose mediante la manipolazione dei segni elementari del codice assunto. Si avverte dietro a tutto ciò la consapevolezza tragica di quanto le cose, anche quelle dell'uomo, dipendono dal modo in cui si dispongono i valori di relazione, un gioco lucidissimo e coerente, il proponimento di esorcizzare l'atto creativo nel suo costituirsi.

Documenta la mostra un bellissimo catalogo nel quale Ermanno Migliorini analizza ampiamente, con rara precisione e intelligenza, l'opera di Nativi.

# La coscienza del reale

di Mauro Corradini

Organizzata dal Comune e patrocinata dalla Regione Lombardia, si è aperta al Palazzo della Loggia a Brescia una rassegna dal titolo «La coscienza del reale» ordinata dal critico Cassa Salvi. La rassegna, sulla scorta di mostre precedenti (Biennale di Milano del 1971, Il Fiorino e Premio Suzzara del 1973), tenta di definire un quadro del momento figurativo, senza chiudersi in mostra di tendenza, ma aperta alle correnti che comunque facciano capo all'immagine di stampo figurativo.

Idealmente la rassegna è racchiusa dai due grandi poli del neorealismo e dell'iper-realismo, peraltro escludendo appunto i due estremi, con diversa motivazione. Per cui fungono da supporto le opere (e le vicende, quand'anche non presenti nelle loro fasi) di Vespignani e di Titina Maselli che, in direzione diversa, hanno portato avanti un discorso che per entrambi parte dal momento neo-realista. L'esclusione del neo-realismo è così giustificata e di fatto logica; manca l'iper-realismo sia per la particolare configurazione italiana, sia anche perché la mostra vive su personaggi ed artisti dal ricco curriculum, basata come è sulla generazione dei quaranta/cinquantenni, tranne poche eccezioni.

Il percorso della rassegna è caratterizzato dalla presa di coscienza nei confronti del reale su un termine di «contenuto» più che di «linguaggio», rischiando in tal modo alcune confusioni per arditi abbinamenti.

*L. Fanti, Sotto questa modesta lampada Lenin in esilio preparava l'avvenire della Russia. 1973.*



La rassegna comunque vive sulle opere di alcuni autentici protagonisti della pittura italiana, già troppo noti e famosi perché si possano ancora dire novità: ai già citati Vespignani e Maselli, vale la pena di aggiungere Guerreschi, con le opere della serie della passata Biennale veneziana, e Turchiaro con il suo mondo di dissoluzione metallica e allusiva della realtà naturale. Tra gli scultori andiamo dal «Ritratto di un papa» di Floriano Bodini, ai «Trofei» di Trubbiani per giungere agli «alienati» di Giuliano Vangi: tutte presenze facilmente riconoscibili e già più volte segnalate. Per chi non ha visto la personale di Orvieto, notevole è l'impressione che suscita Giulio Ciniglia, autentico innovatore nell'ambito scultoreo di alcune concezioni volumetriche.

E in realtà, proprio il settore scultoreo è quello che vive di maggiore coerenza, sia in virtù degli artisti sopradetti, sia in virtù di alcune altre presenze (io penso a Vicentini ed al giovane Agostino Pisani) che danno un quadro abbastanza preciso dell'attuale situazione italiana. Mentre risulta pressoché nulla la sezione grafica (affidata, come è, a due presenze bresciane ed al toscano Pini), più ampia ed articolata è la sezione pittorica. La

tendenza neo-oggettiva, oltre ai sopradetti, vive su alcune giovani esperienze, che vanno dal bresciano Pescatori al romano Titonel, sviluppando un discorso allusivo su alcune presenze inquietanti dell'attuale dimensione reale. L'assenza ingiustificata è senz'altro quella del torinese Sarri.

Articolata è pure la tendenza cronachistica, piuttosto molteplice a livello linguistico, e che vive su un Boschi, su Fanti e su De Filippi, con una diversa interpretazione del reale: da elemento di recupero (in Fanti) a elemento diretto (come in De Filippi) a elemento di acuta indagine della situazione sociale (in Boschi, appunto; ma la dimensione «direttamente» iscrivibile in un impegno sociale (io penso, in ambiti diversi, a un Tredici o ad un Calabria) è completamente assente, o affidata appunto a quegli elementi puntualizzati inseriti in altre situazioni narrative.

L'ultima tendenza analizzata è il discorso sull'ironia del mondo attuata attraverso le opere: da Turchiano (in dubbia collocazione) a Saliola, a Gallizioli, mentre il discorso in scultura è sviluppato dall'ottimo e sempre vitale Trubbiani.

Un panorama tutto sommato abbastanza ampio, un po' stipato di tendenza (con un gusto un po' provinciale di tante opere di pochi artisti e con un eccessivo peso bresciano: 5 artisti su venticinque espositori), ma che nel complesso rivela chiaramente una tendenza precisa nell'area figurativa italiana di attribuire all'opera il valore brechtiano di «presa di coscienza» anziché quello idealistico di forma di conoscenza.

Notte all'Ente Premi Roma

## Un club di estimatori

di Vito Apuleo

Ci è pervenuto, in questi giorni, l'invito ad un concerto di un giovane pianista. Al programma si accompagnavano alcune testimonianze: un illustre poeta scomparso, un critico d'arte, un grande pittore, una giovane e bella scultrice, un pensiero di Emilio Notte. Un club di estimatori dell'arte di questo pianeta ed una affettuosa testimonianza d'amicizia, senz'altro di conforto per l'artista; ma niente di più sul piano strettamente riferibile alla critica musicale. A questo invito abbiamo subito pensato, visitando la mostra che l'Ente Premi Roma ha dedicato ad Emilio Notte ed allestito nelle sue sale di Palazzo Barberini. Perché, e il Segretario Sangiorgi non ce ne vorrà, l'attività dell'Ente Premi Roma, in questi ultimi tempi, sembra orientata verso manifestazioni di stima, senza una precisa linea critica, impegnata essenzialmen-

te in azioni degnissime sul piano dei sentimenti (gli omaggi a Quaglia ed a Nino Bertolotti testimoniano in tal senso) ma scarsamente incidenti sul piano della critica d'arte. Noi non conosciamo i fini istitutivi dell'Ente Premi Roma, il suo regolamento, le fonti di finanziamento; né ci interessa molto conoscere tutto questo. Al limite invochiamo il diritto di giudicare sulla base dei risultati e non su quella delle componenti contingenti. Ed allora, da un simile punto di vista, dovremo subito sostenere le nostre più ampie riserve su un siffatto procedimento operativo. Perché è inevitabile, ci pare, che trovandoci a cospetto della definizione «Ente» filologicamente il riparto alla carta dei fini diventi immediato: e che, quindi, altrettanto immediata diventi la richiesta di scelte precise, soprattutto in una città come Roma, dove





E. Notte, Arrotino, 1920.

l'assenza di ogni politica culturale, da parte delle autorità tutorie, regna sovrana; salvo improvvisi sussulti che nessuno comprende e che inevitabilmente sfociano o in assurde interpellanze parlamentari e in Mostre faraoniche (tipo « Contemporanea ») che sperperano energie in risultati di gran lunga più modesti delle effettive intenzioni.

Ora, noi ci chiediamo: possibile che in un momento quale l'attuale, così pieno di contraddizioni e di drammatiche alternative, una organizzazione quale l'Ente Premi Roma non riesca a programmare una politica culturale in grado di stabilire una continuità, nell'ambito di precise collocazioni storiche; e questo ai fini di una didattica (anche sul piano delle « rivisitazioni », se si vuole) o di una operazione di più ampio respiro? E non ci si venga a dire che Emilio Notte rappresenta un punto assoluto di riferimento della cultura artistica napoletana (in senso evolutivo, naturalmente). Perché, allora, dovremmo, ad esempio, chiedere: e perché no Ciardo? I significati e le collocazioni etniche della sua pittura sono, a nostro avviso, componenti più ampie; ma qui entreremmo nel giudizio specifico che non ci interessa puntualizzare in questa occasione. Notte è un episodio che si inserisce in un discorso: quello sulla cultura e sulle strutture che questa cultura gestiscono. Ed allora un programma quale questo dell'Ente Premi Roma che passa, tranquillamente, da Corsi a Quaglia, ai naïfs, e poi a Bertolotti ed a Notte, dopo averci dato prove — in passato — di ben più ampio respiro (Melli, Pirandello, Mafai, Morlotti; e poi Braque, Kokoschka, Apollinaire, Matisse, Archipenko: citiamo a caso) non ci soddisfa. Non possiamo accettare sul piano critico (ecco perché all'inizio di questa nota, accennavamo ad un ipotetico club di estimatori) questi passaggi agnostici da una condizione ad un'altra, senza l'ambizione per le ragioni della scelta. L'urgenza di un discorso chiaro si rende ogni giorno più pressante: ogni rassegna è rassegna colpevole.

Roma

## Sculture in Piazza Margana

di Francesco Vincitorio

Piazza Margana, luogo molto caro ai letterati e ai cultori di Roma (si pensi all'omonimo premio e al volumetto di P. P. Trompeo dedicato al suo nome), da quattro anni è sede — via via con sempre maggiore regolarità — di mostre di scultura, promosse dal Comune — Assessorato Belle Arti e Problemi della Cultura — e dalla rivista Capitolium.

Iniziò la Pepper, poi venne Lorenzetti, Calò, Cannilla, Pierelli, Sinisca e Perizi. Quest'anno ha ospitato opere di Alfio Mongelli e poi di Rocco Coronese, cui farà seguito Nino Caruso e Federico Brook. Questo per dare subito un'idea degli orientamenti e delle scelte fatte da Italo Mussa, che di queste iniziative è, in pratica, il promotore.

C'è da dire che, in parecchi casi, l'inserimento delle sculture nella piazza è risultato particolarmente riuscito. Tanto da riproporre, quasi in modo paradigmatico, la questione delle sculture all'aperto o, meglio, in città. Un problema di vitalizzazione estetica che, come è noto, specie nei centri storici, si presenta molto complesso e tale da giustificare pareri discordanti. Anche perché in numerose occasioni ci si è trovati di fronte a collocazioni occasionali (è il caso, frequentissimo, del semplice trasferimento dallo studio dello scultore al « luogo »: esemplare la recente disputa per il Cavaliere di Marino Marini a Ponte Vecchio a Firenze) o troppo precarie (vedi le recenti aiuole spartitraffico a Milano con le sculture di Pizzo Greco). Soprattutto, raramente, si sono studiate a fondo e risolte le grosse difficoltà che comporta qualsiasi inserimento, specie in un tessuto urbano sorto, quasi sempre, non unitariamente.

A. Mongelli, *Sculture*.



Per Piazza Margana, dato che spesso si è trattato di opere eseguite appositamente per la piazza, la questione, come dicevo, è diversa. Semmai si pone come verifica della capacità d'intervenire, con specifiche sculture, in un ambiente per vitalizzarlo. In sostanza si tratta, sempre, di una specie di violenza alle percezioni date e abituali e la sua validità può essere misurata soltanto dall'arricchimento che l'opera produce nelle strutture preesistenti. Non una aggiunta — una cosa in più da vedere — ma, attraverso questo inserimento, un mutamento, una diversa percezione di tutto il complesso. Far vedere, insomma, con occhi nuovi il preesistente, mettendone in luce valori inconsueti o offuscati. Per esempio, a proposito di Piazza Margana, a suo tempo, si è parlato su questa rivista delle sculture-filtro di Cannilla. Per rifarci a mostre recenti, pregevoli mi sono parse le tre grandi opere in ferro che Mongelli ha disposto lungo un asse ottico che portava l'osservatore a riscoprire la piccola piazza, la sua compatta struttura medievale, l'equilibrio delle masse dei fabbricati circostanti.

Per concludere, queste manifestazioni stanno rivelandosi un fruttuoso esperimento. Condotta un po' in sordina, quasi in modo riservato, com'è d'altronde nel carattere di Piazza Margana stessa. A questo punto occorrerebbe però che l'Amministrazione comunale romana prestasse più cure. Non certo nel senso di un maggiore interessamento per farne un luogo da sfruttare per servizi clientelari. Bensì per portare avanti, con più determinazione, una sperimentazione, indubbiamente fonte di stimoli e riflessioni.

# Ernesto Treccani

di Giorgio Cortenova

143 opere di Ernesto Treccani sono state esposte al Palazzo dei Diamanti di Ferrara. La raccolta non ha potuto purtroppo svilupparsi nel tempo ed, eccettuati venti lavori che coprono l'arco dal '40 al '59, il gruppo centrale della mostra si concentra negli ultimi tre anni. L'occasione per ripercorrere la strada dell'artista milanese nel corpo organico della propria ricerca è dunque andata perduta; tuttavia l'attestato circa le ultime esperienze si dimostra abbastanza prezioso. La mostra si colloca bene nel panorama culturale del « Palazzo », teso, come noto, a una continua, costruttiva dialettica e a un'informazione sufficientemente capillare dei fenomeni artistici.

Nessuno più di Treccani poteva, in tale caso, rappresentare quella linea lombarda caratterizzata da un fenomeno e da una « petite sensation » che non si appaga del proprio paradiso sentimentale, ma presuppone la sfera dell'attualità e del presente, in presa diretta con il quotidiano e con i ritmi dell'ideologia. Sappiamo che Treccani non è interpretabile senza le necessarie premesse di « Corrente » di cui fu uno dei più appassionati animatori, e sappiamo anche che l'autore milanese rappresenta una coscienza ideologica dell'arte italiana capace di affrancarsi dalla scontata tirannide del realismo. Appunto in « Arte e amore » (Teti ed. Milano, 1973) Treccani scrive che « appare vana la preoccupazione di 'servire' la società con le forme dell'arte in modo strumentale, come propaganda oppure come oggetto di consumo; sfera dell'arte è il dialogo dei sentimenti, almeno dell'arte espressione dell'umano ». Nel '61, a Forte dei Marmi, affermava: « Vorrei un giorno che si scrivesse del mio lavoro: era un tempo che andava verso la felicità malgrado le nubi e i flagelli. Di questi aveva coscienza, eppure ha dipinto un giardino splendente. Sol tanto chi ha il cuore aperto alle sofferenze del mondo conosce il significato di sfruttamento e servitù, chi risponde con la lotta, può aspirare ad esprimere la bellezza. Gli altri non possono che riflettere il disfacimento e l'orrore oppure il nulla ».

Si tratta, a ben vedere, di dichiarazioni di poetica piuttosto chiare, che attestano il fenomeno e la sensazione in una precisa sfera di convinzioni. Per Treccani, evidentemente, non si tratta di fornire immagini usufruibili sul piano politico, ma di lavorare ideologicamente, nella misura in cui l'uomo necessita di un piano di riflessione ideologica.

E' questo, in sintesi, il centro motore del lavoro dell'artista lombardo e rap-

presenta anche la vena più ricca della sua lunga battaglia e del suo piano dialettico di proporre e di « fare » arte. Oggi il discorso appare tranquillo e i motivi di disputa e « feroce » battaglia sono ormai appianati dalla storia. Ciononostante, Treccani è passato con inesauribile costanza nel grande ciclone del dibattito arte-ideologia. Tutto ciò può far sorridere oggi, ma provocava diaspora e amarezze ieri.

La comunicazione dell'arte di Treccani vuole dunque svilupparsi attraverso le linee di un'ispirazione comune, che tocchi i tasti di un sentimento che l'autore non abbandona alle esigenze di un « cuore » solitario e pensoso, ma sociale e impegnato nei problemi quotidiani.

E' caratterizzante di una simile poetica la coincidenza tra bellezza e impegno politico, tra estetica e coerenza di vita: le « piccole sensazioni » di Treccani vogliono dunque nutrirsi in presupposti ideologici e i suoi giardini fioriscono di speranza solo quando non si sia rifiutata la lotta nel presente. Una simile poetica entra con buoni diritti nei dibattiti sull'attività più o meno « separata » dell'ar-



E. Treccani, *Siepe*, 1972.

te e ne fornisce una soluzione che si appella alla coscienza, con tutti i rischi di genericità insiti nei giuramenti, ma con il fascino intatto del giuramento stesso. L'organizzazione della mostra è, come sempre, perfetta, anche se il catalogo pretenderebbe un più ricco accompagnamento didascalico e se gli strumenti didattici sono troppo consegnati all'ipotetica curiosità del pubblico, di cui è lecito sperare, ma in cui è solo ottimistico confidare.

Stedelijk Museum di Amsterdam

## Ryman e il neoinformale

di Cesare Vivaldi

La grande mostra di Robert Ryman allestita allo Stedelijk Museum di Amsterdam, ricca di circa duecento opere tra il 1957 e oggi, dai minimi dipinti su carta agli immensi polittici, permette finalmente un discorso non casuale (come in genere accade, sulla scorta dei pochi quadri che si possono vedere in questa o quella esposizione) su un artista che è considerato l'esponente più autorevole della cosiddetta « nuova pittura »; intorno al quale, anzi, i discorsi relativi alla « nuova pittura » fanno inevitabilmente il girotondo. Un artista ormai quarantacinquenne, nel pieno della maturità e di fama ampiamente consolidata, ma che non mi sembra abbia ancora avuto una esegesi critica approfondita quanto la sua personalità, certamente di primo piano, meriterebbe. Ryman — il quale non è un « genio » romantico (tali geni purtroppo non esistono, eccezion fatta, naturalmente, per i tanti Beuys di casa nostra e altrui) ma semplicemente un

ottimo, anzi eccellente pittore — è riuscito non per sua colpa a ingenerare tanti equivoci sulla sua arte da farsi contrabbandare, sempre non per sua colpa, per l'esatto opposto di ciò che egli è.

Il primo equivoco è quello di considerare l'astrazione di Ryman come un'astrazione « fredda », al contrario di quella, poniamo, di un Dorazio che sarebbe invece « calda ». In realtà non v'è nessun pittore di questo momento storico, più trepido, commosso, persino patetico di Ryman, soprattutto del Ryman giovanile. Il fatto che egli lavori su inflessioni minime del colore (il suo famoso bianco, che poi è un bianco coprente, sotto il quale agglano altri colori) e della pennellata, anzi della stesura, sta a indicare un'intensità del sentimento che per essere rattenuta non è meno evidente. L'unico artista al quale egli può essere seriamente avvicinato è, in un certo senso, Cy Twombly, con la fondamentale e ovvia differenza che mentre Twombly la-

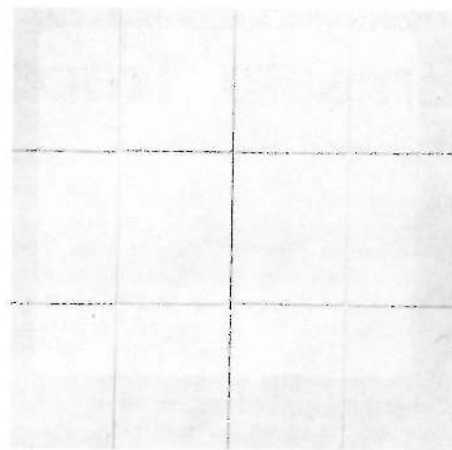
vora sul segno Ryman lavora sulla stesura; sì che possiamo dire che se il primo porta alle estreme conseguenze la lezione di Gorky il secondo fa altrettanto con quella di un Clifford Still. Cosa la quale significa, in altri termini, che i due artisti citati, e certo non solo loro, assumono ognuno a proprio modo l'eredità dell'informale e la derivano, sempre ognuno a proprio modo, verso esiti nuovi e originali.

Che Ryman sia proprio un pittore postinformale, meglio neoinformale, e in nessun modo un epigono dell'informale è il punto che sopra ogni altro mi interessa discutere in questa sede. Ryman è nato artisticamente in piena epoca informale, sia pure nella sua fase di riflusso (la seconda metà degli anni cinquanta), e per tutto il suo primo periodo, diciamo dal 1957 al 1965, ha portato avanti un lavoro di pennellate sovrapposte, con ondulazioni e increspamenti delle superfici, con affioramenti di sotto il bianco di altri colori, quasi più vicino all'informale europeo che all'*action painting*. Direi che solo in tempi relativamente recenti Ryman ha ripreso taluni degli stilemi tipici dell'*action painting*, coprendo la tela con gesti meccanici, eliminando gli impasti, lasciando libero il flusso del colore di configurarsi in strisce, in serpeggiamenti, giocando non più sulle sovrapposizioni del colore ma sulle trasparenze che il colore stesso determina per contrasto col supporto cui è affidato: tela, carta di vari tipi, fogli di masonite. Il neoinformale di Ryman punta sul ritmo della stesura cromatica, sul modo in cui, per esempio, quattro larghe pennellate riescono a coprire una superficie, o venti pennellate si inseguono attraverso cinque pannelli giustapposti sino a creare un disegno ondulato, franto eppure perfettamente unitario. Il problema di Ryman, in sostanza, è un problema strettamente pittorico. Egli dipinge dei quadri, non costruisce baldacchini sontuosi per alti prelati come un Cane e non adduce strane giustificazioni pseudomarxiste a un lavoro che altro non è se non un lavoro pittorico puro e semplice.

D'altra parte non si vede come il problema della «nuova pittura» possa prescindere dal sostantivo cui l'aggettivo è, più o meno correttamente, applicato. Di pittura comunque si tratta, delle qualità specifiche del mezzo pittorico rispetto ad altri infiniti mezzi, e si tratta di motivare coi «risultati» e non solo progettualmente, le ragioni per cui un artista ha scelto di operare proprio con quel mezzo. Discorso elementare, che dovrebbe parer ovvio, sempre che si presupponga, con me, che ormai è morta la «morte dell'arte», o per dir meglio che anche in una società come l'attuale ciò che convenzionalmente si definisce arte non ha mai cessato di vivere.

Ma il caso Ryman, la sua decisa assunzione dell'eredità dell'informale, è particolarmente interessante, a mio parere, proprio perché insieme a molti altri casi

testimonia una ripresa d'interesse critico e creativo, da parte dei giovani, del fenomeno *informel* e più ancora di quello dell'*action painting*, sia nell'accezione (per citare solo pochi nomi chiave) di un Pollock, sia di quella di un Tobey, sia di quella di Rothko. Naturalmente l'angoscia esistenziale degli anni cinquanta è assente dalle meditazioni neoinformali che sostanziano, a mio parere, il lavoro di molti giovani artisti, in Italia e su scala internazionale (Stati Uniti, Germania, Olanda soprattutto), così come vi è assente l'egotismo esasperato del «gesto» in quanto espansione ed espressione della personalità. L'informale (mi si perdoni il termine generico) è «rivisitato» da un punto di vista strettamente pittorico, da un punto di vista «tecnico»: il che non significa, per ricollegarmi a un discorso poc'anzi accennato, voler dare di esso un'accezione «fredda», ma semplicemente acquisirne le lezioni valide ri-



R. Ryman, *Classico IV*, 1968.

fiutandone la retorica. La quale va lasciata tutta agli atleti del «comportamento».

Lugano

## Retrospettiva di Semeghini

di Giorgio Nonveiller

Il più vecchio tra gli artisti espositori di Ca' Pesaro a Venezia negli anni '10 (era nato nel 1878), Semeghini è certamente, assieme a Gino Rossi e Arturo Martini, tra i più notevoli di quel gruppo. Se si pensa, come scrive Giuseppe Marchiori, che la vera dimensione della pittura di Semeghini è stata spesso negletta o negata, allora viene opportuna questa mostra di Lugano a cura della «Società Ticinese di Belle Arti», a un decennio dalla morte. E per due motivi: in primo luogo perché permette di ricostruire, più di altre mostre precedenti sull'artista, le componenti che nutrono la sua pittura: un sicuro elemento di analisi sono i disegni e le incisioni soprattutto anteriori al '12, presenti in questa mostra in modo preminente, e parecchie, pare, per la prima volta; in secondo luogo perché riveste un particolare significato politico, essendo stata Lugano teatro degli espatrì dell'artista dopo lo scoppio dei moti del 1898 a Milano. A vent'anni infatti il nostro pittore era su posizioni anarchiche e libertarie, che lo impegnavano sul piano delle lotte politiche contro le repressioni antipopolari, che facevano parte del disegno di colpo di stato di Umberto I. Schedato dalla polizia regia come elemento sovversivo e pericoloso (secondo annota Riccardo Bacchelli in uno dei testi del catalogo della mostra), Semeghini riparerà in Svizzera, prima a Lugano, poi a Ginevra. E' notorio che il governo svizzero espellerà gli anarchici, sicché questa mostra vorrebbe essere una tardiva riparazione e un omaggio all'anarchico Pio Semeghini. Un anno dopo circa, inizierà la

carriera artistica frequentando le accademie di Firenze e di Modena, facendo della scultura. Certamente la politica non sarà più un fatto fondamentale nelle successive scelte dell'artista, anche se indizierà a di un'irrequietezza che lo spingerà a sperimentare le novità artistiche francesi, — forse il primo fra gli artisti giovani che si affacciano al nuovo secolo — e di quel senso di totale indipendenza e autonomia di giudizio verso il proprio lavoro e verso quello dei compagni di strada, che è una caratteristica

P. Semeghini, *Autoritratto*, 1913.





preminente dell'uomo e dell'artista. Dal 1900 soggiornerà lungamente a Parigi, con qualche intermezzo italiano, prendendo dimistichezza con l'opera dei pittori impressionisti, negli anni in cui l'Impressionismo era cosa ben viva e oggetto di accesi dibattiti, attraverso instancabili letture grafiche e a tempera di parecchi artisti contemporanei (come Monet, Degas, Renoir, Cézanne, allora ancora viventi e operanti) e di moltissimi artisti antichi (da Paolo Uccello a Corot), dandone spesso sorprendenti interpretazioni, quasi delle anticipazioni critiche con un gusto contemporaneo, dapprima avvicinandosi alla grafica di un Anders Zorn o di Chahine (allora molto noti), poi dopo il 1908 semeghiniane nella sostanza e più vicine a Cézanne. Queste interpretazioni concorreranno alla formazione della cultura visiva di Semeghini, restando il substrato dei suoi successivi sviluppi pittorici. Così l'accostamento a certi pittori antichi (come ha scritto più volte Marchiori), cosiddetti primitivi, lombardi, toscani e veneti gli suggeriranno una rigorosa impostazione compositiva; tale indagine avviene, beninteso, attraverso le letture e gli strumenti della pittura contemporanea, quando per la critica e per la storia dell'arte il recupero dei 'primitivi' era al di là da venire. Intorno al '10 avverrà l'incontro di Semeghini con Burano (e con Gino Rossi), — mentre matura la decisione di dedicarsi esclusivamente alla pittura — ritrovando un mondo ancora inedito, con una precisa dimensione umana che poi diverrà anche pittorica. Burano è un mondo lontano sia dallo snobismo aristocratico e internazionalistico di Venezia (si pensi alle Biennali accademiche di quegli anni) che dalle 'contaminazioni' del mondo sociale e produttivo della « rivoluzione industriale » italiana. La notazione ci sembra importante: al di sotto della fedeltà a una poetica personalissima, di un'adesione emotiva a un mondo ancora semplice, con un'organizzazione sociale propria ad attività produttive primarie (pesca e agricoltura), c'è la ricerca di un mondo originario e genuino al quale aderire; è lo scotto pagato dall'artista in emarginazione sociale, in cambio di un'autonomia che ne garantisca l'interiore libertà. Si tratta di una situazione oggettiva che certamente non vale solo per Semeghini, ma per gli artisti della sua generazione e delle seguenti, sia pure con le differenze ambientali, culturali e di scelta anche personale, fra condizionamenti di varia natura, e in primo luogo, nel nostro caso, le chiusure dell'ambiente sociale e artistico veneziano. La vena poetica di Semeghini andrà definendosi fra il 1908 e il 1912, palesandosi come una pittura scabra, risolta in larghe macchie di colore, ove l'attimo luminoso e irripetibile è un'occasione di identificazione empatica col soggetto (merlettaie, pescatori, paesaggi di Burano o di Venezia), non oltrepassando quel labilissimo margine fra il fenomenizzarsi

del reale nell'immagine pittorica — e quindi nella coscienza — e il suo sfaldarsi nell'atmosfera. Se tale sfaldarsi è quasi il limite fisico allo sviluppo dell'immagine, il suo fenomenizzarsi implica in Semeghini una precisa trama grafica, a volte quasi latente, se non dissimulata, che blocca le zone ove la luce scava ombre profonde o appena avvertibili. Le gradazioni tonali, spesso ridotte a pochi colori, mantengono dei registri chiari, propri alle tinte terse della laguna, raggiungendo nelle opere migliori, lungo quasi tutto l'iter della sua attività, un alto livello di sintesi e di qualità pittorica, con quel tanto di 'aura' da evocarne la lenta sparizione.

E' il caso di ribadire che il rigore autocritico e l'autonomia morale di Semeghini, lo porteranno su posizioni estranee alle egemonie ideologico-culturali dei 'Valori Plastici' o dei 'Pittori del Novecento', nutrendosi alle complesse vene culturali che abbiamo abbozzato, per nulla

post-impressionistiche, con accenti intimistici piuttosto marcati, in una dimensione appartata, anche se partecipe delle nuove vicende artistiche, e in prima persona almeno fino al '20.

Le opere pittoriche scelte nella mostra, non sempre corrispondono al rigore autocritico col quale Semeghini licenziava i suoi quadri, dopo vari ripensamenti, mentre mancano alcuni dei pezzi più importanti. Una serie di testimonianze sull'uomo e sull'artista, pubblicate nel catalogo, permettono di ricostruire vari aspetti della sua personalità. Pietro Salati scrive di Semeghini insegnante all'Istituto superiore per le industrie artistiche di Monza, dopo il '37, ricordando le sue esperienze da allievo, ed emerge una figura di insegnante piuttosto notevole. Particolarmente interessanti sono le testimonianze di Bacchelli, di Marchiori e una pagina di Virgilio Guidi, che ai più risulterà abbastanza inospettabile.

Aree di ricerca

## Perplexità percettiva

di Sandra Orienti

Coerenza non è omogeneità, ché il secondo termine implica una tenuta monocolore destinata a ripiegarsi su se stessa, mentre la coerenza precisa quella disponibilità di aderire ad una vettrice concettuale, nello sviluppo di un'idea, aperta ad esplorare nelle sue componenti, nelle incidenze e fino ai risvolti più imprevedibili, quel nucleo mentale e culturale che promuove la ricerca, ed entro il quale le rispondenze possono apparire anche, di volta in volta, contraddittorie, per risultare poi, nella prospettiva globale, confluenti e complementari, ma nello stesso tempo autonome rispetto ad ogni ciclo operativo.

Una peculiarità, questa, che segnala, nella caratterizzante differenziazione di ogni individuale arco di esperienza, tutta la attività di Caraceni e di Uncini.

Schivo ed appartato, Bruno Caraceni si è sempre dimostrato capace di avvistare i punti nevralgici emergenti dalla riflessione operativa, calibrata nei tempi della elaborazione progettuale. Il problema di Caraceni sembra essere, innanzitutto, quello dello spazio, inteso in una ambiguità che, nella impossibilità di una risoluzione definitiva e negli atteggiamenti diversi attraverso i quali si trasmuta la disponibilità di sondaggio, è tale da recare con sé un'ampia, e pure acuta e mai extravagante, intenzionalità inventiva.

Del resto, anche le 'plastiche bruciate' e lacerate dell'ormai lontano periodo informale implicavano, al di là della metafora introdotta dal fatto materico, una sorta di 'combustione', appunto, soprat-

tutto spaziale, per la quale la stratificazione introduceva una animosità dinamica, avvertibile nello scarto delle sovrapposizioni e nell'incidenza dei colori.

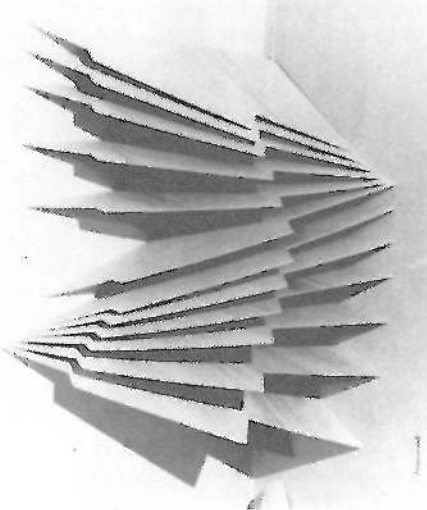
Con le 'mappe' il rigore grafico trama la traccia di percorsi che, nello scatto dell'immaginazione, hanno nodi di riferimento più evasivi di quanto non resulti dalla loro fermezza di impaginazione, e fortemente provocatori, intanto, di uno spazio 'altro', non contemplabile nella apparentemente obbiettiva stesura della superficie. Ma, intanto, l'intervento dei fili arroccettati ribadisce più esplicitamente il concetto dell'ambiguità spaziale: condotto dal segno, nel riferimento logico dei chiodi di interferenza, il percorso disegna traiettorie plurime che possono anche ribattersi, e tuttavia continuano a restare autonome, districandosi nei piani diversi del loro tracciato. Il supporto della parete costituisce, allora, soltanto un'esemplificazione stralciata e, nel caso, di comodo, perché la situazione, all'apparenza ironicamente grafica, va costruendosi invece per sezioni di una spazialità la cui lettura può essere compiuta per spaccati verticali e orizzontali, prima di essere ricondotta ad una problematica unità. Di questa esperienza, i 'labirinti' possono apparire una sorta di trascrizione plastica, con implicazioni di rimando urbanistico che però finiscono con il volgersi anche a traslati psicologici.

Gli 'angolari', invece, tornano a trafiggere più direttamente una intenzionalità che si propone di verificare le possibilità

di modificazione e di appropriazione di uno spazio. Ma là, dove i setti murari si congiungono, il gioco non è pacifico: si tratta di aggredire un luogo inerte pur nel momento di incidenza dei due lati, un momento costruttivo che mentre si salda 'va a morire'. Quindi Caraceni compie un'azione di problematico ribaltamento di una realtà scontata, di ambigua verifica di una perplessità percettiva: le lame sagomate scattano nella saldezza dell'origine, al vertice, per proiettarsi in avanti, in uno scalare graduato dalla necessità affidata allo sventagliare dei profili e delle ombre. Sembrano registrare il volume di quel vuoto inafferrabile da cui rostrano, ma invece, simulando una inverosimile instabilità, respingono ogni conclusiva certezza, per mantenere la plausibilità della loro risoluzione sul crinale di un'ambiguità tra pieno e vuoto che l'ossatura grafica dell'idea, trascritta nel taglio di ogni elemento, mantiene nella presa di durata di un teso dinamismo.

Un'operazione, quella di Caraceni, difficilmente assimilabile ad altre; o, per lo meno, non per analogia, ma caso mai per registrare, in altre situazioni, l'intento di individuare l'inafferrabilità di una condizione obbiettiva di primo impatto percettivo, quale può essere ad esempio, nell'attività recente di Uncini, la 'costruzione dell'ombra'. Questa, infatti, lo conduce quasi al possesso fisico dell'ombra di un solido, in virtù del quale struttura un corpo concreto, profilandone l'articolazione, mentre ne scruta i tracciati per condensarne l'ambigua realtà. L'incardinamento dell'inafferrabile e l'allenamento dell'occhio ad un elastico inganno, costituiscono dunque i poli di quella illusorietà che si consuma nella fruizione visiva, secondo un percorso percettivo francamente sollecitato anche dal materiale impiegato — il cemento, 'tradizionale' per Uncini — usato con quella

B. Caraceni, *Grande angolare inclinato*, 1972.



profonda conoscenza della sua disponibilità e della sua resa, delle qualità dell'impasto e della assorbente resistenza alla luce che rivelano in Uncini (e questo può costituire un'altra circostanza per una consonante contiguità con Caraceni) la completezza esauriente del suo ciclo di lavoro, che l'affilatura concettuale alla elaborazione operativa, attraversando il calibro della progettazione, giunge a risolversi in un'attenzione diretta, manuale, rivolta ai tempi e ai modi della realizzazione così come alla sempre più affinata conoscenza di ogni strumento di lavoro, con una disposizione al fare di globale attitudine.

Aree di ricerca

## I visionari dell'Eros

di Giorgio Di Genova

Il sesso è alla base di tutte le cose. E' nell'universo, nella natura, negli animali. E' nella ragione che lo ha trasformato in Eros, per cui nell'uomo, nel linguaggio dell'uomo, nei sogni dell'uomo, nella fantasia dell'uomo si riflette questa sua condizione di portatore di Eros. Conseguenzialmente l'arte stessa è impregnata di Eros, anche se non ce la sentiamo di condividere appieno l'affermazione di Freud secondo cui essa è esclusivamente istinto erotico sublimato. Da millenni, sotto i diversi cicli dell'Africa, dell'Asia, dell'Europa, dell'America e dell'Oceania, artisti fantasticano di e su Eros, in immagini le più disparate e spesso lontane dal naturalismo veristico. I simboli del sesso si annidano nelle forme e nelle figure più diverse, addirittura le più astratte come il triangolo e la losanga, spesso usati in un ampio arco etnico, che va dalle popolazioni primitive alle civiltà precolombiane, per rappresentare la vagina. Il visionarismo erotico è in realtà una costante della fantasia umana.

Da Picasso a Bellmer, che sotto questo aspetto è il più grande di tutti, dallo statunitense Amaral, che con Bellmer condivide il metamorfismo erotico-somatico, al peruviano Roca Rey giù giù fino al nostro giovane scultore Novello Finotti, l'arte contemporanea annovera numerosi visionari dell'Eros, in un'articolazione di espressioni davvero sorprendente. Per quanto riguarda l'Italia, anzi c'è da segnalare il curioso fatto che tre pittori, grosso modo della stessa generazione, come Mattia Moreni, nato nel 1920. Sergio Vacchi, nato nel 1925, e Arturo Caraceni, nato nel 1925, dopo una comune quanto fondamentale esperienza informale, siano tutt'e tre approdati ad un discorso di visionarismo erotico di implicazioni molto differenti.

Moreni, da quel teso e perspicace obser-

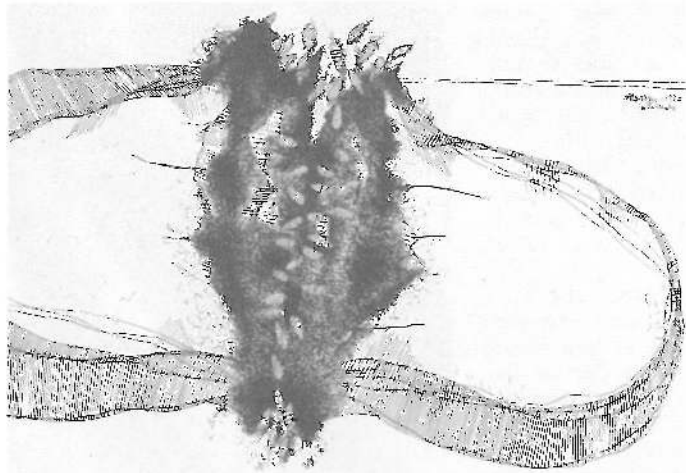
Ma può essere individuato ancora un altro nodo di attivante attrito fra la ricerca di Caraceni e quella di Uncini: ed è il richiamo, sommerso ma costante (e per ciò più resistente), in entrambi reperibile, ad un valore estetico; il richiamo ad una sorta di armonica 'bellezza', perseguita a ragione esigente, proprio perché nulla di essa debba defilarsi tra le pieghe di un'ambiguità, aggressiva o incantata, che all'inverso, e per ciò insperatamente, cerca la sua strutturante risoluzione.

Bruno Caraceni, Galleria Artecentro, Milano  
/ Giuseppe Uncini, Galleria Godel, Roma.

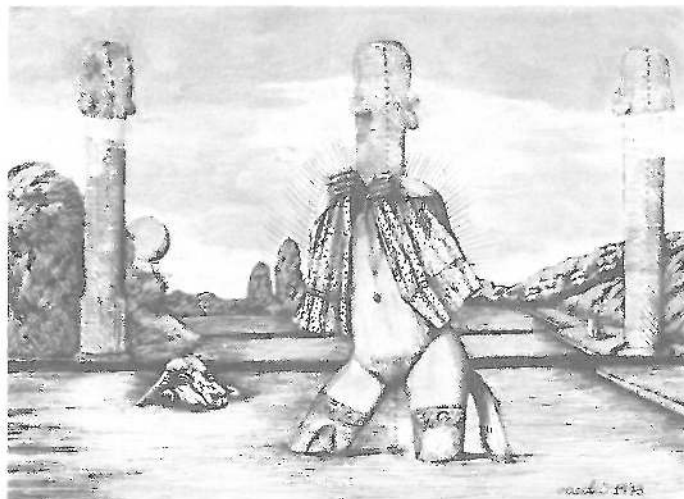
vateur-rêveur du sexe qual'è, ora è giunto a concretizzare il suo erotismo in sculture in ferro dipinto, che assumono valore di veri e propri iceberg della carnalità. In un sottile giuoco di traslati nozionali e figurati, è sempre l'anguria a costituire l'occasione per il suo erotismo visionario, dapprima attraverso una trasformazione della sua polpa in carne, in seguito attraverso fessurazioni di chiarimenti rimandi sessuali che di recente ha trovato nuovi esiti di plurisessualità nel disegno, dove, attraverso un'esecuzione tutta di primo acchito, egli ha portato ulteriormente avanti il suo visionarismo erotico. Erano più di venti anni che Moreni non disegnava; ed ora, in una sorta di febbrile smania di recupero d'un mezzo espressivo a lui in fondo congeniale, come stavano a testimoniare quelle sue lunghe e lunghissime pennellate dei dipinti di vedute della Bassa Romagna, nel giro di un anno ha realizzato una strepitosa serie di fogli nei quali è addirittura superata immaginativamente la pittura.

Qualcosa di simile aveva fatto Vacchi, il quale è proprio nel disegno che da anni va affinando la sua immaginazione, anticipando visioni poi affidate, anche in formati monumentali, alla pittura. Vacchi, però, non disegna di getto. Il suo modo di disegnare è più stratificato, tanto che è facile ritrovarvi tutta una serie di riferimenti alla tradizione del passato, e specialmente quelli propri al Manierismo e all'arte tedesca. A tale « tirocinio » è da attribuire gran parte di quegli scarti non solo immaginativi, ma anche stilistici, che da qualche tempo caratterizzano la sua pittura come una delle esperienze più visionarie dell'arte italiana, fortemente implicata nell'ottica tedesca. A differenza dell'erotismo concentrato e vaginale di Moreni, tutto immerso in una





M. Moreni, *Disegno*, 1973.



S. Vacchi, *Studio per Piscina del turbamento*, 1973.

dimensione di pura sessualità, Vacchi punta a significati più generali, perfino cosmici, come attesta l'ultima serie delle piscine, dove l'immagine dell'eterno femminino, già tipico del suo ciclo del Pianeta, nel correre verso una sorta di totemica trinità fallica fa sollevare l'acqua come si trattasse di un'ejaculatio planetaria. Il paganesimo, insito nell'erotismo di Vacchi sin dai tempi del suo periodo informale, viene qui rivissuto da uomo del nostro tempo che sa la melanconia piena di dubbiosi interrogativi sui destini dell'umanità; ed è, per questo, ben lontano da quello di Carmassi, tutto proteso nei suoi androgini, a voler ricucire la separazione sessuale di cui egli evidentemente soffre in prima persona. Vacchi sembra realizzare la sua mascolinità con il rispecchiamento nella donna; Carmassi, invece, in un rimescolamento delle polarità sessuali, che gli danno ora quegli androgini ingrugnati dai profili greci, belli per determinazione volitiva sempre tra mascolina e femminile, ed ora quegli amplessi solipsistici di contorcimenti somatici. Ricchi di reminiscenze mitiche, gli androgini carmassiani sono figli di una cultura totalmente diversa da quella da cui provengono gli androgini del colombiano Cogollo, nel quale mancano i richiami al mondo classico mediterraneo, che caratterizzano invece il discorso di Carmassi. La diversità scaturisce non solo dalla sua dichiarata volontà di immedesimarsi in quel mezzo stregone che è il Nohor del Senegal e dell'Uganda, dotato di percezioni sovranaturali, con le quali «può a suo agio scrutare dal di fuori nelle viscere e nelle interiora dei suoi confratelli». Infatti, lo stile a cui il non ancora trentenne Cogollo affida queste sue introspezioni fisico-visionarie è ancora implicato in suggestioni di artisti latino-americani (Matta, Lam, Camacho), anche se non sono qua e là assenti sbirciate a quell'altro visionario dell'Eros che è il tedesco Wunderlich, con cui ha avuto qualche commercio anche il nostro Bruno Bruni, che divide la sua

esistenza tra Amburgo e Roma. Tuttavia, Cogollo, sia per la sua origine latino-americana che per la sua volontà di aderire all'universo stregonesco, è ben lontano dalle preziosità decorative di Wunderlich e dallo stilismo neoliberty di Bruni. In Germania, del resto, il visionarismo erotico trova una declinazione d'ottica fotografica, che, nonostante i suoi risvolti pop, è in perfetta linea con la tradizione della *Neue Sachlichkeit*, in Peter Klasen, a cui guarda ora anche il nostro Sarri, come ho già avuto modo di accennare su queste stesse pagine due mesi fa. Klasen è, tuttavia, sottilmente allusivo e la sua oggettività dell'immagine tende a ribadire l'asettico feticismo odierno. L'erotismo è adesso tutto nei ricordi delle funzioni degli oggetti da lui rappresentati, come negli anni passati era soprattutto negli accostamenti di questi og-

getti del *comfort* intimo con i ritagli di nudi rotocalchici. Come è appunto nell'odierna società dei consumi, in Klassen l'erotismo si mimetizza nei più quotidiani aspetti dell'esistenza domestica, perdendo quell'alone di mistero che una volta lo faceva apparire come un paradiso artificiale e che ora, mancando, l'ha ridotto a funzione puramente fisiologica. Ne scaturisce appunto un visionarismo da Eros spento, clinico quasi, «bianco e nevrotico», direbbe D. H. Lawrence, tutto sommato estraniato per l'innaturalità dei rapporti esistenziali oggi vigenti che Klassen da anni ci va fotografando con la sua pittura in bianco e nero.

Sergio Vacchi, Ca' d'Oro, Roma / Cogollo, Galleria San Sebastianello, Roma / Mattia Moreni, Galleria Il Grifo, Roma / Peter Klasen, Galleria Il Gelso, Lodi.

Aree di ricerca

## Concretismo pragmatico

di Giorgio Cortenova

Uno degli aspetti più significativi delle attuali ricerche «concrete» sembra consistere in un programma di lavoro empirico, in cui la gnoseologia prende coscienza di se stessa e si esprime attraverso una struttura di ordine pragmatico. Evidentemente il metodo con cui si vuole prendere contatto con la realtà è mutato e alle antiche esplosioni dinamiche dell'informale, e alle recenti del comportamento, si sostituisce adesso una prassi di matrice razionale, sviluppata nei tempi caratteristici della coscienza e in quelli propri dell'operatività. Non più, dunque, tuffi irrazionali nel buio della materia, nel pozzo di amare disperazioni, oppure nelle profondità delle viscere terrestri, dove era stato fissato l'appuntamento con il concetto di «su-

blime»; e nemmeno abbandoni allucinati nel «liquore» energetico della materia, in quel suo «continuum» indeferenziale in cui l'informale riponeva le proprie credenziali poetiche. D'altro lato decade l'aspetto ludico, quel disciogliersi nello spazio attraverso scariche fisiche che sbriciolassero la struttura anatomica e la riducessero agli sviluppi ondulari della energia. Eppure il gesto fisico e il rapporto diretto con la materia sono ancora termini in cui si concentra l'interesse degli operatori culturali. Ma ciò che va sottolineato è che si tratta di un contatto che non si giustifica in quanto tale, ma richiede di definirsi in una precisa situazione, e che alla pratica dell'abbandono, del dinamismo convulso, dell'attività fisica violenta e incontrollata, di ricordo



romantico, preferisce ora un procedimento di conoscenza cauta e particolareggiata, un'attenzione ai dati conoscibili più minuziosa e precisa.

Se l'autore informale amava prendere il volo, tutto percorrendo attraverso i canali sotterranei e « rovinando » nel magma come può avvenire a chi abbia perduto i sensi e si lasci trasportare dal sapore dolcemente dell'« incoscienza », l'autore concreto si muove, invece, attraverso una strategia intesa ad una costante verifica: si tratta di toccare, manipolare, prendere coscienza diretta dello spazio, del tempo, dei sapori, degli strumenti, infine, attraverso cui si compie l'indagine.

Il compito della pittura non sarà più eclatante, simbolico, rappresentativo, ma invece specifico e reticente agli stimoli e ai richiami romantici, come a quelli del razionalismo programmatico.

L'attenzione non è più risposta sui toni, le modulazioni cromatiche e luminose, ma piuttosto sulla trasparenza, sul diritto e rovescio, sull'azione coprente o diluente, sul tempo di essiccazione della materia stessa.

Una delle ricerche a tale proposito più significative è quella dei francesi Dolla, Isnard, Viallat, riuniti recentemente in una mostra presso la « Galleria Bertesca » di Milano e poi (almeno i primi due) riproposti a livello di personali. I tre autori svolgono un lavoro che, sia pure lungo direttrici separate, ha parecchi elementi in comune. Il rifiuto del supporto come sede di rappresentazione, come mitico scrigno di miracolosi accadimenti estetici, si sviluppa qui attraverso l'assunzione democratica di tutti i mezzi, in qualità di attori primi e indiscussi del fenomeno creativo. Le tele di Viallat possono venire appese per un angolo, e lasciate poi pendere in guisa di bandiere, oppure possono venire arrotolate o distese a terra. Nel caso di Isnard avviene un'indagine empirica che rivaluta i mezzi e gli strumenti in tutti i loro aspetti: la tela viene in parte tagliata e incollata nella medesima posizione, offrendo allo sguardo il suo rovescio: alla base vi sono tutti i procedimenti di piegatura, stiratura, ricucitura, caratteristici di un'ipotesica « sartoria ». Non lontano da questo è il procedimento di Dolla, che prospetta tutte le soluzioni dell'azione coprente dei materiali.

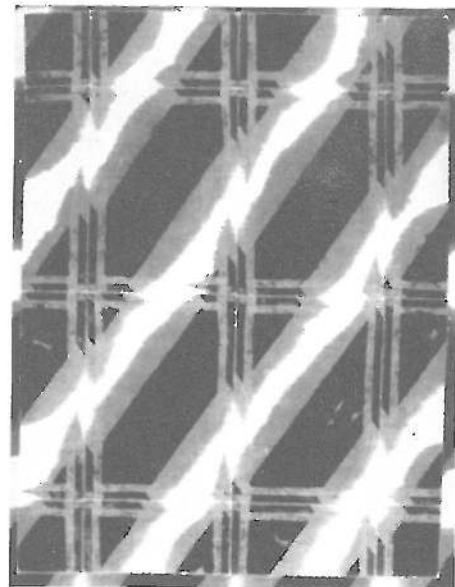
Tuttavia l'astinenza dei tre operatori nei riguardi del concetto di « estetica » e del fascino romantico della pittura, non si traduce in atteggiamento ascetico. Al trionfo di una materia sublime ed emozionale, essi sostituiscono una vera e propria fame di notizie sulla materia stessa, sui ritmi e suoi modi attraverso cui viene manipolata. Dicevamo prima di un impulso a tutto toccare, adoperare, osservare, addirittura percepire sapori, suoni, pieni e vuoti molecolari: tutto ciò si traduce in una vera e propria familiarizzazione, a ritmo anche sostenuto, che produce un affollamento di notizie, frutto di uno scrupolo democratico inteso

a nulla tralasciare. Non vi sono termini privilegiati rispetto ad altri e, naturalmente, non esiste più una fase preliminare, come poteva essere il lavoro svolto sulla tavolozza, preparatorio del gesto estetico: qui tutto viene portato in prima linea e ogni procedimento del fare pittura è recuperato dalla penombra: diviene di per sé occasione di verifica, entra in situazione e vi si insedia senza alcun ostacolo.

A tale proposito è indicativo che i tre autori non esitino ad entrare nella tana del lupo: infatti presiede al loro lavoro un qualcosa di araldico, che diviene una vera e propria verifica del procedimento ottenuto. Nulla è più ricco di stimoli e di riferimenti onorici e simbolici dell'immagine araldica, ma i tre si servono di questa terminologia come momento di verifica, riducendola alla concretezza dei materiali e servendosi, in un secondo tempo, alla stessa maniera di una sostanza autocolorante da iniettare in provetta a dimostrazione che un certo fenomeno chimico si è verificato: in questo caso il decantamento della pittura dai suoi presupposti naturalisti, dal « cuore, dall'irrazionale e dal simbolico.

Succede così anche a proposito del tempo, che per Dolla, Isnard e Viallat non è tanto quello della memoria, della nostalgia, del ricordo sentimentale, quanto invece quello fattuale, operativo, caratteristico di una coscienza razionalizzata sui parametri della storia. Si veda, ad esempio, l'uso di materiali come gli acidi, gli unguenti, l'olio di macchina industriale, che Isnard impiega alla pari con il colore ad olio e che si autocostituiscono in pittura attraverso una lenta modificazione. E così per tutto il rimanente repertorio di strumenti atti al lavoro che, invece di presiedere alla pittura, divengono di per sé organismo attivo e pulsante.

Il discorso ci conduce a chiarire di quale pragmatismo si parli, dato che avevamo



Isnard, *Pittura*.

posto questo aspetto come centro motore delle più recenti operazioni « concrete ». Ci troviamo cioè davanti a un'eccezionale compresenza di motivi empirici e di stimoli razionali, di un razionalismo spiritualista che non trascura un rapporto con le esperienze storiche europee, ma nemmeno le tiene in conto di paternità assoluta.

Non si tratterà, ad ogni modo, di progettare un'opera, o di ritenere il progetto nel ruolo di opera, ma il progettare un'operatività; non di un'attenzione al « presente reale » come schema contemplativo o catalogante, ma come momento di stimolo e di verifica del concetto gnoseologico stesso, come brivido di una conoscenza capace di contenere in sé stessa i tempi del passato, del presente e del futuro ipotetico.

Dolla, Isnard, Viallat, Galleria Bertesca, Milano.

Aree di ricerca

## Le grandi famiglie del Sud

di Adriano Altamira

Rileggendo gli articoli passati, mi rendo conto sempre di più di come certi termini usati in precedenza siano diventati talmente ambigui da necessitare di una nuova precisazione, o verifica, come se nel frattempo fossero diventati poliseMICI, o come se, in un immaginario gioco degli scacchi impersonassero contemporaneamente l'alfiere e il re.

Il termine recupero per esempio che io ho usato forse in maniera troppo indiscriminata, è venuto ormai ad assumere due significati distinti, anche se analoghi, uno più generale, l'altro più preciso, quasi tecnico. Il primo potrebbe essere un

quasi-sinonimo di reazione, o ritorno, e viene usato per indicare la restaurazione di determinate costanti culturali in voga tempo prima o comunque frequenti in periodi precedenti. L'altro indica invece un'azione di impossessamento, la riutilizzazione di materiale altrui, o di materiale di carattere storico-documentario, o ancora di materiale che non ha specifico carattere o qualità artistica, ma che, utilizzato secondo precise finalità operative, viene ad assumere un carattere di primaria importanza all'interno del discorso di cui costituiscono il perno. Ovviamente, il carattere di questo secon-



A. Paradiso, *Tufai*.

do tipo di « recupero » non è necessariamente legato alla tipologia del primo, anche se occasionalmente può diventarne lo strumento. Ma certo, nella sua duplice accezione, e come si è accennato a più riprese, il recupero è diventato un fenomeno imponente, tale da creare veramente una corrente, o più correnti, all'interno della confusa situazione delle nuove tendenze, correnti abbastanza precise nei loro orientamenti, pur nelle differenze di sintonia e di genere.

Il carattere letterario, narrativo di buona parte, della maggior parte delle esperienze post concettuali si è notevolmente accentuato, rasentando quasi il tono aneddotico, come si era accennato a proposito di diversi operatori americani e canadesi (Van Schley, Ruppensberg, Hutchinson), a cui potremmo ora aggiungere anche Askevold. In generale il carattere positivo delle operazioni di osservazione, basate sulla puntuale ricostruzione di un evento-esperimento, si è ora o autolimitato ad una serie di tipiche esercitazioni basate su nodi dialettici già sperimentati (l'inchiesta, l'osservazione di oggetti o fatti dello stesso tipo, differenziati solo dalla contingenza dell'esempio scelto o si è allora caricato di implicazioni fantastiche o simboliche, metaforiche, o appunto, di sfumature letterarie, puramente rappresentative: si è proceduto quindi dall'osservazione alla ricostruzione. Gli ultimi lavori di Askevold sulla « percezione », sono per esempio veramente « costruiti » secondo sfruttatissimi modelli narrativi, trasposti parzialmente dallo scritto all'immagine, o forse, solamente, illustrati. Ciò che accentua ancor più il carattere libresco dell'operazione è la configurazione dell'immagine contrapposta al testo (letto dall'autore o accostato alle foto a mo' di didascalia), immagine in genere volutamente illeggibile: « slides » mosse o squadrate, sovraesposte o flou. Anche il carattere fantastico delle vicende (dal giallo

al racconto del terrore, fino alle ricostruzioni precise alla Robbe-Grillet) che senz'altro guadagna una sfera simbolica ed evocativa raramente toccata dalle arti figurative, non si consolida al di là del suo momento estatico, e nella riproposizione di una lettura irrazionale e « sensuale » ci riporta ad inevitabili confronti di carattere disciplinare, non particolarmente favorevoli.

In Italia, per contro, tutto il nuovo filone narrativo, o illustrativo, nell'accezione data poc'anzi al termine, dove non si sia rinchiuso nel riesame di raffinatissimi moduli narrativi metaforici, o in « recuperi » decadenti o nostalgici, ha riscoperto la categoria del primitivo, del primordiale, visto in genere positivamente come sta-

dio della non-contaminazione, come momento incotrotto, come momento di congiunzione con un passato mitico, ideale bersaglio di un'indagine sui temi primi dell'esistenza, che in fondo rimangono (qui si vorrebbe arrivare), mutatis mutandis, gli stessi. Ben tre mostre ci hanno parlato, qui a Milano, a poca distanza l'una dall'altra, del sud (Puglia e Basilicata), visto come espediente per creare un contrasto tra due situazioni, tra due modi di vedere, di vivere, che sfruttando una distanza geografica reale, benché minima, parafrasa altre distanze, culturali, temporali, metaforiche. Paradiso, Zaza, Cresci hanno ricostruito tre quadri del sud che hanno dei punti di contatto tra loro, ma che sono fondamentalmente diversi tra loro. Se il sottosviluppo è condizione paesistica necessaria per le tre indagini (ma questo è uno stato di fatto, non un pretesto), non diventa però mai immagine di se stesso, se non nella Materia di Cresci, indagata con un taglio da reportage, in cui è difficile dire se sia la suggestione del taglio narrativo o la mostruosità, nel senso latino, di quanto è narrato a rendere più che fotografico il lavoro: anche se questo, forse, date le premesse, è un grave torto. Il sud di Zaza e Paradiso è invece un luogo immaginario, un ritorno alle origini tipico di un'ottica intimista, o anche solo la scena ideale di uno spazio puramente mentale: condition humaine essenziale, elementare, quindi, riduttivamente, povera, per Zaza, che rifiuta per contro un tipo di lettura simbolica dell'operazione, che avendo comunque una intestazione di carattere filosofico (dal particolare all'universale, è di solito il metodo di discorso degli aneddoti sentenziosi) non può certo essere letta come storia, come momento « fisico ». Teatro es-

M. Cresci, *Istantanea n. 2*, 1973.





senziale di un metodo di scultura immaginaria per Paradiso, che dopo aver « scolpito » terra e tufo per erosione, franamento, scalata, e la sabbia con lo spostamento d'aria dell'elica d'un elicottero, indulge ora alla narrazione di una cerimonia parossistica, la festa della Madonna della Bruna, una celebrazione religiosa in cui un simulacro viene distrutto dalla folla che sfoga così collettivamente i sentimenti funesti accumulati in un anno. Particolare curioso: la stessa festa era stata filmata anche da Cresci nel corso

di uno dei suoi reportages. Recupero del sud, dunque, e di un certo sud, tanto che vien dato di pensare che alla base di questo spostamento magari anche fisico verso certe zone ci sia una ricerca di tipo suggestivo, ed una reazione a motivi culturali imposti dall'esterno, quindi un conseguente recupero di zone buie di una cultura nazionale, quantomeno autoctona, che viene in fondo vista, nella sua povertà o primitività come « assenza del superfluo », del falso, quindi nuda — gradevole o sgradevole — verità: discorso

che al limite potrebbe essere sociale, o avere un notevole fondo di socialità, anche se deve ovviamente debellare cammin facendo il pericolo della parabola « padri e figli », quella cioè che racconta che tutto è sempre stato così, e quindi non cambierà mai, che è invece un'arma della Reazione.

Askevold, Galleria Lambert, Milano / Antonio Paradiso, Michele Zaza, Galleria Dia-gramma, Milano / Mario Cresci, Galleria 293, Milano.

In memoria

## Arte/critica di Olivotto

di Ernesto L. Francalanci

*Un incidente d'auto ha stroncato la vita di Germano Olivotto.*

*Abbiamo voluto ricordarlo con uno scritto di Ernesto L. Francalanci che, brevemente, analizza il contributo dato da questo giovane artista a quella che Francalanci stesso ha definito arte-critica o arte metodologica.*

Le operazioni di Germano Olivotto hanno lasciato una precisa testimonianza di un metodo artistico che concorre, accanto ad altre esperienze speculative, a costituire una nuova dimensione dei rapporti tra l'arte e la scienza, intesa come struttura generale del sapere. Ci limitiamo, in questa comunicazione, a fissare gli enunciati discorsivi dell'arte metodologica ed a verificarne i postulati in relazione ai contributi portati da Olivotto. Sin dalle prime esperienze estetiche, legate alla ricerca strutturale, la direzione del metodo di Olivotto riproduce in una tesi esemplare la presa di coscienza di una specifica zona di avanguardia artistica, identificabile nella interazione di tre eventi culturali: il costituirsi di una tendenza autostoriografica dell'arte per una definizione globale dell'artista, l'abbandono della specificità tecnologica delle scienze (trasposto nel rifiuto dell'oggetto) per una ipotesi di sperimentazione metodologica interdisciplinare, il graduale impegno politico e il rifiuto consequenziale di ogni forma di integrazione per la rivendicazione di una più ampia libertà di azione. Terminata la fase storica di autogestione separata dell'arte, della scienza e della critica, si ritiene iniziata, da un certo tempo, una fase di unificazione, in una comune disciplina, della metodologia della ricerca, ricavabile dalla funzione di archiviazione, di documentazione e di informazione scientifica, già specifici della critica avanzata, e della funzione di documentazione visuale e di amplificazione della struttura del percepito (o del percepito/percipienti) da parte dell'arte. Germano Olivotto afferma che la direzione fondamentale della ricerca deve tendere ad offrire all'uomo gli strumenti metodologici per una ridefinizione globale ed associativa del rapporto con l'altro da sé, attraverso indagini basate su attività sperimentali correlate. Nello specifico delle ipotesi operative, dopo gli esperimenti

basati su problematiche di presenza, di specularità, di affermazione dell'intervento estetico, Olivotto giunge alla formulazione del metodo sostitutivo, come fase intermedia per il recupero (« procedimento di ridefinizione, di risalita all'essenza dei fenomeni, di pulizia delle sovrastrutture, di raggiungimento di una nuova coscienza dell'uomo ») di una nuova dimensione della vita: « ... Considerando lo strutturalismo un modo a procedere definitivamente acquisito dall'uomo e superando l'arresto che la sua manifestazione plastica subiva ovunque, mi sono preoccupato di un suo impiego più in profondità, assumendolo come base metodologica per un rilievo della natura eseguito con procedimenti estetici. Interessato ai rapporti 'uomo-natura' e 'natura naturale-natura artificiale', ho evidenziato un procedimento di ordine sperimentale, atto a figurare i termini delle problematiche, che ho chiamato 'sostituzione'. Le sostituzioni sono situazioni di tipo sperimentale, atte a figurare i

termini dei problemi inerenti al rapporto 'uomo-natura' e 'natura naturale-natura artificiale'. Si tratta di interventi nella natura che costituiscono una metodologia tendente a ricercare un nuovo atteggiamento dell'uomo verso la natura e le possibilità di un reciproco contatto. La sostituzione consiste nel rimpiazzare un elemento naturale, nella sua totalità o in una sua parte, con un equivalente artificiale, che ne ripeta la forma geometrizzandola e, nello stesso tempo, sia fonte di luce. La forma è geometrizzata per l'evidenziazione delle strutture morfologiche della natura e perché la geometria fa parte del linguaggio impiegato nella codificazione dei fenomeni (...) 'Sostituzione' non vuole significare che l'artificiale debba sostituirsi al naturale, ma costituisce soltanto un procedimento atto a formulare i termini di una problematica nella quale l'uomo deve scegliere un comportamento. (...) Si tratta di una metodica, di un modo di procedere, perché più interessa il principio che le singole applicazioni. (...) ».

Questa funzione primaria di evidenziazione del visibile-dicibile da parte dell'arte/critica, così ben intuita da Olivotto, riprende, portandolo a migliore sistemazione, il concetto formalista dell'arte come procedimento (di qualcosa), collegandolo con i risultati di analisi di una psicologia di marca transazionale. Questa cultura strumentale di base è strettamente connessa con una serie di deduzioni intorno alla inefficienza di metodologia informativa sugli aspetti della forma e della struttura psicofisica degli eventi, dovuta alla mancanza, ancor oggi, di un codice visuale interdisciplinare. Arte e critica tentano quindi di operare in coincidenza un inventario obiettivo del reale inteso come mondo di insieme delle leggi che ne regolano il corso, instaurandosi come disciplina unificata che studia ed elabora una metodologia dei metodi.

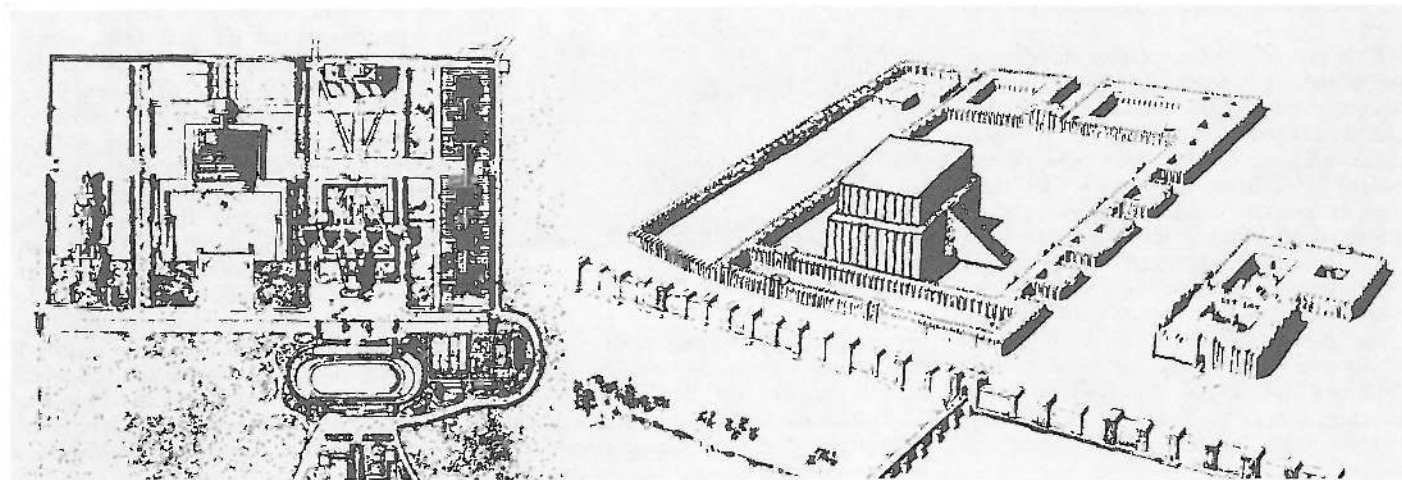
G. Olivotto, *Sostituzione* 10/4. 1969.



# Ricerche sull'Arte Contemporanea

a cura di Maurizio Fagiolo

2.



Le Corbusier, *La città mondiale*.

Ricostruzione archeologica della Torre di Babele.

Ideologia

## La nuova Babilonia secondo Le Corbusier

di Marcello Fagiolo

Il singolare progetto di Le Corbusier per il « Mundaneum », « centro mondiale scientifico, documentario e educativo » da erigere nel 1929 a Ginevra come struttura di servizio per la Associations Internationales, seguiva di un anno appena il fallimento del concorso per il palazzo delle Nazioni Unite (speciosa eliminazione del progetto lecorbusiano).

Elaborato nel 1928 dietro suggerimento e invito di Paul Otlet, funzionario belga membro dell'Union des Associations Internationales<sup>1</sup>, il piano avrebbe dovuto concretarsi in un complesso monumentale sulla collina Grand Saconnex-Pregny nei pressi di Ginevra, oltre il Palazzo delle Nazioni e a poca distanza dal lago. La « Cité mondiale » doveva essere una autentica città-monumento (in quanto *monimentum*, simbolo e memoria), una delle tante progettate da Le Corbusier nel lungo arco della sua carriera. Uno dei sogni ricorrenti di bellezza nell'ordine e nella pace sociale, secondo una ideologia socialdemocratica storicamente compromessa da espliciti appelli al potere discreto della borghesia e del capitalismo internazionale.

Il miraggio della cittadella mondiale della cultura assumeva addirittura toni di paradiso terrestre. « Il Mundaneum » scrive Le Corbusier « si erge in mezzo a vaste distese di verde, rispettate inte-

gralmente... Il perimetro della città sarà un vasto parco internazionale. Una sorta di acropoli dominante il lago, tra la città e l'alto-lago, cinta su tre orizzonti dalla corona maestosa delle montagne più belle e varie, le Alpi di Savoia, il Salève, le montagne dell'Ain, il Giura. E' veramente il luogo vero di una città dedicata al lavoro dello spirito ». Dunque un vero Eden del lavoro, significativamente ristretto al solo lavoro intellettuale. Un luogo del destino eretto a quattro passi dalla Ginevra di Calvin, culla del capitalismo moderno.

Gli ideali e la cultura delle borghesie al potere nel mondo dovevano trovare una consacrazione e una elevazione e religione universale. Secondo il programma di Paul Otlet, doveva sorgere un « centro intellettuale d'unione, di legame, di cooperazione, di coordinazione »: e vien da ricordare l'utopia espressionista, calata poi nel Bauhaus, della « Cattedrale di cristallo ». Ma se la Cattedrale era una utopia socialista e un simbolo futuribile, viceversa il Mundaneum doveva essere un rispecchiamento, un autoritratto orgoglioso della borghesia: « una rappresentazione del mondo e di quello che contiene, Specchio e Somma » continua Otlet, « un'Espressione sintetica della vita universale e un paragone di civilizzazione; un simbolo dell'Unità intel-

lettuale del Mondo e dell'Umanità; una immagine della Comunità delle Nazioni... Il desiderio è: che in un punto del Globo l'immagine e il significato totali del Mondo possano essere percepiti e compresi; che questo punto divenga un luogo consacrato, ispiratore e coordinatore di grandi idee, di nobili attività ».

Il mondo avrebbe dovuto dunque, d'ora in poi, girare intorno a questo asse simbolico, nuovo *omphalos* della civiltà e quasi palladio della cultura umana. « Vi sia istituito » prosegue Otlet « un Tesoro, con la somma delle opere intellettuali, come un contributo alla Scienza e all'Organizzazione Universale, come un elemento della immensa Epopea e dell'Avventura magnifica perseguita dall'Umanità attraverso le epoche ».

In quello stesso anno 1928 Le Corbusier collaborava a un'altra iniziativa a suo modo ecumenica, la fondazione dei C.I.A.M., sempre in quella Svizzera dalle vocazioni propulsive. Con i « Congrès Internationaux d'Architecture Moderne » il Movimento Moderno, uscito dalla fase sperimentale per entrare in una fase accademica, ambiva a una consacrazione ufficiale: il problema della codificazione del suo messaggio andava affrontato insieme alla esigenza di una diffusione internazionale. La soluzione del problema era del resto già stata additata nella progres-



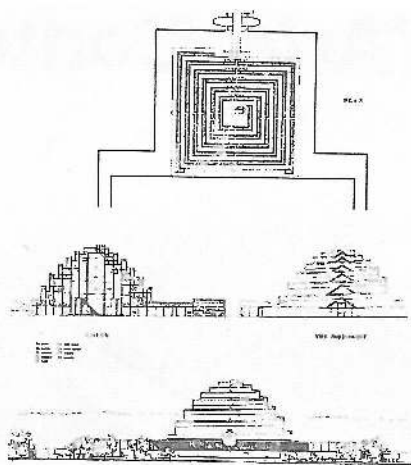
siva semplificazione dei suoi termini attraverso un codice chiaro e distinto. Il classicismo accademico del razionalismo si dava come nuova lingua universale, quasi un esperanto per sconfiggere la confusione e per riedificare (capovolgendo la nota metafora di Quaroni) la Torre di Babele, portandola finalmente a termine secondo un sistema comprensibile per tutti.

L'inter-razionalismo si poneva dunque come interprete, a livello architettonico, della situazione di pax mondiale e di progresso imposta dal capitalismo in espansione. Ma quel fatidico 1929, che doveva vedere la realizzazione della « Cité mondiale », anziché saldare vieppiù gli interessi dell'Europa e dell'America secondo i propositi statutari della Società delle Nazioni, avrebbe visto viceversa un pericoloso sussulto del mondo capitalistico, scosso dalla crisi di Wall Street. E' in tale quadro che va letta la non fortunata vicenda del Mundaneum: anche in questo caso la Torre di Babele non sarebbe stata compiuta dagli uomini. E neppure iniziata.

Il simbolo di Babele trovava comunque una trasposizione addirittura letterale nell'edificio più pregnante a livello figurativo e semantico: il « Museo mondiale ». Si tratta d'un segnale fin troppo chiaramente riconoscibile, un appello e quasi un S.O.S. lanciato alla coscienza — e al subcosciente — degli uomini. Aldilà d'una spianata ecco slanciarsi nello skyline della cittadella mondiale l'inconfondibile sagoma d'una piramide a gradini, quasi un brano accademico di ricostruzione archeologica delle ziggurat mesopotamiche, con riferimento al più celebre modello della Torre di Babele<sup>2</sup>. « In mezzo al tempio » scrive Erodoto nella cronaca su Babilonia « è costruita una torre massiccia, lunga e larga 600 piedi, sormontata da un'altra torre e poi ancora da un'altra e così di seguito fino a otto torri. Una rampa esterna, a spirale, permette di arrivare alla sommità ». E' proprio quest'ultima la caratteristica peculiare del Museo: una spirale quadrata ascendente che diventa *promenade architecturale*.

La funzione ecumenica del Museo corrisponde innanzitutto con il significato della ziggurat, la gradinata piramidale che secondo alcune interpretazioni simboleggerebbe la terra, dominata al vertice dalla divinità. Più esattamente, il motivo della comunicazione tra il cielo e la terra (la ziggurat di Larsa era detta « Casa del legame del cielo e della terra », e la Torre di Babele « casa del fondamento del cielo e della terra ») si traduceva nella figurazione cosmologica di una gradinata a sette piani, ciascuno del colore corrispondente a un pianeta: tale veniva descritta la Torre di Babele, mentre la ziggurat di Borsippa aveva per di più il nome emblematico di « Casa delle sette guide del cielo e della terra ».

Il Museo di Le Corbusier presenta appunto il fatidico gruppo di sette gradini



Le Corbusier, *Il museo mondiale*.

sovrapposti, più o meno come nelle contemporanee ricostruzioni della Torre di Babele eseguite da R. Koldewey e da T. Dombart; anche se il confronto più preciso per il mondo mesopotamico resta la ziggurat del palazzo di Sargon II a Kirsabad, luogo di elevazione spirituale e contemplativa per eccellenza, in quanto tempio e insieme osservatorio astronomico rituale.

Con la *promenade* spiraliforme del « Museo mondiale », Le Corbusier interiorizza la dimensione architettonica, trasformando il volume in spazio. Secondo la nota distinzione zeviana, infatti, la piramide (la ziggurat) non rientrerebbe tra le architetture ma tra le sculture, prevalendo in modo assoluto il volume esterno sugli ambienti interni. Ebbene, Le Corbusier costruisce il pieno con la somma dei vuoti, unisce lo spazio al tempo attraverso il percorso, l'itinerario labirintico. La piramide antica, volume titanico, si traduce, come in un calco a sorpresa, in uno spazio per gli uomini: la spirale gradinata non è più una scala per gli dèi (come la ziggurat), bensì una « scala » umana.

Anche se si tratta, beninteso, di un uomo orgoglioso e universale, come quello del Rinascimento, « L'uomo solo, di fronte all'universo »: questo è, in effetti, il programma a tesi del « Museo mondiale ». L'uomo, calato interamente nelle opere d'arte, nei capolavori della storia, viene poi inquadrato nelle coordinate del tempo e dello spazio. Il percorso museografico viene così tripartito: « tre navate si sviluppano parallelamente, fianco a fianco. In una navata l'opera umana, quella che la tradizione, la pietà del ricordo o l'archeologia ci hanno trasmesso; nella navata adiacente tutti i documenti che fisseranno il tempo, la storia del momento, visualizzata con grafici, ricostruzioni scientifiche, ecc. Dalla parte opposta, la terza navata coi documenti relativi al luogo, alle condizioni, ai prodotti naturali o artificiali, ecc. ».

Il lungo viaggio attraverso le opere umane comincia dalla sommità della spirale, esattamente come nel Museo Guggenheim

di Wright. All'inizio il percorso, in coincidenza con la preistoria, è lento e pigro, poi diventa sempre più accelerato nella storia e nel tempo moderno. « Il diorama diviene via via più vasto e preciso. La spirale ingrandisce il suo sviluppo, il posto aumenta. L'esposizione degli oggetti nel luogo e nel tempo provoca come un clamore via via più forte. Tutto si incatena; tutti gli atti folli, egoisti, temerari o disinteressati hanno le loro conseguenze... La carta del mondo s'ingrandisce, si modifica, palpita come una fioritura ripresa dal cinema al rallentatore ». Ecco schiudersi dunque il grande fiore della storia (il *grosse Blume* di Bruno Taut?), in misura direttamente proporzionale alla crescente somma di conoscenze dell'uomo. « Quale insegnamento! Quale filosofia per chi sa comprendere! ». Il singolare ritmo accelerato della spirale museografica (anche nella Torre di Babele l'altezza dei ripiani aumentava dal vertice verso la base) fa sì che la sezione dell'edificio sia grosso modo inscrivibile in una semicirconferenza; idealmente al tema della piramide si abbina così l'impronta immanente di una copertura emisferica. La piramide, « scala » umana, si compenetra così con la sfera, simbolo celeste, in una sorta di Pantheon delle divine opere umane.

A sua volta la spirale (che nella sua singolare versione presenta quasi la soluzione di un problema ermetico di « quadratura ») sembra l'unica forma possibile per esprimere la « catena di conoscenze in cui si sviluppa l'opera umana attraverso i millenni » e insieme per risolvere il teorema del percorso mentale tra ragione e irrazionalità, tra variazione e invarianti fondamentali. « Al centro del tempo e del luogo, l'anima umana, costante, vibrante, con la ragione che tenta di rettificare quello che la passione scatena, produce le opere che sono per noi immortali, testimonianze incorruttibili ».

Aldilà di tali formulazioni retoriche, è chiaro comunque che il percorso « discensionale » può essere una risposta laica al programma misticheggiante di Paul Otlet: « Far conoscere come gli uomini, dalle loro umili origini si sono elevati fino allo splendore dei Genii, degli Eroi e dei Santi ». All'idea della progressiva elevazione degli uomini-eroi, Le Corbusier sembra rispondere con l'immagine della discesa e quasi della caduta (Prometeo, Icaro, Fetonte, Lucifero). Alla astrattezza iperuranica del sogno di Paul Otlet (« trionfando lo spirito sulla materia, è necessario che l'Ideale presieda ai destini, e che si realizzi anche sulla terra sotto le forme più elevate definite nei secoli: Verità, Bellezza, Bontà; Fede, Speranza e Carità; Giustizia e Perfezione; Liberté, Egalité, Fraternité ») Le Corbusier risponde col programma delle opere e dei giorni.

Come nel Guggenheim, la piramide si capovolge. Il percorso dall'alto verso il basso può essere interpretato come segno di umiltà e di rispetto per le vestigia del-

la storia, e insieme come segno di intimo legame con la terra piuttosto che di slancio e di conquista. Del resto, anche la Torre di Babele — al contrario di quanto appare nella tradizione biblica — più che scala *in salita* per gli uomini doveva essere una scalinata *in discesa* per la divinità dimorante al vertice, che in tal modo poteva calarsi sulla terra e manifestarsi più da vicino.

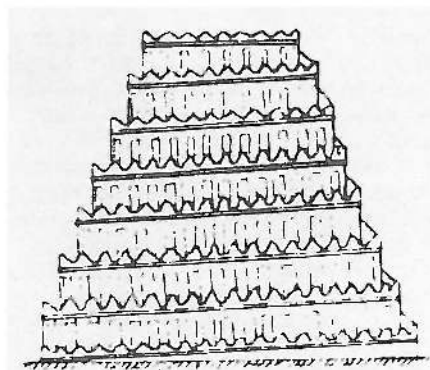
Come nel Guggenheim, l'itinerario di avvolgimento sacro dell'uomo nei meandri cerebrali della storia avviene dunque verso il basso e cioè, psicologicamente, *verso la dimensione del profondo*. La coscienza individuale si identifica con l'inconscio collettivo: «dopo che il tempo e lo spazio sono stati gradualmente vinti» scrive Otlet, «tutte le idee e tutte le azioni si incatenano, hanno ripercussioni da Nord a Sud, dall'Oriente all'Occidente, e costituiscono ormai un Pensiero collettivo formato da tutti i pensieri particolari, una Attività generale formata da tutte le attività speciali».

Nel percorso mistico (le tre navate del museo hanno radici ecclesiastiche), nell'itinerario dell'uomo verso la conoscenza di se stesso, il punto più alto (preistoria) è anche il punto di inizio, di più larghe vedute, di sintesi elementare ai primordi dell'umanità. Poi i corsi e ricorsi: sempre più larghi, sempre più alti, sempre più approfonditi, sempre però con la stessa luce, teoricamente identica dall'inizio alla fine del viaggio.

Il prototipo di Babilonia sembra assunto anche a livello urbanistico. Non a caso Le Corbusier, nel pubblicare in *Urbanisme* (1925) una pianta di Babilonia, assume la capitale mesopotamica — insieme a Pechino e a pochi altri esempi — come paradigma della perfezione ortogonale. In questo *poème de l'angle droit* urbanistico, si mostrerebbe infatti «come lo spirito si esplicita in tutta la sua potenza, la sua grandezza, esprimendosi con l'angolo retto, segno tangibile di perfezione, sistema perfetto, unico, costante, puro, capace di assurgere a simbolo della gloria, trionfo dei tiranni, o della purezza assoluta, principio delle religioni».

L'urbanizzazione della «Cité mondiale»,

Ricostruzione archeologica del tempio-osservatorio nel Palazzo di Sargon II a Korsabad.



in rapporto a Ginevra, offre a Le Corbusier lo spunto per la progettazione di un ponte nel lago, il «Nouveau Pont des Nations»: «elemento architettonico magnifico, che animerà la rada». Oltre che un'opera funzionale per il nuovo prestigio della città, il progetto sembra un gesto esemplare e simbolico: legare ciò che prima era diviso; gettare un ponte fra sponde opposte, fra passato e futuro, fra Oriente (antico) e Occidente. Ebbene, a Babilonia la principale struttura viaria, la strada processionale del dio Marduk, dopo aver lambito l'area sacra della ziggurat trovava la sua nota più qualificante proprio in un grande ponte gettato sull'Eufrate!

Anche nel motivo della spirale — che Le Corbusier giustifica con la necessità della «circulation continue» — sembra da leggere a livello urbanistico un ideogramma della circolazione all'interno della «Cité mondiale»: negli edifici delle Associazioni Internazionali, ad esempio, «la circolazione è assicurata da ascensori e rampe, e non da scale» (e si tratta di un motivo ricorrente nell'opera lecorbusiana).

Il percorso senza soluzione di continuità diviene poi il segnale di un superativismo sociale, di frenetici scambi intercontinentali. Così, nella illustrazione del settore dedicato alle Manifestazioni, leggiamo che «si tratta di edificare un sistema d'inchiesta mondiale rapida, istantanea, innumerevole, multiforme, rappresentante l'uomo nelle sue realizzazioni creatrici, concettuali, l'uomo che vive in società, l'uomo che subisce la legge della città, dello Stato, del Continente».

Se il «Museo mondiale» avrebbe dovuto contare su almeno un paio di capolavori offerti da ciascuna nazione, l'«Università mondiale» avrebbe avuto almeno cinquecento studenti, selezionati in ragione di due per ogni Università della terra.

Significativamente l'Università è collocata nel cuore del Mundaneum, la cittadella della cultura su cui sventa la spirale,

simbolo di scienza e conoscenza (si pensi alla Sapienza, l'Università romana, coronata dalla lanterna coclide di Sant'Ivo; o anche ai «Musei della conoscenza» a spirale quadrata progettati in séguito dallo stesso Le Corbusier), e insieme simbolo di aspirazioni collettive (si pensi a un'altra elicoide celebre, il progetto di Tatlin per un monumento alla Terza Internazionale).

La sapienza mondiale è il presupposto e il fine di attività universitarie del tutto particolari: «si tratta di una preparazione in cui il problema dell'atmosfera avrà un ruolo decisivo». E si tratta di una atmosfera quasi magica di cosmopolitismo, in una «Accademia» che vede una coincidenza perfino inquietante delle forme e dei contenuti dell'ordine classico. Il sogno della ragione produce così una Babele fuori del tempo, anche se la confusione delle lingue è elemento non di assoluzione bensì di costruzione o ricostruzione d'una unità perduta. In un disegno di Boullée, il precursore di tante «visioni» dell'architettura moderna nella scia dei messaggi egiziani e mesopotamici, una piramide tronco-conica è percorsa lungo il suo fusto da una strada a spirale su cui è raffigurata una processione di uomini che si tengono per mano: e si tratta, simbolo quanto mai indicativo anche per Le Corbusier, di un monumento alla Fraternalità umana, rinata come la fenice dalle ceneri della Torre di Babele.

<sup>1</sup> P. Otlet e Le Corbusier, *Mundaneum*, Bruxelles, 1928. Le citazioni contenute nel presente articolo sono tratte da Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929*, pp. 190-97.

<sup>2</sup> L'unico collegamento col mondo antico è stato avanzato troppo timidamente nel pur attento studio di S. Von Moos, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Frauenfeld und Stuttgart, 1968, p. 283: «una piramide a gradini dominante la spianata alla maniera d'una tomba egiziana». Esiste in realtà una differenza profonda anche a livello iconologico tra la piramide, tomba al centro d'una necropoli, e la ziggurat, tempio all'interno d'una città.

## Problema

# Rivoluzione industriale e critica marxista dell'arte

di Antonio Pinelli

Il tramonto dell'idealismo nel panorama della storiografia dell'arte, italiana in particolare, non è ancora un fatto compiuto. Ne è sintomo il perpetuarsi della distinzione tra storiografia e critica militante, affiorata perfino nel dibattito-inchiesta su «marxismo e critica d'arte» condotto circa un anno fa su questa rivista. Ne è chiara conseguenza l'inveterata pretesa, ben più radicata in molte «voci» di quel

dibattito, d'imprimere ai prodotti dell'arte le indelebili stimmate dell'universalità nonché della vocazione profetica. Basta sostituire i termini *démodés* o compromessi con formule più scaltrite e aggiornate, al posto dei «valori universali» appellarsi alle «invarianti antropologiche», accordare alle sovrastrutture la potenzialità di partorire le strutture del futuro, e il gioco è fatto. Il tutto in nome del-



l'inalienabile « autonomia » (non dico specificità) dell'arte, che diviene così autonoma dalla realtà dei rapporti sociali e di produzione ma non dalle « invarianti antropologiche » né dalle velleità demiurgiche.

Resta da constatare, in questi casi, la sicura « autonomia » del critico da Marx (anche se prende a pretesto qualche brano dei « sacri testi ») e dal suo storico rovesciamento della dialettica hegeliana. Rimane così piuttosto isolata nel contesto dell'inchiesta la corretta puntualizzazione di G. M. Accame (« parliamo di una critica marxista dell'arte e non di una critica d'arte marxista ») che ne avrebbe dovuto costituire il punto di partenza, oscurata da un buon numero di interventi che prendono spunto non da un'acquisizione del complesso dell'opera teorica di Marx — e magari della sua stessa attività pratica di militante comunista — ma delle sue sparse, contraddittorie e per lo più insignificanti « osservazioni » sull'arte.

Si tratta dunque, per chi assuma un punto di vista marxista, di tracciare anzitutto delle discriminanti: da una parte deve essere chiaro che critica marxista dell'arte non è pura testimonianza conoscitiva ma azione critica, momento di riflessione e di sistematizzazione dell'attività pratica (i fenomeni artistici) in funzione a sua volta dell'intervento pratico (la demistificazione, la denuncia, il rilevamento delle contraddizioni); dall'altra, occorre indicare nell'oggetto della propria critica il suo carattere di « linguaggio della vita reale », direttamente intrecciato all'attività materiale e alle relazioni materiali degli uomini e quindi, in primo luogo, ai rapporti di produzione e ai rapporti sociali che ne scaturiscono. Che non si tratti poi di tracciare connessioni meccaniche ma dialettiche dovrebbe essere tanto più chiaro oggi, in una fase di capitalismo maturo, quando la cultura, nella sua forma specifica di cultura di massa gestita e organizzata nel suo complesso dall'industria culturale, non solo riflette la struttura economica ma di essa è parte integrante, con la non secondaria conseguenza di veder generare al proprio interno quelle contraddizioni che per la propria funzione ideologica è chiamata a mistificare e velare.

E' chiaro che per una critica così impostata la messa a fuoco di nodi storici come la rivoluzione industriale prima e la rivoluzione tecnologica poi si imponga come un obiettivo prioritario. Si tratta infatti di cogliere come il rapporto che si instaura tra mondo dell'arte e modo di produzione dominante e le contraddizioni che ne emergono, scandite dalle due fasi dell'affermarsi del capitalismo concorrenziale e del capitalismo monopolistico, costituiscano le coordinate generali entro cui ordinare ciascun fenomeno artistico alla luce di un'analisi materialistica. Tralasciamo l'approfondimento del problema quale si pone qui-ora nell'« epoca della riproducibilità tecnica dell'arte » e

della sua piena sussunzione da parte del capitalismo maturo e soffermiamoci sulla rivoluzione industriale.

E' noto come con l'introduzione delle macchine utensili come mezzo di produzione si apra una breccia attraverso la quale il capitale riuscirà ad imporre il proprio modo di produzione e di riproduzione all'intero ciclo economico e su scala mondiale. E' fin troppo ovvio sottolineare che gli effetti di questa rivoluzione nel processo produttivo che prende l'avvio nell'Inghilterra della seconda metà del XVIII secolo (riduzione a merce del prodotto del lavoro sociale, nuova stratificazione in classi della società con il delinearsi di due classi insanabilmente antagoniste, progressiva meccanizzazione del lavoro con conseguente parcellizzazione degli atti produttivi, nuovo « paesaggio » urbano e diverso rapporto città-campagna, ecc.) hanno segnato profondamente la cultura e l'arte di quest'epoca. Leggendo il volume del Klingender e il suo suggestivo e analitico spaccato della vita culturale e produttiva inglese in quella fase ci si può fare una chiara idea di tutto ciò e misurare l'abisso che divide, ma anche i nessi che immediatamente si stabiliscono, tra la cultura di quell'area e quella dei paesi economicamente più arretrati.

Va colto tuttavia che la profonda crisi d'identità sofferta dall'artista con l'avvento della rivoluzione industriale, una crisi che ne coinvolge la funzione e con essa il suo modo di rapportarsi alla realtà e il suo stesso ruolo sociale, derivi principalmente da un effetto specifico della macchina utensile: quello di provocare, senza possibilità di appello, la soppressione dell'attività artigianale « come principio regolatore della produzione sociale » (K. Marx, *Il capitale*, 1, 2, cap. XII), soppressione che comporta la recisione del nesso dialettico che legava la produzione artistica alla produzione sociale, cancellando quindi d'un tratto la tradizionale funzione ideologica dell'arte. Nelle epoche precedenti infatti, anche in quelle che avevano visto fiorire l'industria artigianale e svilupparsi la forma produttiva della manifattura, il modo di produzione artigianale era pur sempre rimasto alla base del processo economico e l'arte, che dell'artigianato rappresentava « il culmine, la ragion metafisica, il modello » (Argan) aveva mantenuto ben saldo il senso del proprio ruolo nella società: quello di *rappresentare*, legittimandolo, il « mondo della necessità » attraverso i valori « assoluti » incarnati dai propri concreti prodotti, sciolti dai vincoli dell'utile.

La divisione del lavoro all'interno dell'industria artigianale e il suo ulteriore sviluppo nella manifattura (concentrazione in una sola unità produttiva e al servizio di un unico capitale di una molteplicità di artigiani « complessivi », ovvero di « operai parziali », esperti in mestieri prima separati) pur non avendo mancato di lasciare il proprio marchio

nel rapporto tra arte e produzione sociale non avevano messo in crisi il rapporto in sé, in quanto l'abilità artigianale rimaneva alla base del processo di produzione. Marx a questo proposito è molto chiaro nel definire la divisione del lavoro nella manifattura: « ...l'analisi del processo di produzione nelle sue fasi particolari coincide completamente con la disgregazione d'una attività artigianale nelle sue differenti operazioni parziali. Composta o semplice, l'operazione rimane artigianale, e quindi dipendente dalla forza, dall'abilità, dalla sveltezza e dalla sicurezza dell'operaio singolo nel maneggio del suo strumento. Il mestiere rimane la base » (K. Marx, *Il capitale*, 1, 2, cap. XII).

L'arte aveva recepito al suo interno il processo di divisione del lavoro traducendolo nella scissione tra momento ideativo e momento esecutivo e nella subordinazione di quest'ultimo al primo. Ciò aveva permesso agli artisti, almeno da Giotto in poi, di fondare l'equazione arte-scienza e con essa il proprio affrancamento dalla condizione subalterna di lavoratori manuali (« meccanici ») con la conseguente scalata sociale. L'opposizione dialettica che si veniva ad instaurare tra arte e artigianato in quella fase, pur immettendo elementi di contraddizione, non intaccava la sostanziale stabilità del rapporto tra arte e modo di produzione sociale dominante.

La svolta avviene dunque con la grande industria, quando i processi di divisione del lavoro subiscono un salto di qualità: il produttore vede il mezzo di produzione (non più strumento o macchina, ma macchina utensile) incorporare in sé (o meglio, nel capitale che lo possiede) l'abilità di manipolare e trasformare la natura ai propri fini; quando insomma la grande industria fa della scienza una potenza produttiva separata dal lavoro e la pone al servizio del capitale: « l'abilità parziale dell'operaio meccanico individuale, svuotato, scompare come un infimo accessorio dinanzi alla scienza, alle immani forze naturali e al lavoro sociale di massa, che sono incarnati nel sistema delle macchine » (K. Marx, *Il capitale*, 1, 2, cap. XIII).

Da allora ogni movimento artistico si è dovuto misurare con la crisi del proprio ruolo tradizionale e la storia dell'arte è stata la storia delle diverse risposte date a questa crisi.

L'amletico dilemma se presentarsi come alternativa al mondo delle merci vagheggiando un ritorno al passato o proiettando, sullo sfondo di un utopico futuro, il ritorno ad una società « integrata » (dove l'arte ritrovi la propria funzione di « ragion metafisica ») oppure se sporcarsi le mani in questo mondo proponendosi demiurgicamente come elementi propulsivi e insieme notai del difficile matrimonio fra quantità e qualità, è stato infine bruscamente sciolto dal capitale nella fase del suo sviluppo monopolistico; tagliando corto con i tentennamenti.

# Magritte e il linguaggio rappresentato

di Pia Vivarelli

Si è verificata in questi ultimi anni una larga ripresa di studi su René Magritte<sup>1</sup>, che è stata certo sollecitata dal recupero di alcune soluzioni magrittiane da parte di una fascia del new dada e della pop art — da Jim Dine a Rosenquist a Klapheck — ma che, al di là di questo collegamento particolare, ha portato soprattutto ad indagare il significato globale della sua produzione e i suoi legami con simbolismo e surrealismo belga da una parte, con le elaborazioni teoriche di Breton dall'altra.

Le premesse necessarie per un più esatto inquadramento storico dell'opera di Magritte sono negli accenni di Roberts Jones a filiazioni evidenti in alcune immagini magrittiane dall'area simbolista (Khnoppf, Degouve de Nuncques e, si può aggiungere, Delville) e nella ricostruzione fatta dalla Vovelle delle complesse sfaccettature delle avanguardie figurative e letterarie belghe, di cui, con minuziosa documentazione, si seguono le varie fasi di sviluppo attraverso le alleanze e le polemiche tipiche del clima surrealista.

Quanto all'ipotetico contrasto tra la poetica bretoniana e i procedimenti non automatici di Magritte — contrasto che Waldborg ribadisce ed accentua facendolo discendere proprio dalla inconciliabilità di due personalità opposte — al di là delle precise testimonianze degli scritti di Breton<sup>2</sup>, il riesame della *Filosofia del Surrealismo* di Alquié<sup>3</sup> e l'approfondimento di Menna<sup>4</sup> del principio bretoniano di « *imagination* » — offrono spunti interessanti non solo per chiarire il problema Magritte-surrealismo francese, ma anche per cogliere alcuni dei nodi più problematici della produzione magrittiana.

L'immaginazione quale è definita da Breton « non si identifica con una facoltà genericamente fantastica e tanto meno con l'inconscio e con il sogno, che sono invece gli oggetti della sua investigazione » (Menna), ma è una facoltà vigile e attiva che, pur non assumendo configurazione razionale, « appare nello stesso tempo dotata di metodo e di sistematicità come uno strumento di investigazione scientifica ». Eliminati quindi certi contorni mistici ed esoterici, che pure compaiono in altri protagonisti del surrealismo, il nucleo del pensiero bretoniano mostra una estrema lucidità, è vera *chimie de l'intelligence* e il ricorso al sogno, lungi dal significare abbandono e permanenza nell'irrazionale e nell'inconscio, ha il valore strumentale di dar vita ad immagini che « presto accarezzano la ragione e ne aumentano nello stesso tempo i poteri conoscitivi » (*Primo Manifesto del sur-*

*realismo*). Bisogna, come Breton precisa in *Il Surrealismo e la Pittura*, « innalzare la scala della visione », acutizzare le funzioni visive, rendendo capaci « i nostri cari occhi di riflettere ciò che, pur non essendo, è intenso quanto ciò che è »; e poiché questo « invisibile » non si identifica con il trascendente, ma cogli aspetti più veri anche se oscuri della realtà sensibile, esso dovrà apparire attraverso « immagini ottiche reali ».

Magritte, in pieno accordo con quanto enunciato da Breton, insiste sul valore che il « pensiero » ha nell'attività artistica e rifiuta lo sconfinamento nell'« immaginario »: « la pensée surréaliste — telle que je la conçois — doit être imaginée mais elle n'est pas imaginaire; elle a une réalité du même 'genre' que la réalité de l'univers. Cette réalité est irrationnelle, sa irrationalité n'est pas imaginaire, mais elle doit être imaginée »<sup>5</sup>. Le immagini magrittiane non saranno quindi registrazioni di situazioni oniriche o di stati morbosi dell'inconscio, ma coscienti operazioni mentali visualizzate, « pensieri descritti »<sup>6</sup> secondo la definizione dello stesso Magritte, orientati verso l'esame di come una ragione liberata dagli schemi di una logica assolutizzante, positivista o idealistica, possa mettersi in rapporto con la realtà esterna.

Questa componente mentale del procedimento magrittiano — che ricorda molto da vicino gli appelli di Duchamp a fare pittura non « retinica » o visiva, ma

che riguardi « la materia grigia della nostra facoltà di intendere » — è l'elemento che permette a Magritte, pur restando nell'ambito di un sostanziale realismo, opposto alle soluzioni « organiche » di tutto l'altro versante della pittura surrealista, di sfuggire al pericolo, insito nel surrealismo più figurativo, di tornare ad un descrittivismo onirico di tipo naturalistico e di ricadere nell'atteggiamento contemplativo della pittura tradizionale nei confronti dei contenuti delle proprie immagini. E il caso di Dalí è illuminante del rischio implicito in quest'ultimo atteggiamento.

Se non si tiene presente questa fondamentale consapevolezza di Magritte delle proprie operazioni, è facile cadere in una interpretazione in chiave fantastica colorita di « prodigio » delle sue opere, quale quella di Waldborg, che spesso indica come fonte dell'*enchantement* dell'universo magrittiano le pure visioni del momento privilegiato dell'infanzia.

Se il problema centrale di Magritte è quindi non quello di afferrare liricamente la realtà o di descrivere le proprie allucinazioni, ma di definire i contenuti di conoscenza dell'attività artistica, i risultati di questa indagine sul rapporto rappresentazione-realtà sono condizionati da una propedeutica — che si può perfettamente definire « pre-concettuale » — dell'arte su se stessa, sulla natura e gli impieghi possibili dei suoi modi di rappresentazione.

R. Magritte, *La trahison des images*. 1928-29.



*Ceci n'est pas une pipe.*



La fase più matura di questa ricerca risale agli anni tra il 1928 e il '30 e si sviluppa oltre che nelle opere pittoriche anche in un articolo apparso nel '29 in « La Révolution Surréaliste », *Les Mots et les Images*. Come già enunciato nel titolo, il problema del valore delle immagini, come segni nel sistema del linguaggio visivo, è affrontato in parallelo con l'analisi delle parole, segni del linguaggio parlato, e la proposizione fondamentale è da rintracciarsi nel rifiuto di una equivalenza tra oggetto — nome — immagine: « on objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image »<sup>7</sup>.

Riconoscere la specificità e l'indipendenza di ognuno di questi tre livelli significa contestare quel rapporto di tipo speculare tra realtà oggettiva e sua trasposizione fonetica o iconica che è alla base dell'uso comune dei linguaggi<sup>8</sup>.

Nelle diverse versioni della *Clef des songes* (1928; '30; '36), il volontario errore di denominazione degli oggetti dipinti non solo sottolinea con chiarezza quasi didattica la natura arbitraria del simbolo linguistico (« un objet ne tient pas tellement à son nom... »), ma nello stesso tempo assicura all'immagine una sua dimensione autonoma, come evento all'interno del quale l'oggetto figurato, sganciato dai pregiudizi connessi con la nozione di « rappresentazione », si manifesta nella sua piena libertà. Il disaccordo tra immagine e parola (« on voit autrement les images et ... ») non è che la prima più evidente sfasatura che rimanda ad un ulteriore distacco tra questi due elementi, considerati ora globalmente (« dans un tableau les mots sont ... »), come « altro », rispetto ad un terzo elemento al di fuori del quadro, cioè la realtà stessa.

Privati di identità sia il nome che l'immagine nei confronti del reale, parole e figure si alterneranno nelle opere di Magritte in un continuo scambio di funzioni: 1. « parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image » (come in *Les reflets du temps*, 1928; *La masque vide*, 1929) o viceversa (*Je ne vois pas la cachée dans la forêt*, 1928; *L'usage de la parole*, 1934-35); 2. « parfois les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises et les images des choses vagues » (*Les corps bleu*, 1928; *Le sens propre*, 1928-29) o al contrario (*Bel canto*, 1938).

Ma qual è il senso ultimo di queste operazioni? Chiariti cioè i limiti dell'immagine, che in quanto tale è cosa diversa dall'oggetto a cui pure rimanderebbe il realismo della presentazione (la pipa famosa dal titolo emblematico *La trahison des images*, poi mutato in *L'usage de la parole*, 1929), si concluderà che l'arte come finzione è totalmente incapace di possedere e penetrare la realtà, che la pittura con Magritte « ha finito di affermare » come conclude Foucault e che « per Magritte non vi è niente da conoscere; non si china su un mondo inde-

cifrabile, egli lo pone come vuoto di cifra » come sostiene Passeron?

Costituzionalizzato il diaframma tra arte e vita, l'arte avrebbe allora questa funzione di nichilistica evidenziazione dell'assurdo che regola l'esistenza umana, nell'impossibilità per il soggetto di trovare agganci con il reale, che gli rimarrà sempre e comunque estraneo.

Provocazione attuata attraverso choc visivi che sconvolgono i processi nozionali più ovvi ed elementari, negazione per mezzo dell'ironia, arte come gioco fino alla gratuità: sono questi i termini attorno a cui ruota la maggior parte della produzione magrittiana tra '28 e '30 e in cui confluiscono gli umori più sconcertanti dell'attività di Duchamp e di Picabia<sup>9</sup>. Ma già in alcune opere degli stessi anni (*Le paysage fantôme*, 1928-29), poi la serie dal 1933 di *La condition humaine*, infine le riprese, dopo il '60, del motivo degli oggetti con iscrizioni (*Les deux mystères*, 1966; *L'air et la chanson*, 1964; *Le jeu de mourre*, 1966) moltiplicano i gradi di ambiguità tra oggetto e sua « copia » dipinta e, pur mantenendo come categorie fondamentali il dubbio e il disorientamento, sembrano prospettare una soluzione in positivo al problema del rapporto arte-realtà: ciò che si nega è l'equivalenza tra disegnare e designare, quello che si afferma è la possibilità che la pittura conservi un suo specifico contenuto gnoseologico, anche se non meno inquietante della pura e semplice negazione. L'arte può, quasi per trasparenza (la tela-vetro della serie dei quadri-nel-quadro), attraverso la « somiglianza » delle sue immagini, se non rivelare, almeno far intuire ed evocare aspetti dell'oggetto diversi da quelli con cui esso si mostra alla logica del buon senso comune, dimensioni più contraddittorie e più misteriose, ma non per questo meno vere, perché il mistero « che non è 'sostanza' né 'essere', è ciò che conosce tutte le cose ma non si conosce, è la cosa unica che deve restare sconosciuta a se stessa » (Magritte: lettera a Waldborg, 1 giugno 1965).

Si scopre così il valore metaforico dell'immagine e l'iscrizione, pur rimanendo spiazzata rispetto al disegno, invece di privarlo di senso, si combina con esso come in un collage e lo arricchisce di ulteriori significati. Del resto lo stesso Magritte dichiarava di rifiutare sia il determinismo che il caos, come « spiegazioni entrambe dogmatiche del mondo » (Gablik, p. 170) e lo strumento non dogmatico, ma critico per combattere le incongruenze di una ragione codificata ed insieme evitare l'assurdo è individuato nel « pensiero ispirato »: « sans l'inspiration, la pensée se mécanise, se soumet à la vulgarité d'un 'sens-commun' plus ou moins 'conformiste' et ne connaît qu'un monde imaginaire. En devenant inspirée, la pensée cesse d'être banale, exceptionnelle, délirante ou géniale: elle ressemble au monde en ayant des similitudines avec ce que le monde lui offre et en

évoquant le mystère de ce qu'elle reçoit. L'art de peindre — qui décrit la pensée inspirée — se borne à la description de la pensée inspirée susceptible d'apparaître visible. C'est-à-dire la pensée qui unit — dans l'ordre qui évoque le mystère — les figures du monde visible » (Magritte, *La poésie visible*, 1962).

<sup>1</sup> Monografie di P. Waldborg (De Rache, Bruxelles 1965), S. Gablik (Thames and Hudson, London 1970), R. Passeron (Filiacchi-Odege, Paris 1970), M.U. Schneede (Dumont, Köln 1973). Da segnalare anche gli articoli: F.C. Legrand, « Quadrum », n. 13, 1962, pp. 448; M. Foucault, « Les Cahiers du chemin », n. 2, 1968, pp. 79-105; R. Lebel, « L'Oeil », n. 159, 1968, pp. 28-35; V. Bounoure, « L'Oeil », n. 206-7, 1972, pp. 5-11. Tra le mostre recenti più significative: L'Aquila, Alternative Attuali/2, 1965; Rotterdam, Museum Boymans-von Binnigen, 1967; London, Tate Gallery, 1969; Paris, Gran Palais, 1972: *Peintres de l'Imaginaire. Symbolistes et Surréalistes belges* (intr. di P. Roberts Jones). Uno studio completo del *Surréalisme en Belgique* si deve a J. Vovelle (De Rache, Bruxelles 1972).

<sup>2</sup> Già in *Le Surréalisme et la Peinture* si riconosce che « l'esperienza non automatica ma perfettamente cosciente di Magritte rafforza il surrealismo »; in un articolo del '61 Breton parla poi di « genio di Magritte. Il surrealismo gli deve una delle sue prime ed ultime dimensioni ». A. Breton, *Il Surrealismo e la Pittura*, trad. E. Capriolo, Marchi, Firenze 1966, pp. 72; 269-74; 401-3.

<sup>3</sup> F. Alquié, (pref. di A. Trimarco), Rumma, Salerno 1970 (Flammarion, Paris 1955).

<sup>4</sup> F. Menna, « Storia dell'Arte », 1970, pp. 267-75.

<sup>5</sup> P. Roberts Jones, « Bull. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique », vol. I, n. 2, 1968, p. 62.

<sup>6</sup> « Pensieri » e non « idee », perché « les idées n'ont aucune apparence visuelle » e « décrits », perché « ce qu'il faut peindre se borne à une pensée qui peut être décrite par la peinture » (dichiarazione di Magritte del 10 marzo 1962, A.A.C.B., Inv. 10).

<sup>7</sup> Si ricordi come questo problema, riproposto negli interventi della contemporanea Art-Language, trovi una soluzione opposta alla proposizione magrittiana: la rassegna, nei primi lavori di Joseph Kosuth intorno al '65, *One and Three saws* per esempio, dei tre tipi possibili di riferimento — la cosa stessa, la sua riproduzione fotografica e la sua definizione lessicale — si risolve sul piano di un allineamento tautologico dei tre elementi.

<sup>8</sup> La concordanza rintracciata dalla Gablik, cit. e da Schneede, cit. tra questa posizione di Magritte e le riflessioni sul linguaggio di Wittgenstein è storicamente non sostenibile: solo a partire dal '33-'35 il filosofo tedesco elaborerà nel *Blue and Brown Books*, poi nelle *Philosophical Investigations* il principio di una convenzionalità del linguaggio di fronte alla realtà, mentre nel *Tractatus logico-philosophicus*, pubblicato nel '21-'22, aveva sostenuto al contrario la piena identità di struttura logica tra nome e oggetto.

<sup>9</sup> J. Vovelle, nella monografia già citata e in « Revue de l'Art », n. 12, 1971, pp. 55-63, analizza con molta chiarezza i rapporti di Magritte con il dadaismo attraverso Mesens, tra il '19 e il '25, e l'influenza « più intellettuale che pittorica » esercitata sul pittore belga dalle distorsioni tra immagine e titolo in alcuni ready-mades di Duchamp e nelle macchine-ritratti di Picabia.

# Chi non è decadente?

di Piero Raffa

Quella di Schiller-Marx può dirsi la fase classico-moderna dell'uomo estetico. La loro prospettiva, pur lucidamente collocata nella crisi antropologica della modernità, teneva lo sguardo rivolto all'antichità classica come ad un modello di perfezione umana da recuperare. Profondamente diversa è l'idea dell'uomo estetico rifierita rigogliosamente negli ultimi decenni del secolo sotto varie denominazioni (estetismo, l'arte per l'arte, decadentismo ecc.). Questa rinascita ebbe luogo ancora una volta, anzi questa volta in maniera esplicita, all'insegna di Platone, che specie in Gran Bretagna beneficiò di un vero e proprio boom culturale (*Aesthetic Movement*).

Ovviamente si trattava di un Platone interpretato secondo le esigenze del momento, cioè frainteso — come solitamente accade in casi simili — in una maniera vitale e produttiva di nuove idee e prese di coscienza. Resta il fatto che la persistenza dell'ideale dell'uomo estetico attraverso l'intero secolo (e, come vedremo, fino ai nostri giorni), sia pure con motivazioni e prospettive mutate, è una prova che l'*antropologia estetica* è realmente rintracciabile nella cultura della nostra epoca, e che quell'ideale corrisponde ad un bisogno tenacemente radicato nella civiltà industriale.

Per cominciare dal nucleo essenziale, l'uomo estetico della decadenza è concepito sotto il segno della separazione, del distacco e della contrapposizione. Lo stato di fatto che gli autori precedenti denunciavano e lamentavano (alienazione, separazione delle funzioni, perdita della totalità umana) viene ora assunto realisticamente come tale, e l'attività estetica in quanto disgiunta da tutto il resto viene polemicamente esaltata come un assoluto, come un surrogato della perduta totalità. Diciamo con una formula, solo in apparenza contraddittoria: la totalità umana viene concepita secondo la funzione estetica separata.

Sul piano sociale l'artista si comporta come un individuo speciale, diverso ed avverso all'uomo comune, al filisteo borghese. Egli professa un'etica di élite, fondata sulla sensibilità raffinata, sull'arte come una sorta di religione privata o per pochi, sul dono creativo. La creazione artistica è ancora considerata il modello emblematico della perfezione umana, come il simbolo dell'uomo disalienato. Ma l'artista non crede che la massa filisteica — che lo respinge, lo schernisce o lo ignora — sia destinata a realizzare questo ideale. E perciò se ne distacca con risentimento. Non diversamente l'estetico viene separato dalle altre funzioni psichiche, ad esse contrapposto ed esaltato come la vita autentica, come il culmine dell'umano. Dire l'estetico può sembrare in contrasto col

motto 'arte per l'arte'. In realtà questa apparente incongruenza ci svela il nocciolo riposto del fenomeno. I fautori dell'estetismo si appellavano a Platone in nome dell'arte anziché del bello. Se dal punto di vista filologico si tratta di un palese malinteso, esso è però sintomatico e rivelatore della mutata condizione moderna, dove il bello non appartiene più alla vita e la sua esigenza viene surrogata dall'arte in quanto attività separata. Altrettanto sintomatico è il fatto che l'arte venga identificata col bello, con l'estetico. Come ho chiarito in un articolo precedente, si tratta di un errore teorico, cionondimeno tipico della tendenza epocale. La formula 'l'arte per l'arte' implica invece una duplice intenzione. Da un lato vuol dire che l'arte è separata dalla vita, con la connessa pretesa che nell'arte risieda la vera vita, o viceversa che la vita sia da vivere come arte. Al tempo stesso vuol dire che l'arte consiste esclusivamente nella forma (stile). Dunque la sensibilità, l'impulso formale è considerato l'organo artistico per eccellenza. Era così anche per Schiller, come abbiamo visto. Ma ora l'impulso formale non è più inteso a reintegrare l'armonia delle facoltà, esso è diventato l'ultimo baluardo nel quale si difende disperatamente l'ideale dell'uomo disalienato.

Si difende da che cosa? Quale svolta ha avuto luogo nel mezzo secolo che intercorre tra la concezione classica e quella decadente dell'uomo estetico? Una svolta intervenuta nella struttura della civiltà, con la diffusione su vasta scala dell'industrialismo e l'avvento della società di massa. L'estetismo è stato una reazione a questa svolta. Ma non soltanto questo. E' stato anche un campanello d'allarme, un preannuncio. Le condizioni oggettive che lo hanno provocato non sono scomparse, al contrario si sono istituzionalizzate. Sicché dobbiamo onestamente riconoscere che, a dispetto delle nostre ideologie progressiste e dei nostri propositi di socialità, siamo tuttora oggettivamente 'decadenti'. La condizione paradossale dell'estetismo, nella quale l'esigenza della totalità umana viene vissuta come disperata utopia nella separazione, è ancora la nostra, lo vogliamo o no. Volere o non volere. Questa alternativa richiama alla mente un altro grande dell'*antropologia estetica*, colui che proprio nel cuore della decadenza, senza rifuggire dalla sua problematica, anzi affrontandola con 'tragico' coraggio, ha rilanciato l'utopia classico-moderna dell'uomo estetico. Parlo di F. Nietzsche, che non a caso sta godendo in questi anni (non in Italia, però, dove resistono incancreniti preconcetti) di una nuova rinascita, in coincidenza col chiarificarsi del nostro orizzonte storico come un orizzonte di deca-

denza. Diciamo: decadenza del progresso e nel progresso. Anche Nietzsche, come Schiller e Marx, era innamorato della Grecia classica; anche lui ha fatto la critica della modernità col pensiero rivolto nostalgicamente a quel modello. In effetti ha dischiuso nuovi orizzonti alla coscienza contemporanea ossia gli è capitato il felice malinteso di Colombo, che credendo di navigare verso le Indie andò a scoprire un continente nuovo.

Ma ciò non accadde a caso. Nietzsche intrattene con la classicità un rapporto sottile e malizioso, precisamente di sospetto. Non prese per buono il cliché accreditato della bellezza serena e 'oggettiva' (apollinea), ma insinuò — con intuizioni degne di un geniale psicologo — che essa era soltanto un fragile compromesso con l'impulso 'vitale' (dionisiaco), una sorta di compensazione e di difesa, che poi si trasformò in una sopraffazione intellettualistica, in un nichilismo mortificatore della vita, cioè nel morbo decadente che avrebbe inquinato tutta la cultura occidentale successiva. Checché si possa dire dal punto di vista storico-filologico di questa tesi, che all'epoca della sua enunciazione fece andare in bestia alcuni specialisti, è certo che in essa si trova enucleata l'intuizione che ha impresso una virata vigorosa al pensiero moderno: l'intuizione della «vita» quale fondamento non soltanto del pensiero, ma della cultura tutta.

In questa intuizione risiede altresì il nocciolo dell'*antropologia estetica* di Nietzsche. Essa non si trova, infatti, nelle sue riflessioni sull'arte, ma rappresenta il midollo di tutto il suo pensiero, che può dirsi un'utopia dell'uomo radicata nella materialità del corpo-psiche e nel suo potenziamento «vitale». L'estetico non è qui una funzione separata, né una «forma» che reintegra e armonizza le facoltà psichiche, bensì la «vita» che sta alla radice di esse. Il vitale (dionisiaco) non è una pretesa estetica di totalità, ma il fondamento naturale della totalità psichica. Non è nemmeno l'irrazionale, come gli viene rinfacciato dal punto di vista di una ragione alienata dalla vita. E' il vero centro del soggetto umano, dal quale la razionalità tecnocratica si è allontanata degenerando in «razionalismo demente», come l'ha definito Mumford. Si può dire pertanto che l'estetico in quanto categoria estetica comunque intesa attinge in Nietzsche il limite della sua dissoluzione e si risolve *tout court* nella vita. Esteticità resta ormai un modo di dire, in quanto coincide con l'esistenza potenziata nella creatività. L'uomo estetico si configura così come l'uomo creativo, come l'uomo che muore e rinasce continuamente, superando se stesso attraverso una «distruzione infinita». Ciò fa dell'*antropologia* di Nietzsche un'idea ambivalente o bifronte, come ho detto: radicata nella decadenza, nutrita dei suoi veleni, e al tempo stesso proiettata al di là di essa, in una grandiosa profezia di «eterno ritorno».



## Quando i casi sono tre

di Ando Gilardi

Un nostro breve scritto, su queste pagine, sulla riproduzione fotografica (con qualche vago accenno al Benjamin) temiamo non sia stato ben compreso. Per colpa nostra, naturalmente: noi discorriamo da tecnici delle immagini fatte (e rifatte) a macchina, per cui diamo per scontati e risaputi certi fatti della tecnica medesima, quando invece non lo sono. Logicamente restiamo vittime di ancor più gravi svantaggi quando si rivolgono a noi gli esperti delle immagini fatte (e rifatte) a mano: gli artisti e i critici soprattutto. Ma questa sezione (e l'altra di ricambio che appare su «Photo 13») è fatta apposta per venirci incontro l'un con l'altro, magari barcollando, attraverso quella terra di nessuno che separa i territori delle immagini.

Ad esempio — e tornando alla riproduzione fotografica dell'opera d'arte pittorica — dalla nostra parte della... barriera, è cosa pacifica che la riproduzione stessa (nel libro d'arte, soprattutto) non sia tenuta affatto a rassomigliare con l'originale, al contrario! Il fotografo «riproduttore», e forse ancor più il fotoincisore, quello che fa le cosiddette «selezioni» dei colori, chiamate vagamente anche «cliché», è pagato apposta per essere infedele. Precisiamo: ragionevolmente infedele, e poi vedremo quel che significa. S'intende che parliamo soprattutto di fedeltà, e d'infedeltà, alle tinte e ai chiaroscuri dell'opera. E che il ragionamento vale soprattutto per la pittura già abbastanza stagionata: diciamo da mezzo secolo in su. Quel che si definisce il «patrimonio artistico» insomma.

Quanti di coloro che ci leggono hanno preso un buon libro d'arte (lasciamo perdere quelli tirati via, che sono i più) e sono andati a fare un confronto, pagina contro tela, davanti all'originale? Probabilmente pochissimi. O nessuno. E forse è meglio così: il direttore del reparto tecnico di una grande casa editrice italiana (la maggiore) mi raccontava tempo fa la storia veramente dolorosa di una storica dell'arte — donna di squisita sensibilità pittorica — la quale aveva curato l'edizione di un volume coloratissimo sul Prado di Madrid. Alla fine col volume sotto il braccio volle andare finalmente a visitare quel museo di cui aveva sentito tanto parlare e aveva tanto letto... Il trauma fu semplicemente spaventoso! E credetemi, se non dico nomi e titoli non è davvero perché la vicenda sia fantastica, ma perché non è il caso di infierire contro una povera signora già tanto duramente percossa dalla malasorte.

Che pure malasorte potrebbe non essere. Intendo dire questo: le riproduzioni del

volume possono essere tanto più «fedeli» a quel che i quadri erano subito dopo dipinti, quanto più «infedeli» a quel che sono diventati oggi, a distanza di secoli. Se sorridete, o vi scandalizzate, state attenti! Con la riproduzione meccanica, fotografica, vista dall'altra parte della barriera, lo scherzo può essere cosa seria, e viceversa.

Visitando un museo delle immagini noi in realtà osserviamo dei «fossili» di quadri un dì viventi. I tecnici del restauro possono assicurarvi, sulla base dell'enorme esperienza pittorico-tecnica che posseggono (e nascondono: per dovere di «segreto professionale» ancor più rigoroso e doloroso di quel che impegna un avvocato al delinquente che pure ha diritto di essere difeso) che i «grandi capolavori» sono relitti, ruderi, mummie. I testi nascondono questa realtà sotto formule pietose, come «patina del tempo». Se noi leggessimo: «... a Roma, il Colosseo, si presenta integro ai nostri occhi, anzi nobilitato dalla patina del tempo...» suonerebbe un po' stonato. Ma per la Cappella Sistina va benissimo. E' la vita, anzi: l'arte!

Questa patina del tempo (torniamo a parlare di pittura) copre il quadro con progressione statisticamente misurabile e riducibile. E' per questo che tutti i vecchi quadri hanno la «crosta» in comune: gli anni, i secoli, li hanno «virati» nella stessa direzione. E non solo gli anni, anche la manutenzione, cioè le verniciature protettive che fino a poco fa erano tutte fatte col «coppale». Che poi è risultato essere all'analisi chimica moderna un corrosivo delle tonalità cromatiche. Capita... Detto molto molto semplicemente, tanto per capire la sostanza del discorso: i colori putrefanno sempre allo stesso modo: anche se li hanno spalmati Rubens o Tiziano, perché le leggi della natura non vogliono sentir ragioni di merito. E per primi «muoiono» i verdi, i viola, in genere le combinazioni dove entra molto giallo: la tinta più cagionevole di tutte. Duri, resistenti sono i rossi, i magenta, i brunastri... Ma queste cose le sanno persino gli artisti. Almeno quelli che ancora usano i colori. Capita ad esempio che anche nei quadri, soprattutto se son capolavori, «cadono le foglie» cromaticamente parlando molto molto presto. Da questo punto di vista la visita ai musei appare come un pellegrinaggio autunnale, tanto più malinconico in quanto le intenzioni in origine erano estive. O primaverili...

Cosa fa il fotografo, ma ancor più il fotoincisore per la stampa della riproduzione meccanica? Restituisce il giallo, il

verde e quel che secondo lui «manca» perché il tempo lo ha distrutto. L'operazione si chiama di rinforzo. Ad esempio (e faccio un esempio vissuto: uno dei tanti): il fotoincisore capo, che è quasi sempre un mostro di bravura, dice all'apprendista che gli porta la selezione dei gialli, dei blu e dei rossi di quel tal punto della Cappella degli Scrovegni: «Ma ti sembra che Giotto abbia dipinto alla Madonna un abito marrone da frate? Doveva essere azzurro, salame! Andiamo, rinforzami questo giallo del doppio». Tanto per fare un nome: non sappiamo infatti se avete mai visto «La Cappella degli Scrovegni» pubblicata dall'Istituto geografico de Agostini di Novara. E' uno splendido atlante del capolavoro di Giotto; esso ci dà un'idea dell'opera del grande artista incomparabilmente migliore (dal punto di vista dell'informazione, e dei suoi bit-bit. Ma c'è forse un altro punto di vista razionale?) di quella che oggi consente la Cappella degli Scrovegni. Cioè: il suo «fossile», ovvero «rudere». Insomma, la «patina del tempo» sotto la cui crosta ci viene garantito dalla critica che esiste la pittura di Giotto.

Il fotografo (quello specializzato in simili imprese, ma non sono molti) lavora con criteri paragonabili. Avanti la ripresa, naturalmente, illumina il soggetto in modo giusto. Cioè, con la luce teorica alla quale «avrebbe dovuto» essere dipinto. Che è o del Sole (5.500 °K) o artificiale-fotografica (3.200 °K) ma ricondotta dalla taratura della pellicola a quella del Sole. Diciamo per inciso che rarissimamente questa luce è la medesima alla quale il pubblico vede il quadro. Poi i casi sono due: o il commissionario della riproduzione è un cretino (in Italia è la norma) e allora il fotografo appiccica sotto il quadro una specie di arcobaleno in striscia che si chiama «scala cromatica» e *riproduce quella*, esattamente. Siccome la scala cromatica è stampata dalle case che producono la pellicola da riproduzione per valorizzarne i meriti riproduttivi, è stata meravigliosamente studiata per consentire un risultato perfetto. Alla fine il fotografo dice al babbeo: «vede, signore, la scala è venuta perfetta: similmente il quadro, mi par ovvio».

Oppure il commissionario della riproduzione è un tecnico americano. Allora il fotografo non mette la scala cromatica e «rinforza» cioè corregge le tinte del quadro. L'operazione è più facile (entro certi limiti) di quel che sembra ad un profano. Si tratta di aggiungere con dei filtri del giallo o un po' di blu. Si tratta anche di tener conto (ma il fotografo è allora bravissimo) della naturale tendenza al rosso che ha, come il tempo, anche la riproduzione tipografica (cioè con inchiostrici) dell'immagine fotograficamente registrata dall'originale, tendenza provocata da vari fattori: l'uso, nelle selezioni, di pellicole non trattate come si deve che compromettono i «tenui», l'uso di luci selettive non perfettamente «fresche», eccetera eccetera.

Alla fin fine i casi sono ancora due. Anzi, tre! Primo: o la fotografia assomiglia molto all'oggetto riprodotto, e allora ha sovente poco a che vedere con quello che ragionevolmente doveva essere l'opera

quando venne realizzata. Secondo: o la fotografia riproduce meglio che può l'opera secondo le intenzioni dell'autore, e allora somiglia molto poco ai relitti che ne sono rimasti. Terzo: o la fotografia

soddisfa pienamente l'autore del testo critico dedicato all'opera, e allora non somiglia per niente né a quel che è rimasto di quest'ultima, né a quel che doveva essere in origine.

Teatro

## Alla ricerca di una sintesi

di Italo Moscati

Il momento, come suggerisce Tafuri parlando in genere dell'avanguardia (nel suo « Progetto e utopia » imperniato principalmente sulle questioni di architettura), sembra tornare ad essere quello di una sintesi, già tentata da Benjamin, tra le ragioni del formalismo inteso come scuola di lavoro sul linguaggio e quelle del surrealismo come intervento politico *tout-court*. Poiché, riferisce la citazione: il primo pone il riconoscersi, da parte del lavoro intellettuale, essenzialmente come lavoro, appunto, non recuperabile, quindi, ad un movimento rivoluzionario e autonomo solo nel senso che il committente politico o economico potrà dettare un senso alle elaborazioni; e il secondo è un lavoro intellettuale che nega se stesso come tale, e si propone come pura ideologia, pretendendo di sostituirsi alla organizzazione politica, o celebrarla, o criticarla dall'interno; comunque, sempre con l'obiettivo di uscire dal lavoro produttivo e di porsi di fronte a questo come sua coscienza critica.

Traducendo una simile premessa, assunta per il carattere di stimolo che contiene, nella situazione del teatro che si fa oggi in Italia, si può dire che si sta assistendo ad un rovesciamento di fronte quanto mai interessante. Dentro lo spazio dell'avanguardia, che ha scavalcato di fatto gli steccati delle cantine in cui si era rinchiusa o meglio aveva scelto di rinchiuersi, si fronteggiano diverse esperienze che, da un lato, discendono dalla esperienza compiuta negli anni sessanta e, dall'altra, attingono ad un'« inventività » ancora in divenire. Per tagliare corto e giungere a qualche esempio che possa rendere più espressiva la dialettica in corso, vorrei rifarmi a due spettacoli: « La cena delle beffe » di Sem Benelli, messa in scena da Carmelo Bene per lo Stabile de l'Aquila; e il « Tarzan! » di Memè Perlini, che è praticamente nato nella sezione ricerca del Teatro di Roma, prima della marcia indietro di Franco Enriquez, direttore del teatro, davanti al programma predisposto dallo stesso settore.

Entrambi sono spettacoli che — rientrando nella fase di passaggio dalla parola all'immagine, cioè da un teatro che spesso rifiuta l'autore e si accosta all'arte della visione pittorica —, rappresentano un test sufficientemente significativo di come ci si stia allontanando da uno stesso punto di partenza. Carmelo Bene, dopo la

ripresa di « Nostra signora dei Turchi », sembra venire dall'immagine per ritornare, amplificandola rispetto al passato, alla parola che viene reintegrata nella sua funzione di materiale dominante; Memè Perlini, invece, continua il suo viaggio verso l'immagine, scostandosi dalle geometrie autoritarie e bloccate in se stesse di altri esponenti dell'avanguardia (mi riferisco a Giuliano Vasilicò e alle « Centoventi giornate di Sodoma »), e stuzzicando il rapporto con una realtà che si mescola al sogno, e che il sogno assorbe cancellandovisi. Carmelo Bene scaccia la sua ossessione autodichiarativa, che pure costituisce la molla più forte del suo progetto, e si stende nell'ambiguità.

Ed ecco la « Cena », Urla della folla in uno stadio e oggetti sportivi (mazze da baseball nelle mani degli staffieri dei Medici) sottolineano un'atmosfera da competizione sportiva: agli angoli Giannetto (Carmelo Bene) e Neri (Luigi Proietti), arbitro l'assente Lorenzo il Magnifico (che interviene a farsi rammentare: « Quant'è bella giovinezza » e si presenterà — se poi è lui — nel finale, ghignante sul letto del delitto). I due, per la verità, non si battono per battersi, non sono mossi dal puro piacere decouberliniano di misurarsi per la gloria e neppure sono spinti dalla sete di denaro; si odiano sul serio e si scambiano insulti, disputandosi Ginevra. Questa, peraltro, non se ne sta mica in disparte a recitare la parte della bella che si fa desiderare; anzi, è impegnatissima ad andare avanti e indietro coprendosi appena con due fiotti di riccioli le candide bocce, e reggendo sui fianchi una lunga garza.

Vien da pensare che, in mezzo a tutto il campionario, Giannetto e Neri invece di litigarsi, potrebbero spartirsi da bravi fratelli. Carmelo Bene ha colto bene la gratuità del match fra Giannetto e Neri, la situazione fra aristocratici che potrebbero figurare tra i ragazzacci di un film di Kubrick. Questi due sono eroi da palestra o da spogliatoio, e la gente che li aizza e li serve rappresenta il mondo fanaticizzato dei tifosi; sia gli uni che gli altri s'azzuffano perché non sanno come riempire le giornate. Non è forse un bello scherzo da goliardi, quello di mettere il proprio nemico — nella fattispecie Giannetto — in un sacco, calarlo in Arno e riempirlo di botte? Carmelo Bene sembra proprio sottolineare questa « filosofia »

goliardica della quotidianità spesa in beffe e levate di testa.

Ma è solo un'indicazione, è l'involucro per una ri-proposta che manca di un sostegno critico davvero illuminante, capace di far marciare la macchina teatrale. C'è, invece a soffocare, una cura pure intelligente del « dire » in cui s'imprimono le sfumature della regia e l'articolazione — acuta, peraltro — degli interpreti. Le immagini vanno in una direzione quasi opposta, in un progressivo restringimento di visione che scopre un sostanziale disinteresse, un negato piacere del gioco teatrale.

In « Tarzan! » la dimensione è un'altra, come pure l'ansia e la curiosità per ciò che si va costruendo teatralmente. Il nodo è tra immaginario e realtà quotidiana. Se l'immaginario è usato, nella avanguardia, per abbattere le cosiddette barriere del naturalismo e costituisce in un certo senso la scelta di fondo, la realtà del quotidiano compare come segnale contrapposto ad un'assenza. Questo segnale sta diventando sempre più evidente, come fa pensare, ad esempio, il lavoro di Mario Ricci nelle « Tre melarance ». Se ne ricava in questo caso un conflitto spesso privo di fragori in cui il regista-autore Ricci esibisce il quotidiano con sicura intenzione provocatoria, trasformandolo in un atto di fiducia, sia pure intriso di negazione. Perlini con il suo « Tarzan » rovescia completamente questa prospettiva. Non riconosce al quotidiano alcuna capacità di eversione ma lo presenta come specchio deformante di un disagio più profondo.

Cos'è questo Tarzan? Si può rispondere che tutto è Tarzan in un clima di giallo dell'orrore ove il pendolo, le lame dei coltelli che scompaiono nei vestiti, il cigolio delle porte, il grido della civetta lasciano il posto ad una lampada che oscilla perché i « personaggi », cioè i Tarzan, ci prendono contro inavvertitamente, ad un televisore che nessuno ha spento e continua a sfrigorare, una sedia a rotelle con contorno di piante, un aeroplanino di plastica che gira e gira finché — al buio — qualcuno non gli rompe la traiettoria. E' una caricatura in cui sono coinvolti un ragazzo biondo che balla agitandosi in silenzio, una giovane che arriva con un vassoio, una signora con ombrellino al quale una mano misteriosa dà fuoco, una specie di chauffeur con



baffi che si fa spingere nella sua auto in panne poi la spinge con due ventole sotto le ascelle.

Di tanto in tanto si fa avanti un Tarzan nudo, senza sesso, che si sforza di avviare qualcosa o qualcuno fra il pubblico. C'è pure uno specchio sul quale Tarzan traccia dei segni (un sole, delle nuvole) e sul quale un piccolo proiettore manda l'immagine di un omíno appena scarabocchiato, un altro Tarzan. Dall'ombra arrivano le voci disperate, prima di una donna poi, in milanese, di un uomo; e disperata è anche la filastrocca in inglese di una donna che finisce in un armadio

aperto inaspettatamente nel buio. Alla fine torna il Tarzan senza sesso, che si è appena tolto di dosso un mantello bianco e dalla bocca la carcassa di una colomba, ed ha nascosto il volto dietro la maschera di un leone che sputa acqua. E allora? Non è che un primo inventario, un parzialissimo elenco di uno spettacolo che imprigiona l'ironia in un ambiente freddo come un corridoio di piastrelle. Perlini respinge e gela ogni disponibilità all'ottimismo consolatorio. Propone una particolare versione « fenomenologica » in virtù della quale ad un pronunciamento

ideologico organico ricalcato su linee preesistenti, viene sostituito un allineamento all'istinto, alla impulsività. Tarzan sembra un Pierrot spezzato. Perlini dovrà andare oltre questa soglia. La sua strada non è quella dell'irrazionale, ma una impassibile voglia di vomitare le immagini introiettate nel rapporto con le cose, con se stessi. Non è il sonno della ragione ma non è, ancora, la veglia lucida della ragione: sulla pista si presentano i mostri della quotidianità. A Perlini si può chiedere di non sublimarli, cioè di non farne dei Pierrot.

Cinema d'essai

## Milarepa

di Federica Di Castro

Una città qualunque, una famiglia qualunque con una storia di famiglia, uno studente avido di conoscenza. Un professore a cui il giovane si affida, la donna taciturna che accompagna il professore. Un'automobile, la prospettiva d'un lungo viaggio. La macchina sbanda, lo studente ha la percezione fisica e psichica della morte, il professore è gravemente ferito e resta al suo posto in attesa dell'ambulanza che la donna è andata a cercare. Il giovane gli sta accanto, lo accompagna in quel passaggio dalla vita alla morte con una storia che è la sua storia personale, quella di Milarepa. Ma Milarepa è altri da lui, Milarepa è un antichissimo personaggio tibetano, mago, uomo di conoscenza e santo. Tutte facoltà che Milarepa ha acquisito da giovane e per sua ricerca e a caro prezzo. La vita del giovane e quella di Milarepa sono molto vicine, il destino è comune. Il giovane diviene dunque Milarepa nella traiettoria della narrazione e la storia diviene una vicenda senza tempo, perché il discorso della Cavani è quello che il tempo e lo spazio sono dimensioni esterne schermi alla dimensione interiore. Il percorso che conduce ad essa è il duro cammino della conoscenza. Uomini nati in ambienti diversi, da civiltà diverse raggiungono uno stadio comune una volta che seguono la sua traccia.

Così i monti tibetani che ci vengono descritti sono i monti del nostro paese poco importa se d'Abruzzo o d'Aspromonte. Sono il nostro Tibet, spazi sconfinati, segnati dalle vette, dalle asperità del territorio. Percorsi dal vento. Il vento, soffio di vita che è tra tutte le cose e le avvolge, è l'elemento con cui l'uomo si confronta, la misura per eccellenza. Raggiungere non la potenza del vento ma le possibilità del vento, essere eterici.

Corpi senza peso. Nel percorso verso la conoscenza, nel cammino duro, non si affina solo l'anima ma anche il corpo. Si affina e si sensibilizza, divenendo lo specchio dei processi interiori. Il corpo muta

e segue le vicende della mente. Il corpo è il banco di prova, il campo di battaglia dell'esistenza. Nei primi piani ogni film di Liliana Cavani ci mostra volti i cui tratti divengono via via più intensi. La conoscenza conduce alla santità e la santità è indifferenza alle passioni, indifferenza conquistata e sofferta. « Gli uomini, gli animali e le foglie passano. Aiutami — chiede Milarepa al grande Lama — ad accettare il mutamento ». A non riconoscersi in alcune cose elementi luoghi persone, ma nello spazio immenso delle cose.

Perché lo spazio si dilati e non abbia confini è necessaria la distruzione degli oggetti, che non sarà in questo caso distruzione violenta, ma piuttosto una progressiva consumazione. Gli oggetti durano meno dell'uomo e ogni loro esaurimento nel tempo è una liberazione per l'uomo, segna le tappe della sua vita.

L'accettazione della morte è dunque una ardua conquista, il prezzo da pagare è la vita stessa. Non esiste resurrezione, la formula è ignorata dal Lama né la scopre Milarepa. Ma Milarepa impara l'indifferenza, il procedere avanti senza « voltarsi indietro », senza mai voltarsi.

Così nel terreno della conoscenza egli va un gradino oltre il Lama-professore-padre-padrone prima nemico e poi compagno. E' perché Milarepa, il giovane, va oltre che è proprio lui ad accompagnare il Lama nel tragitto dell'agonia. E il discorso delle generazioni nel loro confronto è il solo discorso legato al nostro tempo che il regista affronti. La conoscenza è affrancamento dalla servitù al padrone-padre (padre naturale o padre-guida alla cultura) la conoscenza è libertà. Il giovane Milarepa raggiunge la libertà che i padri non hanno raggiunto anche se a prezzo altissimo. Acquisisce dal confronto con l'altra generazione tutto ciò che può acquisire e poi procede per il cammino da solo e si riaffaccia solo per dire al padre le sue verità. Quelle che il padre può acquisire da lui.

Non ho visto invece tessuti sociali allusivi in questo film e il mondo contadino che fa da sfondo è forse prescelto tra qualunque altro per esemplificare un modo di vivere governato dal caso, in lotta con gli elementi naturali e con tutta una gamma di ritualità che sconfinano nella



Manifesto del film « Milarepa »:

magia.

Non esiste un discorso politico-sociale sul mondo contadino: è perché è il mondo più misero che è stato scelto, il mondo dell'ignoranza.

E « l'ignoranza — del resto — è la diga che tiene unito il mondo » e che lo rende schiavo.

E' una storia di conquiste Milarepa, la conquista della libertà, la conquista del riconoscere la morte come momento-chiave dell'esistenza. La conquista della libertà a parlare della morte, a vederla di fronte. Film spiritualista, compensa con una incredibile ricchezza di temi un vuoto che da molto tempo esiste nella cultura di sinistra — di cui la Cavani sia pure in modo molto particolare fa parte — quello dell'autorizzazione a darsi e a dare risposte sociali in termini di interiorità e di completezza.

## Recensioni libri

KAREL TEIGE, *Il mercato dell'arte*, Ediz. Einaudi.

Nell'ambito dell'attuale dibattito sui fondamenti e le prospettive di una sociologia dell'arte, la traduzione italiana (a cura di Gianlorenzo Pacini) di questi tre saggi (*Il mercato dell'arte*, *Gli intellettuali e la rivoluzione*, *La produzione culturale sovietica e i problemi dell'eredità culturale*) del teorico cecoslovacco Karel Teige (1901-1950), saggi risalenti al periodo 1933-1936, può costituire un contributo importante all'approfondimento di alcuni temi non marginali relativi alla riflessione dialettica sul significato dell'arte in una società storicamente determinata.

Fra i diversi temi affrontati da Teige nei suoi scritti, ci sembrano degni di particolare rilievo, almeno nei riguardi della contemporaneità che viviamo, i seguenti: (1) il carattere dell'arte borghese; (2) l'arte e il mercato; (3) il legame fra romanticismo e correnti d'avanguardia; (4) il rapporto fra arte d'avanguardia e società; (5) il problema della tradizione culturale.

Per quanto riguarda il punto (1) Teige sottolinea opportunamente che l'arte veramente e autenticamente borghese, che rientrava senza alcun residuo nell'ambito dell'ideologia borghese e se ne faceva portatrice, aveva raggiunto la sua massima fioritura già in un'epoca anteriore alla conquista, da parte della borghesia, del dominio mondiale e cioè approssimativamente ancor prima dello scoppio della rivoluzione francese. L'arte borghese veramente grande e autentica è infatti l'arte di una borghesia ancora modesta, di una borghesia che non ha conquistato una posizione di esclusivo dominio mondiale. Nell'epoca posteriore alla Rivoluzione francese invece «si può già osservare che il periodo estetico» nello sviluppo del terzo stato — il cui momento classico si ebbe nel secolo XVIII — era ormai chiuso, e l'atteggiamento della borghesia verso l'arte sarà d'ora in poi un atteggiamento tipicamente borghese, cioè prosaico, pratico, utilitaristico. Nell'epoca in cui il capitalismo conquista il mercato mondiale, i problemi della creazione artistica e della teoria dell'arte perdono l'importanza che avevano avuto fino a quel momento per la nuova classe vittoriosa e dominante.

Teige sottolinea, a questo proposito, come nelle nuove condizioni create dal capitalismo la divisione del lavoro apre un abisso tra la produzione spirituale e quella materiale e assegna alla creazione artistica un posto molto particolare che per alcuni gruppi e correnti artistiche «diventa un posto 'in extremis'», e fa dell'arte un campo notevolmente lontano dal processo produttivo e dalla vita pubblica e sociale. Nella sfera delle sovrastrutture ideologiche l'arte diventa un campo di attività che si 'libra nello spazio' e che, almeno per quanto riguarda la produzione poetica e pittorica, si pone a notevole distanza dalla vita economica, e proprio grazie ad una tale distanza l'arte si sviluppa in maniera notevolmente originale, quasi autonoma e relativamente indipendente dalle condizioni materiali». Secondo il teorico cecoslovacco, questa relativa autonomia, indipendenza e originalità dello sviluppo artistico, che è il risultato della divisione del lavoro, tipica del capitalismo, conferisce alla creazione artistica la possibilità di mantenere una certa libertà di movimento e una certa indipendenza che la rendono capace di avere delle relazioni

originali nei confronti dell'ideologia e della società borghese. «La società borghese ha imposto all'arte e agli artisti una situazione fondamentalmente diversa da quella che veniva fatta alla produzione artistica nei secoli precedenti, e nel processo della divisione del lavoro l'arte e la poesia si sono trovate addirittura escluse dalla società e dalla vita reale così come Platone aveva escluso i poeti dal suo Stato ideale. In questo isolamento in cui il mondo dell'arte viene a trovarsi nei riguardi del corpo sociale e delle classi sociali dominanti, l'artista viene a crearsi una propria sfera intellettuale la cui evoluzione presenta delle proprie specifiche crisi, nelle quali le crisi sociali esercitano una influenza assolutamente accessoria quando non addirittura nulla, e la cui curva di sviluppo risulta spesso violentemente interrotta da frequenti e repentini capovolgimenti di direzione».

(2) Se l'autonomia e la separazione dai processi produttivi costituisce una dimensione strutturale fondamentale dell'arte nelle condizioni poste dalla divisione del lavoro della società capitalistica, l'altra faccia della medaglia è costituita dal rapporto con il mercato la cui presenza mette radicalmente in discussione la suddetta autonomia e separazione. Ed è proprio questa dialettica lacerante fra libertà della creazione e presenza del mercato che costituisce uno dei caratteri fondamentali dell'arte nella società borghese. E' stata la Rivoluzione francese a determinare una profonda trasformazione nei rapporti tra l'arte e la società e nella posizione dell'artista e dell'arte nel complesso della divisione sociale del lavoro. Teige ben sottolinea che prima i grandi artisti, pittori, scultori, decoratori, architetti, poeti e compositori musicali erano per lo più membri di una corte reale, principesca o nobiliare, erano cortigiani e servitori dell'aristocrazia laica o ecclesiastica. Nel Medioevo infatti l'arte si trovava sotto il severo controllo della Chiesa o dell'aristocrazia, era un mezzo di edificazione religiosa e dipingeva quadri che erano come la Bibbia degli analfabeti. «La Convenzione proclamò la libertà dell'arte e conferì a tutti gli artisti il diritto di esporre nel Salon, cosa che prima costituiva un privilegio riservato agli accademici... Le opere letterarie vennero liberate dal controllo della censura. Ma la libertà, l'eguaglianza, la fratellanza, queste tre teologiche virtù della borghesia, non riuscivano a dare agli artisti di che accendere la stufa e cuocersi il pranzo». E' a tale livello che emerge in tutta la sua corposa presenzialità e come protagonista principale il mercato. Nel regime della libertà borghese l'arte, emancipatasi dalla dittatura del potere aristocratico ed ecclesiastico, è caduta sotto un'altra forma di illibertà nella sottomissione all'implacabile dittatura del mercato. Teige ben sottolinea (in una prospettiva di pensiero in cui si situano fra l'altro, secondo modalità diverse, il giovane Lukacs, Adorno, Marcuse, Goldmann) come in tale situazione l'arte cessi così di essere un servizio per diventare una merce: invece di essere una produzione realizzata secondo l'ordinazione individuale di un determinato consumatore, l'opera d'arte diventa merce nel pieno senso di questa parola, «merce destinata generalmente alla vendita su un mercato impersonale e che il mercante sceglie secondo le sue personali preferenze, così come compra il vino e le sigarette della sua marca preferita».

(3) Il legame intravisto da Teige fra un certo romanticismo e le avanguardie ci sembra interessante in quanto in primo luogo fa giustizia di quelle interpretazioni del romanti-

cismo che lo caratterizzano *tout court* come movimento idealistico e irrazionalistico (basti pensare in Italia all'interpretazione di Della Volpe) per individuarne invece in alcune sue tendenze il coefficiente critico verso la società e l'arte ufficiale della tradizione. Riferendosi alla Francia, Teige osserva che «nell'epoca della restaurazione simbolizzata dalla sottana pretesca e dall'ombrellino della monarchia di luglio, si sviluppano tre tipi di romanticismo: 1) *Il romanticismo reazionario*, ultramondano, conservatore, il romanticismo del duca di Chateaubriand. 2) *Il romanticismo liberale* borghese o piccolo borghese progressista, il romanticismo di Benjamin Constant, Stendhal, Victor Hugo e Delacroix... 3) Infine il *romanticismo nero*, il *romanticismo della rivolta e della rivoluzione*». Questa terza, rivoluzionaria corrente del romanticismo doveva diventare, nella prospettiva indicata, il destino di tutta la nuova poesia e ha dato origine ad un albero genealogico che va da Borel a Breton e da Dauterive a Max Ernst. Secondo Teige da questo romanticismo della rivolta si può tracciare una linea continua fino all'attuale avanguardia. La profonda differenziazione che si è aperta in seno al movimento romantico costituisce così il germe dello sdoppiamento dell'arte nell'epoca borghese. «D'ora in poi — conclude Teige al proposito — due mondi dell'arte si fronteggeranno in netta opposizione l'uno nei confronti dell'altro: i *poetae laureati* e i *poeti maledetti*, l'*accademismo* e il *modernismo*, l'*arte da boulevard* e l'*avanguardia*, la non arte ufficiale e l'arte rivoluzionaria. La divisione e l'opposizione tra questi due mondi distrugge e rende d'ora in poi impossibile l'unità stilistica. Al romanticismo progressista e ribelle si opporrà il parnassismo ufficiale, al simbolismo il naturalismo, al cubismo il neoclassicismo, al surrealismo il populismo e il neorealismo, alla rivolta l'accademismo, alla poesia la *oleografia commerciale*».

(4) La divisione del lavoro e la relativa autonomia della creazione artistica che da essa deriva, rende possibile, nell'ambito o ai margini della società borghese, il sorgere di una poesia e di un'arte autentica, che prende origine da una cosciente opposizione ai fondamenti della stessa società. Nascono così i movimenti d'arte d'avanguardia, nutriti dallo spirito della rivolta e della lotta contro tutte le convenzioni sociali e artistiche. L'avanguardia designa, come si sa, il complesso dei movimenti letterari e artistici sorti in Europa dalla dissoluzione del simbolismo nel quarto di secolo che va dal 1905 al 1930, movimenti che, come è stato giustamente osservato, si caratterizzano come *nuovi* per forma o contenuto o destinazione, quindi in anticipo sui gusti e le conoscenze di una società data in un dato momento. Nella prospettiva di Teige, come rileva anche Kvetoslav Chvatik nell'introduzione, l'avanguardia sviluppa all'estremo la differenziazione dell'atteggiamento artistico nei riguardi del mondo, di coltivare le funzioni estetiche della poesia, di scoprire nuovi campi e nuove sfumature dell'espressione artistica. Una tale creazione aspira tuttavia, al contempo, a una nuova socialità, ad un nuovo ancoraggio sul fondo di una socialità più umana, che rende possibile il superamento delle profonde lacerazioni interne. Per Teige, soltanto il socialismo può offrire all'arte una tale socialità, e viceversa soltanto il socialismo ha il diritto di ereditare le istanze più vere e feconde dell'arte della avanguardia.

(5) Nello studio *La produzione culturale sovietica e i problemi dell'eredità culturale*



Teige lotta su due fronti: da un lato contro la svalutazione dell'eredità culturale e cioè contro la tesi che sia possibile creare una cultura critica e alternativa nel più completo isolamento da tutta la precedente cultura mondiale e dall'altro contro la feticizzazione dell'eredità culturale, contro l'artificiale conservazione del passato, privato della sua critica rivoluzionaria, contro la concezione che la tradizione culturale costituisca un complesso di valori conclusi, intoccabili, che è possibile soltanto imitare passivamente. A simili tesi Teige contrappone un'attiva e dialettica concezione della tradizione culturale come unità della continuità e della discontinuità, dell'evoluzione e della rivoluzione, dell'analisi critica e dello sviluppo creativo dell'eredità culturale del passato. « Appropriazione critica e rivalutazione dell'eredità culturale significano: salvare i più alti valori della cultura borghese e nello stesso tempo lottare contro la cultura borghese e le sue forze regressive ». Teige dimostra, che il valore artistico non è qualcosa di dato una volta per tutte, d'immutabile (cfr. al proposito le utili osservazioni di un altro teorico dell'arte ceca, J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, Einaudi, Torino 1973), ma che invece la vitalità dell'opera si realizza nella storia, nella capacità che essa dimostra di assumere aspetti continuamente nuovi, che invitano a nuove concretizzazioni e interpretazioni. In tale prospettiva anche l'antitradizionalismo delle avanguardie non significa che la sua arte sia priva di una continuità evolutiva, di tradizioni: i grandi innovatori dell'arte moderna portano, in questo senso, a compimento delle tradizioni mentre al tempo stesso ne aprono delle nuove. Non è possibile nello spazio di una recensione dare un'immagine adeguata di tutte le questioni e i passaggi intermedi presenti nelle argomentazioni di Teige. D'altra parte ci premeva soltanto, nel fare emergere alcuni problemi teorici, e in modo necessariamente schematico, sottolineare implicitamente il loro interesse ai fini di una ripresa del dibattito contemporaneo nell'ambito della sociologia dell'arte.

Certamente molte delle tesi e delle concezioni discusse da Teige sono già state assimilate (non dimentichiamo che questi saggi risalgono agli anni trenta) dalla cultura critica contemporanea anche attraverso altre fonti: per questo, a volte, si ha la sensazione che Teige ci parli di cose che già si conoscono bene e che richiederebbero semmai una loro nuova formulazione non solo attraverso la teoria marxiana ma altresì tramite l'intervento delle nuove metodologie e di una filosofica critica che sia al contempo critica dello stesso marxismo così come questo viene scolasticamente concepito. Ma nonostante questi limiti (che d'altronde si comprendono storicamente e geograficamente) delle proposte di Teige, ci sembra giusto rilevare il valore di stimolo di questi saggi ai fini di una fondazione di una teoria critica dell'arte nella società occidentale contemporanea.

Alfredo De Paz

GUIDO MONTANA, *Sociologia del comportamento artistico*, Ediz. Presenza, Roma.

Ricordando e condividendo la concezione platonica dell'arte come di un « sacro furore » pericoloso per la stabilità sociale, Edgar Wind scriveva in un suo libro del 1963 (*Arte e anarchia*, Adelphi, Milano 1968): « ... Il sacro timore non è più tra noi. Ma può darsi che il timore sia diventato super-

fluo. Infatti una delle conseguenze della diffusione è la perdita di densità. Siamo molto inclini all'arte, ma l'arte non ci tocca molto profondamente, ed è per questo che ne possiamo assorbire tanta, e di tanti, tanti generi diversi... ».

Il libro di Guido Montana è essenzialmente una analisi di questo fatto, una precisa e acuta descrizione della fenomenologia della neutralizzazione delle possibilità eversive dell'arte e della loro sostanziale mistificazione. Il processo si compie essenzialmente attraverso le strutture di diffusione e di interpretazione del fenomeno artistico.

Una delle responsabilità maggiori viene attribuita alla critica, al « potere della parola » e al suo « uso indiscriminato » che « ... vengono praticamente a sostituirsi al valore del segno e al reale significato dell'oggetto prodotto. Si recupera così, non già l'artisticità dell'operazione, ma il semplice valore nominale dell'arte... » così che l'opera dell'artista viene ridotta a « puro nome » ed il « termine di relazione fruitiva » viene completamente dimenticato.

L'altro fattore determinante del processo mistificatorio è costituito dal carattere meramente quantitativo della informazione prodotta dai « mass media » per mezzo dei quali « ... ciò che perviene al soggetto ricevente non è il significato del messaggio cioè la sua qualità semantica, ma piuttosto la riduzione di essa a messaggio segnaletico. In altre parole le convenzioni segnaletiche vengono a sovrapporsi in pratica al significato artistico... » e « ... l'oggetto estetico, divenuto così oggetto 'curioso', giunge certamente alla cronaca ma non alla coscienza dell'uomo, in quanto non modifica il suo modo di vedere e di pensare... ». La mistificazione si verifica qui, come si è detto, soltanto a livello della interpretazione e della diffusione, e Montana ha, in genere, la tendenza a credere che al di là di queste coperture mistificanti possa sempre sopravvivere l'« oggetto estetico », il « valore », il « significato artistico » ecc.

Sa bene però che « spesso » il processo mistificatorio si ripercuote sulla stessa operazione artistica e la compromette irreparabilmente; egli rimprovera perciò all'arte contemporanea il suo essere « produttiva di segnali 'naturali' anziché di segni », la sua rinuncia all'elemento « ironistico » il solo capace di estrarre dalla materia « il risultato imprevedibile, che mette in crisi una presunta verità... », il suo essere « sussidiaria della tecnologia » ecc.

Il limite del libro consiste, a mio avviso, nel fatto che nonostante Montana sappia bene che « l'apparato di produzione-mercato » « in qualunque momento è in grado di violentare la situazione ideologica, culturale, critica, e imporre una situazione diversa... », egli continui tuttavia a mantenere le nozioni tradizionali di « arte », « artista », « valore estetico » ecc., ed a richiedere all'artista un « contributo di coerenza e di autenticità » quasi come se tutto in fondo fosse affidato alla « buona volontà » e alla « scelta » del comportamento. Io credo, invece, che, proprio per la necessità e per i meccanismi della mercificazione e della separazione da Montana così lucidamente conosciuti e analizzati, l'« artista » e l'« arte » possano oggi semplicemente scegliere tra la mistificazione ed il nulla. E' mia convinzione che il recupero della « operazione artistica » implichi necessariamente, da un lato, la necessità di abbandonare definitivamente categorie e nozioni in fondo ancora sostanzialmente « borghesi » e perciò ancora legate al mercato dell'arte, e, dall'altro, la trasfor-

mazione radicale dello statuto socio-economico dell'artista, delle strutture all'interno delle quali egli opera e della stessa qualità delle sue operazioni.

Mario Costa

FABIO MAURI, *Der politische Ventilator*, Ediz. Achille Mauri, Milano.

Se si confrontano le « azioni » che Fabio Mauri va conducendo da vari anni con le manifestazioni, per certi aspetti non lontane dalle sue, sia sul piano del comportamento, sia sul piano del concettualismo, sia anche nel settore dello spettacolo under-ground (col quale, forse, per attitudine professionale il suo lavoro può apparire, a prima vista, più affine), bisogna riconoscere che, sempre, le sue « azioni » sono « un'altra cosa ».

Nel senso che, pur trovando un inequivocabile diritto di nazionalità nell'ambito delle operatività attuali, il suo « agire » si svolge su piani nettamente sfalsati rispetto a quelli degli altri.

Prima, direi, perché, alla impostazione mentale, programmatica, netta, ma spesso « a freddo » degli altri (dico questo senza minimamente voler far questione di giudizio più o meno positivo, in quanto, pensando agli « altri » intendo, per l'Italia, nomi accreditati e accreditatissimi come quelli di Kounellis, Fabro, Merz e a tutto il gruppo dei « comportamentisti » da un lato; e i vari Paolini, Agnelli, Mochetti, Vaccari e i diversi « concettuali » dall'altro); alla loro impostazione, dunque, quasi tutta « di testa », Fabio Mauri contrappone una partecipazione umana così diretta e così culturalmente sofferta che, mi sembra, ha pochi termini di confronto attuali. Si pensi, inoltre, al suo modo di ripensare la storia e la tradizione culturale, che fa sì che le sue « azioni » si propongano, nello svolgimento rituale, come « esercizi spirituali » (egli stesso cita, in proposito, Ignazio di Loiola).

Il volume sul suo lavoro dal 1970 al 1973, « *Der politische Ventilator* », uscito per l'Editore Achille Mauri di Milano, in occasione di una sua azione-mostra alla galleria 2000 di Bologna, è un documento essenziale al chiarimento di un discorso straordinariamente intenso e coerente, il cui respiro va ben oltre l'operazione singola ma si imposta lungo un programma a largo raggio, come una sorta di nuova, dolorosa, inquieta, graffiante « commedia umana ».

L'accento, comunque, è da porsi, a mio avviso, sulla carica di esperienza che questi suoi lavori contengono, per cui la cronaca politica si dà, appunto, come esperienza univoca, testimoniale, senza alcun filtro di giudizio a posteriori che non sia quello che scaturisce diretto, immediato, bruciante, della visione oggettiva, solo un po' rallentata, resa meccanica, scorporata e raggelata dallo scatto temporale in cui ci viene riproposta, di una realtà assurda, collettivamente sofisticata e inquinata, come da una sorta di veleno assorbito col respiro, quel veleno invischiante e subdolo sprigionato dal pensiero — « Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? » (Perché un pensiero intossica una stanza?) — è, non per niente, il tema di una delle « azioni » di Mauri illustrate nel volume —. Si apre così, con operazioni come queste di Mauri, e con altre proposte di nuovo tipo di giovani — proposte non esplicitamente o non soltanto « artistiche » o « estetiche », ma implicanti un tipo di ricerca storico-documentaria, filologica, scientifica, approfondita e culturalmente responsabilizzata (si veda, a questo proposito, il mio testo su Nac

n. 11, del novembre 1973) —, un nuovo, più diretto modo di affrontare, oggi, l'esperienza estetica; un modo che si concretizza e si sostanzia non da un estraniarsi o dal giudicare dall'alto e con distacco, non a mezzo del 'gesto', sia pure alternativo, ma, infine, evasivo e fine a se stesso, non di rado solipsistico e quasi, al limite, nietchiano — con tutti i rischi involutivi che qui non c'è bisogno di spiegare —.

(Quanto ad atteggiamenti nietchiani «Contemporanea», la grande rassegna di Roma, nei garages di villa Borghese, insegna: né basta un dispiegamento di forze da 'colossal', da nuovo «Scipione l'Africano» per salvare e giustificare un discorso, quasi giusto nei termini generali — e perciò più pericoloso perché l'involuzione è più segreta e capillare —, né una «Informazione Alternativa» messa là a copertura e a scarico di coscienza per avallare, ancora una volta, una grossa macchina commerciale, in nome della quale si sacrificano, in modo gravissimo, e si deformano, realtà ed evidenze storiche imprescindibili. Mi si passino, almeno, i nomi di Burri, Fontana, Scarpitta, Colla).

Il libro di Mauri documenta, con rigorosità e chiarezza di metodo, senza alcuna infatuazione e senza retorica, il lavoro svolto dalla sua partecipazione ad «Amore mio» del 1970, alla grande 'azione teatrale', «Che cosa è il fascismo», del 1971, a «Ebrei», pure del 1971, a «Brief: vomitare sulla Grecia» (1972), a «Warum ein Gedanke einen Raum verpestet?» (1972), alla serie delle opere-manifesto del 1972 («Visitatia», «Manipolazione di cultura: bruciano libri», «Dalla pittura al potere»).

Le testimonianze critiche, quasi tutte tratte da cataloghi e dalla stampa, con alcuni interventi particolari, recano i nomi di Vivaldi, Calvesi, Trini, Bonito-Oliva, Dorfles, Sinisi, Restany, Pressburger, Barilli, Cassa Salvi, Bruno, Rasy, Battisti, Boatto, Colombo, Gatt, Menna, Zevi, Catalano. Le 'azioni' di Mauri sono tutte 'politiche', dando a politico, una volta tanto, un senso di partecipazione diretta alle sorti dell'uomo, come cittadino del mondo, e non, dunque, un senso necessariamente partitico o partitocratico.

Ecco dunque, una seconda ragione per la quale queste sue si distinguono dalle altre operazioni attuali; perché, in questa sua diretta, sofferta, seppur rattenuta partecipazione ai 'fatti', Mauri riesce a infondere lo stesso afflato poetico (e diciamo, una buona volta; è tanto, fra tutti, che ci si vergogna di usare certi termini) che lo vedeva, prima del 1960, con Lo Savio e Manzoni — cito questi due perché mi sembra che il suo lavoro di allora si svolgesse, soprattutto, tra questi due poli — uno dei protagonisti di quei movimenti che avrebbero aperto tante — e diverse — strade, oltre che ad un decennio di avanguardia italiana, agli attuali rovesciamenti di quelle stesse avanguardie.

Con una adesione ed una responsabilità così intensamente sofferte (senza falsi pudori e senza compiacimenti), che riescono a decantarsi in chiarezza espressiva.

Lara-Vinca Masini

MARISA VOLPI ORLANDINI, *La retina e l'inconscio*, Ediz. Palumbo, Palermo.

Nel 1935 Kandinsky scriveva in una lettera a Carlo Belli: «Comme vous le savez je fais de la peinture «abstraite» depuis presque 25 ans, et ce n'est pas un miracle qu'on a cherché de me combattre depuis le commencement, mais c'est peut-être un miracle qu'on fait jusqu'aujourd'hui la guerre contre cet

art... j'opère avec les formes et les couleurs sans jamais penser ou vouloir faire des recits... chaque forme a une force special et un «contenu» special, parcequ'elle est un être vivant, comme toutes les formes de l'univers». Ora, seguendo un cammino speculare (fatto cioè di rimandi e verifiche) rispetto a quella che è l'impostazione e la logica dell'attività storica e critica di Marisa Volpi, vi si ravvisa la stessa idea di un'autarchia dell'arte in quanto tale, costruita cioè con le sole componenti che le sono proprie, forme colorate ritmi. Prescindendo da un'interpretazione strettamente «sociale» del fare artistico, che comporta un esame degli apparati di condizionamento nonché la postulazione di «critica come teoria di valori», l'A. spiega il rifiuto della natura e dell'interpretazione verbale da parte dell'arte astratta con una volontà di ribellione dell'artista, il «divorzio del segno dal significato» come una tendenza del pensiero umano verso l'assoluto, unica condizione mentale che consenta l'invenzione, la poiesis, in opposizione alla imitazione, la mimesis. Su questa base, è naturale che l'A. non si proponga un'analisi strutturale di certi fenomeni dell'arte contemporanea, che sarebbe in certo modo limitante, ma allarghi l'indagine risalendo a monte della sua problematica: «come e perché è nata l'arte astratta nel nostro secolo, e in conseguenza tutti gli altri movimenti artistici che si manifestano in contrasto o in alternativa ad esso». Il saggio si svolge in una premessa e cinque capitoli, la prima è una proposizione metodologica che, come tale, ha vero e proprio valore di testo. La puntualizzazione del problema si dipana su due direttrici, l'una generale (Arte e Anarchia), l'altra articolata a sua volta in una serie di saggi su alcune delle più significanti presenze sulla scena dell'arte di questo secolo, alla recherche dei valori ottici, dalla scoperta di una «tecnica della visione» da parte degli Impressionisti, alla evoluzione-liberazione dall'individualismo di Mondrian, e delle valenze dell'onirico e dell'inconscio, dallo sprofondamento nell'Es di Wols, al «gesto magico» della Nevelson, all'oggetto-memoria di Schwitters, alla «concettualità» di Magritte, alla situazione di partecipazione-distacco di Tapes, al bellissimo recupero di De Chirico nella sua totalità, non limitata al periodo metafisico, di personaggio che, emergendo «dal suo viaggio nel profondo» vive ormai al di là della sua stessa storia. I due discorsi si saldano nel capitolo Nuove Ricerche: un ridimensionamento, forse, degli apporti americani, ormai svenuto dei loro contenuti di rivolta ed etichettati a livello istituzionale, mentre l'arte europea conserva ancora la connotazione di «messaggio tra pochi» ed è quindi in grado di rifiutare l'elemento comunitario e spettacolare e di concentrarsi sul linguaggio. Quello che è evidente è un certo pessimismo dell'A. sulla possibilità di durata di questa enorme carica di spinta e di ribellione dell'Artista nell'attuale situazione, donde il problema della funzione del critico. Il quale ha dovuto, finora, correre per musei e gallerie di tutti i continenti per poter esporre di una molteplicità di informazione. Forse è venuto il momento di tirare i remi in barca, per non rischiare di sfarfallare intorno con eclettica balbuzie, che sarebbe l'accettazione acritica di ogni fatto, purché nuovo. Argomento questo che mi sembra, per chi militi nel difficile mestiere dell'umile csegeta, inquinato dall'improvvisazione cialtronesca, non poco illuminante.

Maria Torrente

GUIDO PEROCO, *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Ediz. Canova, Treviso.

Un ruolo particolarmente importante nello svecchiamento della cultura artistica italiana del Novecento hanno avuto le mostre Bevilacqua La Masa a Venezia tra il 1908 e il 1920, in opposizione alle Biennali di quegli anni se, dopo l'apertura verso il mondo internazionale delle prime Biennali ci si avvicina alla prima guerra mondiale, specchio fedele della progressiva involuzione della cultura tardo ottocentesca veneziana. E va detto subito che, tale apertura delle prime Biennali coinvolge soltanto il mondo mitteleuropeo e, nelle sue più avanzate, il secessionismo viennese e monacense, quindi il simbolismo, mentre più corvamente vi si esponeva il 'pompiersmo' accademico *fin de siècle*, senza nessuna apertura verso le avanguardie parigine, se non accidentale, con qualche formulazione post-impressionistica di riporto, del tutto insufficiente per preparare un pubblico alle nuove istanze artistiche. Ne derivò sul piano locale un rafforzamento delle tendenze retrive già in atto nei pittori veneziani dell'ultimo Ottocento e relativi epigoni. I primi tentativi di svecchiamento trovarono così un vuoto socio-culturale che non è del tutto agevole valutare nella sua portata effettiva, dato che il mero confronto delle opere non sempre lascia trasparire, in una successiva contestualizzazione sul piano europeo, quanto arduo sia stato operare ed esporre nell'ambiente veneziano di allora (e il parallelo potrebbe valere, con le debite differenze, anche per quello attuale). Non può stupire allora che alcuni degli artisti migliori siano legati alla Secessione, come ad esempio di Casorati del soggiorno veronese, Vittorio Zecchin, Wolf Ferrari, o ancora Arturo Martini nelle sue prime prove. Per Gino Rossi e Semeghini invece i contatti col mondo francese costituiranno un riferimento più importante, all'interno ovviamente di una decantazione personale con esiti affatto originali.

Alla delusione lasciata dalle prime Biennali per la mancanza di un confronto fra questi ed altri tentativi italiani e l'arte d'avanguardia di altri paesi europei, reagiranno un gruppo di artisti accomunati da una volontà di rinnovamento, più che da una comune visione dell'arte, che cominceranno ad esporre con mostre personali e collettive alla Bevilacqua La Masa, costituendo un polo alternativo alle Esposizioni Internazionali della Biennale, ove il padiglione italiano era dedicato ai più bei nomi dell'accademismo trionfante. Questa istituzione è sorta in seguito a un lascito della duchessa Felicia Bevilacqua La Masa nel 1898, che solo le pressioni dei giovani artisti renderanno concreta nel 1908, con relativo statuto, presso il Palazzo Pesaro di Venezia, che era sede allora delle Mostre e — come a tutt'oggi — del Museo d'arte moderna. Segretario delle mostre e direttore del museo fu Nino Barbantini, il mentore di questo gruppo di artisti, con un ruolo di funzionario illuminato e insieme di critico militante, insolito nella nostra tradizione culturale.

Perocco delinea una puntuale cronistoria delle vicende tra Biennale e Ca' Pesaro e delle mostre succedutesi tra il 1908 e il 1920 e poco oltre, analisi che, pur facendo emergere i dati essenziali correttamente, non perviene a una vera e propria interpretazione storiografica delle vicende descritte, che vada al di là di alcune osservazioni di principio che troviamo assai dubbie, come ad esempio, quando afferma la tendenziale classicità degli artisti italiani, che li differenzerebbe da



quelli di altri paesi, deformazione tipica di chi guardi con le lenti idealistiche e con l'ottica dei 'Pittori del Novecento', in nessun caso applicabile prima del 1923, e che nel libro torna invece più volte. Né possiamo condividere un certo abuso della chiave post-impressionista, quasi si trattasse di una *koine* della pittura veneta del nostro secolo, che a ben guardare nei casi migliori ci appare molto dubbia; se talora questa formula può funzionare, come nel caso di Semeghini, si tratta quasi sempre di un fenomeno *sui generis*.

La seconda parte del volume è dedicata all'analisi degli artisti più rilevanti di questo periodo, ricca di dati filologici fondamentali, scritti e lettere degli artisti e altre preziose informazioni, nonché una larga scelta delle opere più significative. All'inizio si parla di Ugo Valeri, eccellente illustratore, pieno di talento, legato alla cultura della « Belle époque », ma non un artista d'avanguardia come vorrebbe l'Autore, il che non toglie che abbia avuto un ruolo di stimolo nei confronti dei più giovani colleghi. Segue un'esatta ricostruzione dei soggiorni veneziani di Boccioni, tra il 1904 e il 1907, poi quello del 1910, e i suoi rapporti con gli altri espositori di Ca' Pesaro, il che contribuisce a contestualizzare meglio l'esperienza pre-futurista del pittore. L'itinerario di Gino Rossi è ricostruito con chiarezza, ma poi si interpretano le ultime nature morte come un ricorso a una « struttura di un corpo architettonico unitario secondo una concezione d'antica tradizione classica italiana », mentre il problema è tutt'altro: dopo le eccezionali opere di ascendenza *fauve*, Rossi cercava di connettere tale esperienza con quella cezanniana e cubista, dove il 'classicismo' non c'entra proprio. Le lettere di Rossi qui pubblicate, fra le più notevoli per lucidità, indicano della situazione di disagio e di vuoto sociale entro cui si svolgeva l'operazione, mentre le contraddizioni della Bevilacqua La Masa diverranno via via più acute nel '19, — come una lettera di quell'anno chiarisce bene, — che, con le dovute trasposizioni, sono ancora simili a quelle attuali. Il disagio a questo stato di fatto, fornisce forse una chiave alle reazioni peculiari ai vari artisti: dall'evasione lirico-romantica nell'isola di Burano di Moggioli, al misticismo di Garbari, alla follia di Gino Rossi dopo il '26.

Il sodalizio fra Rossi e Arturo Martini, e relativi scambi, viene messo in luce nei capitoli dedicati ai due artisti; quello su Martini chiarisce in parte i rapporti con i futuristi, e la breve fase futurista della sua scultura, oltre al complesso intrecciarsi delle esperienze culturali che vanno dal Liberty a Modigliani. Segue il capitolo su Moggioli, che costituisce un po' la figura chiave della lettura di Perocco, un finissimo pittore ai primordi del paesaggismo 'buranello', paesaggismo che nel dopoguerra verrà mitizzato in operazioni anacronistiche per 'scoprire' una dubbia « scuola di Burano ». Segue una disamina su Semeghini, che si rifa a esatte osservazioni di Marchiori risalenti agli anni '30, ma poi l'Autore insiste su un connubio fra impressionismo e classicismo, piuttosto equivoco se privilegia queste componenti del pittore rispetto ad altre. Un po' insoddisfacente ci sembra il profilo dedicato a Garbari. Più persuasiva invece è la ricostruzione del primo periodo di Casorati (che investe la fase secessionista della sua pittura) e i rapporti con gli artisti di Ca' Pesaro; qui Perocco propone, fra l'altro, un improbabile nesso col primo Kandinsky, non suffragabile, malgrado il ricorso di entrambi all'immagine favolistica. L'autore esagera — e non è il solo

— sulla portata e l'importanza della 'pittura di interni' di Cavaglieri, tipicamente post-impressionistica, di buona qualità, ma affidata a facili edonismi; essa non presenta come dice Perocco, agganci col Settecento veneziano (semmai col secolo successivo), come è lontanissima dall'invocato grafismo matissiano, che ha tutt'altro significato e portata. Il lavoro si conclude con i capitoli sul pittore decoratore Zecchin, piuttosto interessante, su Wolf Ferrari e su Springolo; questi ultimi sono certamente le figure di minor rilievo fra quelle considerate.

Queste doverose notazioni tuttavia non tolgono molto ai pregi del libro, utilissimo per avere una documentazione di prima mano su questa vicenda degli anni '10, e i profili sui vari artisti sintetizzano bene quanto è stato scritto dalla critica sul loro conto; mentre la veste tipografico-editoriale è molto accurata e pregevole.

Non possiamo però far a meno di collegare questa corretta operazione editoriale, molto cauta nel complesso, con qualche carenza storiografica nel ricostruire la effettiva trama sociale e ideologica di questa esperienza di avanguardia (nell'accezione più larga), che ha a che fare, a nostro avviso, con le scelte stesse che l'Autore, responsabile della Galleria d'Arte Moderna di Venezia, ha nei riguardi di una politica scarsamente incisiva seguita negli ultimi anni da detta istituzione, incoraggiando sul piano cittadino tendenze che corrisponderebbero in un tempo diverso, come quello che abbiamo visto, alle stesse posizioni combattute dagli artisti di cui s'è parlato. Forse da questo punto di vista si potrebbe capire l'insufficienza interpretativo-storiografica di cui si è detto, al di qua di quanto gli stessi documenti, visti oggi, potrebbero lasciar trasparire.

Giorgio Nonveiller

## Schede

a cura di Gabriella Meloni  
e Piera Panzeri

BRUNO D'AMORE, *Ricerca di un processo logico nell'opera di Elio Marchegiani*, Ediz. Belforte, Livorno, L. 2.500.

Il presupposto su cui si basa l'analisi di Bruno D'Amore è che i metodi della logica matematica nella sua accezione moderna offrano uno strumento di lettura dell'opera d'arte più adeguato dei tradizionali criteri estetici. Tuttavia l'introduzione di un nuovo codice linguistico non dovrebbe rinunciare ad offrire una mediazione interpretativa del processo artistico; a questo riguardo l'ipotesi avanzata nel volume, cioè il ritrovamento di un processo logico nell'opera di Elio Marchegiani, è confermata, con una certa contraddizione significativa rispetto alle enunciazioni teoriche indicate, da una analisi dall'interno della ricerca dell'artista piuttosto che da dimostrazioni a carattere parascientifico. Spetta comunque a Bruno D'Amore il merito di presentare in pagine stimolanti le operazioni di Marchegiani, spesso discusse o incomprese, ma non gratuite: ad ognuna di esse è dedicato un capitolino che chiarisce le motivazioni da cui si muovono e ne fa emergere la coerenza, al di là delle apparenti stravaganze. In apertura del volume è riportato un ampio materiale documentario relativo alle esperienze dell'artista dal '64, con opere entro

i termini della produzione dell'oggetto in chiave pop, fino al '72, attraverso fasi diverse, tra cui il riferimento all'arte tecnologica programmata (Progetto Mercury, Venus...), operazioni di tipo comportamentistico, la recente progettazione di interventi dissacratori nel paesaggio (« Operazione Vesuvio »).

FRANCESCO SOMAINI, *Urgenza nella città*, testo di Enrico Crispolti, Ediz. Mazzotta.

In Italia gli esempi di collaborazione fra le varie arti (e specialmente pittura e scultura) nella direzione dell'urbanistica sono pochi o addirittura inesistenti, come ha dimostrato in abbondanza l'ultima edizione della Triennale; per questo l'opera di Somaini risulta ancor più degna di attenzione. « Questo libro — scrive Crispolti — pubblica i progetti di sculture di intervento urbano elaborati da Francesco Somaini negli ultimi due anni. Sono proposte, per la loro stessa natura corale, comunitaria e sociale, strettamente connesse con nodi centrali della problematica urbana attuale e delle speculazioni teoriche e critiche che ha sollecitato e va tuttora, più che mai sollecitando ». I vari progetti sono tutti giocati sul contrasto fra il polimorfismo delle opere di Somaini e il rigido geometrismo delle strutture urbane, ponendosi quasi come una sorta di *manifesto* per un concreto intervento culturale e dialettico, che unisce le riflessioni teoriche, le sparse intuizioni e la passione critica dell'autore.

L.C.

LUIGI MAINOLFI VIII, *Aiutate le farfalle a posarsi sui fiori*, Ediz. Téchné.

I garbati disegni che appaiono nel volume non sono un fumetto e neppure si tratta di poesia visiva in senso stretto, ma, come avverte l'autore nel sottotitolo, si tratta di « progetti da realizzarsi dopo il mio decesso e il vostro »; si va infatti dalla frase più volte ripetuta, 'fate la guerra', al 'monumento per un cittadino qualsiasi', al 'funerale di una pera', alla 'pera impiccata', alla presenza minacciosa di una nuvola, che non si sa mai cosa possa nascondere, fino a creare un'aria di attesa sospesa e improbabile. Scrive Miccini nella presentazione: « C'è in lui quella georgica bonarietà, quell'astuzia che scintilla senza malizie, che cerca e inventa personaggi affabili fuori da ogni folklore, ma in una zona di fantasia, di privata leggenda, anteriore — o estranea — alle mitologie scritte... Luigi Mainolfi VIII prende da questo *humus* il suo *humor*: la nuvola, la pera, l'albero, la pietra, il cavallo, il sacco, i barattoli, ecc. sono i suoi trofei. Una vicenda di uomini e cose che, presi al laccio di una sottile, perfino raffinata grafia, vivono le loro reciproche allegorie, le loro ambigue — e ironiche e surreali — analogie. Ed è proprio sotto queste referenze improbabili (la 'vita' pare evocata da chissà quanto lontane o sospese regioni) che circola per cenni, ammicchi, sorrisi e paradossi, una voglia di commentare la nostra avventura di uomini ». Mainolfi, che è forse il più ricco di fantasia fra i giovani pittori napoletani, di recente ha realizzato un ambiente dedicato al Colera, a Ivrea, nel corso di 'Poetiche', festival internazionale d'avanguardia.

L. C.

## Le riviste

a cura di Luciana Peroni  
e Marina Goldberger

QUI ARTE CONTEMPORANEA n. 12 (L. 1800), J. Starobinski: *Progressione-regressione* - A.A. Moles: *La morte di Apollo e il suo testamento* - A. Celebonovic: *Regressione e Art Pompier* - L. Trucchi: *Insania Pingens* - S. Montealegre: *A proposito di regressione e arte precolombiana* - A. Boatto: *L'immaginario in Pascali e Kounellis* - L. Vergine: *La difesa dalla perdita o dal « piacere regressivo »* - D. Vallier: *Poliakoff* - F. Menna: *Ritratti in posa di Elisabetta Catalano*.

LE ARTI nov.-dic. '73 (L. 2000), numero dedicato all'architettura con scritti di A. Cristofellari, G. Fiorese, L. Stellario D'Angiolini, E. Mantero, L. Meneghetti, G. Morpurgo, V. Vercelloni, Gruppo ricerca Campos e Nuti, S. Ceccato, L. Centi, A. Cortesi, A. Pica, G. Illiprandi, S. Fiume e proposte dei gruppi Vercelloni, Gruppo ricerca Campos Venuti, Farmer One Inc., Coop. Himmelblau, Hans Rucker Co. e di U. La Pietra, W. Pichler, H. Hollein, J. Vila Grau.

LE ARTI gen. 74 (L. 2000), G. Ballo: *Boccioni e il suo tempo* - M. Valsecchi: *Marino Marini* - E. Fezzi: *Mostre a Milano* - E. Gualazzi: *Contemporanea* - M. Venturoli: *Il Cubismo a Roma* - J. Clay: *Sonia Delaunay* - M. De Micheli: *D.A. Siqueiros* - A. Guacci: *Casa unifamiliare nel Carso* - Grafica polacca - C. Munari: *Mario Bionda* - *Le lettere a cura di V. Accame e G. Marussi*.

ARTECONTRO-ARTELAVERO n. 1 (L. 400), M.D.M.: *Ragioni di un mutamento* - A. Manfredi, M. De Micheli: *Ultimo incontro con Siqueiros* - M.D.M.: *Heinz Stangl* - Due artisti svizzeri: *Jimmy Ortelli e Hans-Rudolf Giger* - A.F.: *Arte spagnola oggi* - C. Gavinelli: *La ricetta dell'architettura* - A. Pantera: *Artigianato oggi, a proposito di un convegno* - P. Armani, P. Pagani: *Una iniziativa di cultura popolare nel piacentino*.

OP. CIT. n. 29 (L. 1200), G. Dal Canton: *Per una lettura semiotica della prospettiva* - P.D. Moccia, I. Ferraro: *Elementi di una tendenza dell'architettura italiana* - A. De Angelis: *XV Triennale*.

CA BALA' mar. '74 (L. 300), numero dedicato alla satira su « Il sesso in Italia ».

U.V. ZETA n. 5 (L. 350), F. Carbone: *Omaggio a Mondrian* - A.A. Moles: *Una teoria socio-dinamica dei mass media* - G. Bartolucci: *Della vista e dell'udito*.

LOTTE POETICA sett.-dic. '73 (L. 500), R. Apicella: *Proposta per un decennio*.

IL CRISTALLO n. 3 (L. 1000), *Scultura contemporanea nello spazio urbano, Parma e Rimini due esempi*, a cura di P.L. Siena con scritti di G. Negri, R. Russoli, V. Viganò, P.C. Santini.

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 351 (L. 350), G. Seveso: *D.A. Siqueiros, B.D.L.: Una vita per l'arte e per il socialismo*.

LINEA GRAFICA gen.-feb. '74, C. Munari: *Le arti - Alla purezza dell'originale scultura di G. Zennaro* - S. Maugeri: *Diagnosi sul mercato della grafica d'arte*.

## Segnalazioni bibliografiche

a cura del Centro Di

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

### Cataloghi

Rudolf Bauer, Köln 1973, pagine 158, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 5.800.

XXVIII Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano — *presenze e tendenze nella giovane arte italiana* —, Palazzo della Permanente, Milano 1974, pagine 254, interamente illustrato b/n, prezzo lire 5.000.

César, Rotonda della Besana, Milano 1974, interamente illustrato b/n, prezzo lire 1.000.

Covili (Mario De Micheli), Modena 1974, Galleria Civica arte moderna, pagine 156, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 3.000.

Max Ernst - *Druckgrafik* - Nürnberg 1974, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 4.000.

Oscar Ghiglia, Bologna 1974, pagine 12, con 21 illustrazioni fuori testo b/n, prezzo lire 1.000.

*Impressionism - Its Masters, its Precursors, and its Influence in Britain*, London 1974, pagine 84, illustrato b/n, prezzo lire 2.500.

*The Eighteen - Nineties, A Literary Exhibition*, National Book League, London 1973, pagine 204, prezzo lire 5.500.

Paul Klee, Galerie Beyeler, Basel 1974, pagine 6, illustrato b/n e 42 illustrazioni a colori, prezzo lire 9.500.

Maerz 1913-1973, Linz 1973, pagine 166, interamente illustrato b/n, prezzo lire 6.500.

Matta, Ferrara 1973, Palazzo dei Diamanti, pagine 86, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 3.000.

Henry Moore to Gilbert & George, Bruxelles 1973, Palais des Beaux-Arts, pagine 144, molto illustrato b/n e colori, prezzo lire 4.800.

Victor Müller. *Gemälde und Zeichnungen*, Frankfurt am Main 1974, pagine 92, molto illustrato b/n, prezzo lire 4.500.

Eduard Munch 1863-1944, mostra itinerante Monaco, Londra, Parigi, 1974, pagine 24, con 24 pagine fuori testo illustrate b/n e colori, prezzo lire 2.800.

Nativi - *Dieci Anni: 1964-1974*, Arezzo 1974, pagine 8, con 40 pagine fuori testo illustrate b/n e colori, prezzo lire 5.000.

*Neuere Kunst aus Württembergischem Privatbesitz* (Classici Moderni) Stuttgart 1973, pagine 148, molto illustrato b/n e con n. 19 a colori, prezzo lire 8.000.

Ossian, Parigi 1974, Gran Palais, pagine 110, illustrato b/n, prezzo lire 4.500.

Jean Paulhan *à travers ses peintres*, Parigi 1974, Grand Palais, pagine 246, illustrato b/n, prezzo lire 6.000.

Charles Péguy, Parigi 1974, Bibliothèque Nationale, pagine 186, illustrato b/n, prezzo lire 6.800.

Achille Perilli, Firenze 1974, pagine 26, interamente illustrato a colori, prezzo lire 2.000.

*Hommage à Picasso - 50 Picasso des collections belges 1902-1969*, Bruxelles 1973, Palais des Beaux-Arts, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 5.000.

*Pittura Russa e Sovietica dal secolo XIV ad oggi*, Roma 1974, Palazzo Venezia, pagine 30, con 72 tavole fuori testo b/n, prezzo lire 5.000.

### 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



Premio Michetti di Pittura (XXVII), Franca-villa al Mare 1973, interamente illustrato b/n, prezzo lire 2.500.

Premio Sperticano 1973 e omaggio a Virgilio Guidi, Bologna 1973, interamente illustrato b/n, prezzo lire 2.000.

Ernesto Rayper, Genova 1974, Palazzo dell'Accademia Ligustica, pagine 262, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 4.500.

Scanavino, Milano 1974, Sala delle Cariatidi, pagine 60, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 1.500.

Mario Schifano, Parma 1974, Salone delle Scuderie in Pilotta, pagine 142, con 291 illustrazioni b/n fuori testo, prezzo lire 5.000.

Die Stadt - Bild-Gestalt-Vision - (Dipinti di città europee del 19° e 20° secolo), Bremen 1974, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 7.500.

Tempi di Percezione, Firenze 1973, interamente illustrato b/n, prezzo lire 1.000.

Tatlin's Dream / Russian suprematist and constructivist art 1910-1923, Londra 1974, pagine 92, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 6.700.

Tendencije 5, constructive visual research / computer visual research / conceptual art, Zagabria estate 1973, interamente illustrato b/n, prezzo lire 2.800.

Ernesto Treccani, Ferrara 1974, Palazzo dei Diamanti, pagine 142, illustrato b/n, prezzo lire 3.000.

Jorrit Tornquist - Farbe-Empfindung-Gefühls-raum, Graz 1973, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 2.500.

Velickovic-Dessins 1972-1973 (commentaires de Max Clarac-Sérrou), Galerie du Dragon, Parigi 1973, interamente illustrato b/n e colori, prezzo lire 6.000.

Vacchi, Roma 1974, catalogo interamente illustrato b/n, prezzo lire 2.800.

## Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

### Cartelle e libri illustrati

Galleria Forni (Via Farini 26, Bologna): cartella di litografie di Lucio Saffaro dal titolo « Il Polifilo ».

Edizioni XY (Via Nerino 8, Milano): cartella di 3 litografie di Luca Alinari dal titolo « Pittura della pittura ».

Venni Scheiwiller (Via Melzi d'Eril 6, Milano): riedizione del volume « Ci salveranno le vecchie zie? » di Leo Longanesi con 12 disegni dell'autore; volume « I pianeti della fortuna, canzoni e vignette popolari dell'antica tipografia G. Pennaroli di Fiorenzuola d'Arda » a cura di Ettore Carrà e Lodovico Mosconi.

Centro Internazionale della Grafica (San Marco 4038, Venezia): « Il Catalogo della grafica, 1974 » con prefazione di Francesco Franco. Composto di 297 pagine, illustra l'opera grafica di 161 artisti.

Grafica Romero (Via Brunetti 28, Roma): cartella di 6 incisioni di Pietro Consagra dal titolo « Omaggio alla Sicilia ». Testo di Giovanni Carandente.

Carlo Bestetti (Via dei Greci 43, Roma): catalogo delle proprie edizioni d'arte, edizioni numerate e litografie.

Edizioni De Luca (Via Gaeta 23, Roma): catalogo delle proprie pubblicazioni d'arte.

Edizioni Fogola di Torino: volume « I viaggi di Gulliver » di J. Swift con 42 incisioni di Mario Avati.

Cappelli Editore: volume di Mario Ramous dal titolo « Battage per Valeria » con 5 incisioni di Sergio Romiti.

Edizioni Galleria Rizzardi (Via Brera 6, Milano): plaquette con disegni e incisioni di Arroyo, De Vita, Minguzzi, Peverelli, dal titolo « Bestiario », con una « canzonetta in forma di » di Dino Buzzati.

Edizioni Gian Alvise Salamon: catalogo opera grafica di Renzo Biasion, presentazioni di Salvatore Maugeri.

### Varie

E' in preparazione il catalogo generale dell'opera di Giuseppe Santomaso. I possessori di opere sono pregati di segnalare alle Edizioni d'arte Alfieri, San Marco 1991, Venezia.

E' in preparazione il catalogo generale dell'opera di Giuseppe Migneco. I possessori di opere sono pregati di prendere contatto con la Galleria Il Castello, Via Brera 16, Milano.

Spoleto. Al Festival dei due mondi, in programma dal 14 giugno al 7 luglio, le iniziative grafiche e d'arte figurativa saranno interamente dedicate ad argomenti riguardanti il mondo dello spettacolo.

Morazzone. Dal 14 al 28 luglio Prima mostra nazionale di pittura Il Morazzone (in sostituzione del Premio omonimo) al quale parteciperanno, su invito, con 6 opere ciascuno: Buttini, Calci, Cavallari, Ciferri, W. Cremonini, Frontini Amorese, Gabbiani, Giunni, Graziani, Jannace, A. Mari, Montanari, Patuzzi, Pavan, Spaventa, Speranza, Tagliabue, Zanella.

Genova. In occasione del 6° Convegno internazionale di Parapsicologia, che si terrà dal 7 al 9 giugno, saranno organizzate mostre di documentari, fotografie, pittura e grafica di contenuto Paranormale.

Salerno. Si è costituito il Centro Documentazione Unosub che ha in programma una attività riguardante le arti spazio-visive ed il raccordo con gli altri centri di documentazione italiani e stranieri. Indirizzo: Vico Guaiatiero 15, 84100 Salerno.

Cassino. E' stato presentato il progetto per il Mausoleo della pace preparato da Umberto Mastroianni e dall'arch. Maurizio Sacripanti. Roma. In occasione della trentesima ricorrenza dell'eccidio delle Fosse Ardeatine sono stati inaugurati 3 pannelli commemorativi commissionati a Corrado Cagli, Renato Guttuso e Carlo Levi.

Napoli. E' deceduto Carlo Barbieri, per molti anni critico d'arte de « Il Mattino ».

L'Istituto Luce ha in programma una serie di documentari intitolati « Enciclopedia dell'arte italiana ». Il primo è stato dedicato a Giotto. Seguirà « Il Futurismo » a cura di Guido Ballo e Luciano De Maria, diretto da Vittorio Armentano.

Francoforte. La Casa Editrice Art Address Verlag Muller/KG (D-6 Frankfurt/M 1, Grosse Eschenheimer Strasse 16, P.O. Box 2187) ha in preparazione la 12ª edizione, in 2 volumi, dell'International Directory of Arts (Annuario internazionale di belle arti). Il 1° volume conterrà l'elenco dei musei, gallerie, accademie, università, scuole d'arte, associazioni artistiche, collezionisti. Il 2° volume: mercanti, antiquari, gallerie, artisti, editori d'arte, librerie antiquarie e d'arte, restauratori, esperti.

### Cedola di commissione libraria

Centro Di  
Piazza De' Mozzi 1r  
50125 Firenze

## Brevi

a cura di Cesare Chirici

### Alessandria

**Sala Comunale:** Prosegue, serrata, la interessante serie di «antologiche» organizzate da Marisa Vescovo, in questo «luogo pubblico». Di recente, mostra di Ho Kan, un pittore cinese da anni in Italia.

### Arezzo

**Quarta dimensione:** lavori recenti di Giorgio Bompadre.

### Bari

**Centrosei:** poesia visiva di Mirella Bentivoglio; successivamente, «dal muro alla lavagna», lavori di Elio Marchegiani.

### Bergamo

**2b:** opere geometrico- astratte di Lorenzo Piamonti.

**Fumagalli:** ambiguità percettive in volumetrie modulari di Armando Ilacqua, pittore e operatore estetico messinese.

**Method:** mostra di Sandro De Alexandris sul problema della luce come misura dello spazio. Presentaz. di E.L. Francalanci.

### Bologna

**Pal. Accursio:** mostra di opere donate da V. Guidi alla *Galleria Comunale di arte moderna*.

**Cancello:** inquadrature prospettiche di spazi «non euclidei» nei lavori di Adriano Boni, presentato da F. Caroli.

**Due mila:** quattordici analisi di relazione tra spazio illusorio e superficie reale, di Guido Sartorelli.

**Dürer grafica contemporanea:** incisioni di Cesare Scarabelli, con presentaz. di L. Carluccio.

**Forni:** pitture recenti di Pietro Manai incentrate su oggetti sociali umani, tra cui i barattoli che colano vernice. Presentaz. di D. Micacchi.

**Sanluca:** «Fragmenta Labyrinthi», di Ario. Ricogniz. sullo spazio dell'esistenza allegorica, con presentaz. al cat. di A. Giuliani.

**Studio G7:** lirismo «freddo» e coagulo temporale nelle opere pittoriche di Gabriele Partisani, presentato da G. Cortenova.

### Bolzano

**Galleria E:** opere di J. Dine.

**Goethe:** memorie visionarie del pittore spagnolo Pedro Cano sui temi della sua terra. Presentaz. di Ugo Attardi.

**Sole:** lavori geometrici di Giuliano Barbanti come «ricerca sulla costituzione dell'opera intesa come campo metodologico e sperimentale di controllo della sua morfologia» (dalla presentaz. di E.L. Francalanci).

### Brescia

**Banco:** opere di Bernard Aubertin, dal 1958 al '74, «disegni di fuoco», «avalanches» e «libri bruciati». L'artista espone anche allo *Studio Brescia*.

**Nuova città:** Jiri Kolar.

**Sincron:** opere grafiche del centro internazionale d'arte costruttivista di Anversa. Tra gli espositori: Aulich, Celadon, Horvath, Schoch, Weiger, ecc.

### Cantù

**Pianella:** personale di C. Granaroli.

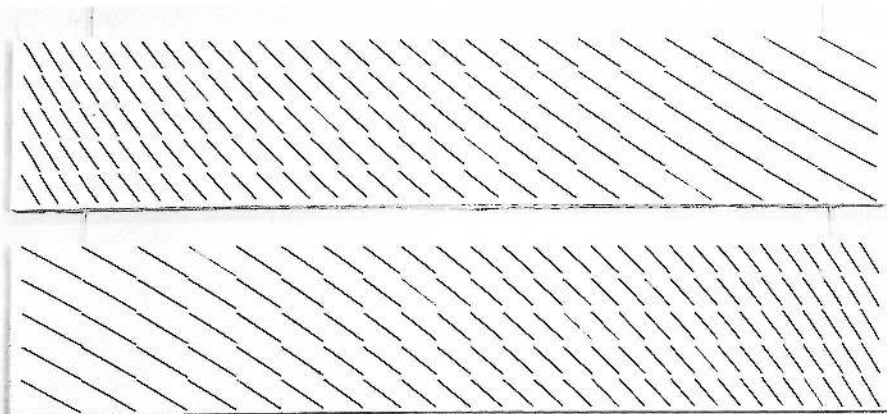
### Città di Castello

**Pozzo:** strutture circolari di Romano Santucci, presentato da P. Fiori.

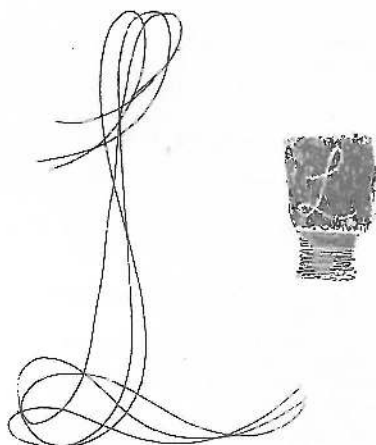
### Como

**Colonna:** sculture di Mauro Staccioli.

**Salotto:** moduli astratti di Sergio Pacini.



M. Nigro, «Sviluppo del segno» (Palazzolo s/Oglio-Studio F. 22).



Lina Lina Lina

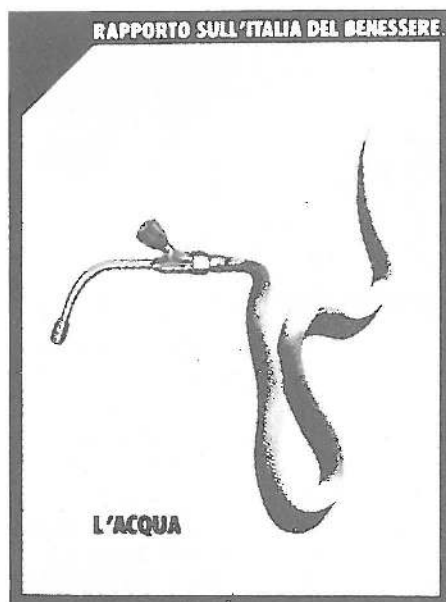
F. Melotti, *L'alfabeto di Lina* (Torino-3A).

L. Mattioli, *Copertina* (Colonnata-La soffitta).

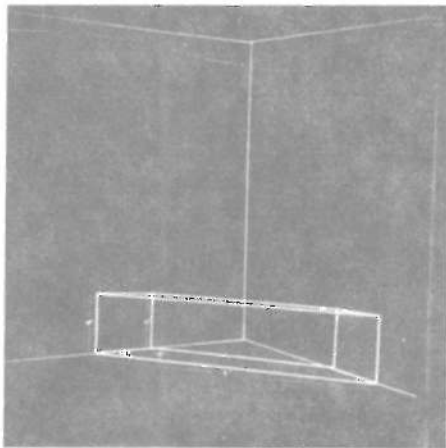


C. Accardi, *Biancogrigio*, 1973 (Roma-Quinta arte contemporanea).

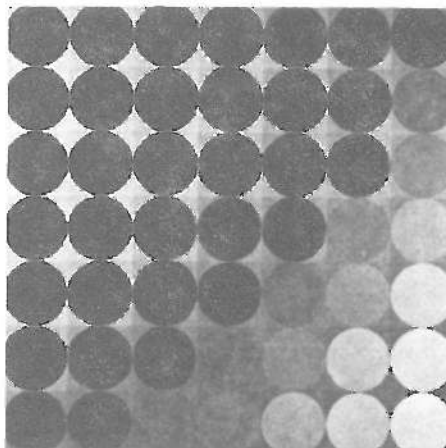
G. Ossola, *Immagine primordiale*, 1974 (Omegna-Sprano).



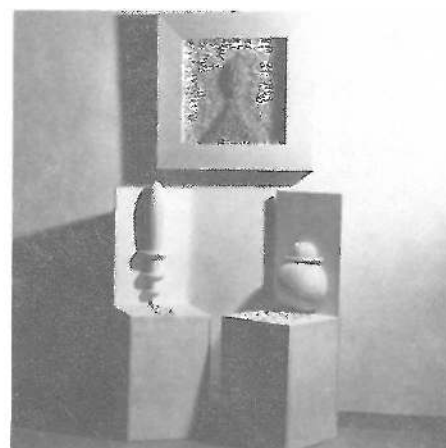




F. Sandback, *Untitled corner piece*, 1967 (Roma-Primo Piano).



M. Ballocco, *Effetti di distorsione lineare*, 1966 (Parma-Galleria A).



B. Conte, *Sculture*, 1973 (Savona-Brandale).

## Firenze

**Menghelli:** sculture di nudi colorati di Carlo Mattioli.

**Pal. Medici-Riccardi:** mostra di disegni politici organizzata dalla Provincia.

**Pananti:** mostra di V. Guidi, contemporanea a quella bolognese.

**Schema:** Art & Language.

**Moro:** opere astratto-visuali di Salvatore Presta.

## Folgarida

**Nuovo spazio I:** mostra di tre artisti isontini: R. Trevisan, R. Bruschina e V. Balcone.

## Genova

**Polena:** dialettica di linee colorate e modulazioni tonali nei lavori optical-cinetici di Agüero, argentino, presentato da Frank Elgar.

**Unimedia:** astrattisti a Como negli anni Trenta: C. Badiali, A. Galli, C. Prina, M. Radice, M. Rho.

## Lanciano

**Incontri:** gioco, rappresentazione e recupero dell'espressività infantile, di Alessandro Petromilli.

## Lecco

**Stefanoni:** sculture geometriche di Mauro Staccioli.

## Legnano

**Pagani:** sculture del greco Polychronopoulos, dal titolo «spirito e materia».

## Lodi

**Gelso:** sculture recenti di F. Somaini.

## Mantova

**Chiodo:** Mario Schifano. Successivam., sculture di V. Trubbiani.

## Massa Lombarda

**San Paolo:** opere recenti di A. Corpora.

## Melzo

**Torre:** deserti di paglia di Gabriele Ortoleva.

## Merate (Co)

**Studio Casati:** arte costruttivista di Andreas Christen, svizzero.

## Milano

**Accademia di Brera:** «autobiografia» di F. De Filippi coi ritratti di Lenin.

**Agrioglio:** incisioni di Mario Chianese dal 1959 al 1973.

**Ariete:** «alfabeto di Lina», di Fausto Melotti sculture come «gabbie aeree impalpabili» da attualizzare fruttivamente in personali letture immaginarie. Contemporanea-

mente esposiz. dello stesso artista alla gall. Morone, con presentaz. di R. Barilli.

**Bergamini:** imagerie neofigurale di Farulli.

**Blu:** sculture di Edgardo Mannucci.

**Bocchi:** lavori dell'artista spagnolo R. Canogar.

**Bon à tirer:** immagini segniche di G. Luigi Giovanola.

**Borgogna:** oggetti e sculture recenti di un artista giapponese operante a Milano, Nagasawa.

**Cannocchiale:** Poetiche, rigorose immagini di Paola Marzoli.

**Cariatidi:** antologia di Emilio Scanavino (70 opere) dagli anni '50 a oggi. Sono opere che vanno dall'informale alle trame e i grovigli più recenti.

**Giovasso:** sculture e grafica di Gianfranco Lamoni.

**Compagnia del disegno:** realismo oggi a Berlino, con opere di H. Albert, M. Munsky, W. Petrick, P. Sorge, J. Waller, ecc.

**Diaframma:** risposte fotografiche di Piero Bolla agli interrogativi sulla civiltà dell'immagine.

**Diagramma:** fotografie di Bruno Locci, foto e films di Cioni Carpi e «mappacopo» di Enrico Job.

**291:** analisi sociologica e tecnica di rappresentazione nei lavori fotografici del giovane Mario Cresci, dal '67 a oggi.

**Einaudi (libreria):** collages e sculture in miniatura di Tullio Pericoli, che celano l'angoscia e l'enigma dietro l'humour.

**Fante di spade:** opere recenti di Gianfranco Ferroni, ove l'immagine fisica delle cose coincide con quella fantastica dell'occhio e della mente che le registra. La presentaz. è di L. Carluccio.

**Incisione:** fantasie assurde e subconscie di Zivko Djak.

**Lambert:** artisti della West Coast: Bruce Nauman, A. Ruppersberg, E. Ruscha, Van Schley, W. Wegman. Successivam., David Askevold.

**Lorenzelli:** astrazione « lirica » del pittore svizzero Gérard Schneider.

**Luca Palazzoli:** mostra autoeteroironica di un artista «spaccone», Ugo Nespolo.

**Medea:** delirio e ironia nella poetica contemporanea con opere di Valerio Adami e Gianni Dova.

**Milan art center:** trenta tele di trenta cm. per trenta di Vanni Viviani sulla tematica dell'immagine simbolica dalla mela.

**Milano:** disegni dell'avanguardia tedesca come mitologie individuali; tra gli espositori,

Darboven, Erber, P. Mocha, Baselitz, J. Beuys, G. Richter, S. Polke, ecc.

**Milione:** recupero della natura nelle grandi sculture in pietra di Giancarlo Sangregorio presentato da L. Carluccio.

**Multicenter:** collages e serigrafie di R. Motherwell e H. Frankenthaler.

**Naviglio:** nuove immagini di Concetto Pozzati dal titolo «dal dizionario delle idee ricevute», con proseguimento della battaglia ideologica sulla condizione dell'artista-intellettuale.

**Ore:** acquarelli, collages e oli dell'artista danese Frank Rubin.

**Orso:** disegni e litografie neofigurati di Liberio Reggiani, su temi e problemi della vita quotidiana.

**Pilota:** diagrammi e percorsi concettuali di Rolando Mignani.

**Porta Ticinese:** continuazione della mostra incessante pro-Cile con interventi recenti di Altamira, Staccioli e Valverde.

**Rizzardi:** «processi» di Alik Cavaliere dalle storie inglesi di Shakespeare, con testo di Roberto Sanesi.

**Rotonda Besana:** mostra di sculture di César sui rifiuti della civiltà contemporanea. Sono circa 50 opere che vanno dal 1960 al '74.

**San Fedele:** prima personale milanese dello scultore Mario Pecoraino presentato da Vittorio Fagone.

**Schubert:** scultura simbolica del giapponese Hisao Yamagata operante a Milano da ormai 10 anni. Presentaz. al catalogo di T. Trini.

**Square gallery:** fantasmi d'ieri e d'oggi nei lavori figurati di Pierangelo Tronconi. Al cat. un'antologia autocritica.

**Struktura:** ricerche visive di Betty Danon e Marco Mirzan con autoperseguimento. al catalogo.

**Studio Carla Ortelli:** mostra del concettuale Ernesto Tatafiore dal titolo «la fine di quel salutare terrore».

**Studio Marconi:** illustrazioni del belga Jean-Michel Folon sul tema delle metamorfosi e «architettura 1973-74 di Gianfranco Pardi.

**Studio Santandrea:** oggetto e nozione dell'oggetto nelle topografie concettuali di Stefanoni.

**Templon:** pittura-pittura di Giorgio Griffa.

**Vinciana:** neocostruttivismo e suggestioni surreali nei lavori recenti di un artista pesarese presentato da G. Ballo, Walter Valentini.

**Vismara:** astrazione di Annibale Biglione e Ivan Contreras-Brunet.

**Zen:** problemi di linguaggio e di comuni-

cazione segna nei lavori del tortonese Gianfranco Arlandi presentato da Bruno D'Amore.

## Modena

*Galleria Civica*: Antologia del naif Gino Civili.

*Sfera*: sintesi di realtà per simboli nelle opere figurative di Aurelio C. sul Vietnam. Presentaz. di M. De Micheli.

## Napoli

*Centro*: opere di Bonalumi, Castellani e Manzoni.

*Studio Morra*: performance di Urs Lüthi.

*Visual art center*: pittura tecnologica e poesia visiva di Luciano Ori. Testi di L. Ori, Lara Vinca-Masini, G. Dorfles.

## Omegna

*Spriano*: pitture recenti di Luigi Dragoni come accumulazioni di realtà per accrescimento percettivo. Al cat., presentaz. di Vittorio Fagone.

## Ostiglia

*Incontro*: disegni di Sergio Riviera.

## Padova

*Chiocciola*: alfabeto ideografico multiforme di Duccio Berti.

*Eremitani*: strutture geometrico-spaziali, embrionali, di Antonio D'Agostino, presentato da L. Vinca-Masini.

## Palazzolo

*Studio F. 22*: interessanti ricerche di J. Torunquist intitolate «Le 4 stagioni».

## Palermo

*Quattro Venti*: «autocromie» o «tautocromie» come colore autostrutturantesi, nei lavori di Claudio Olivieri.

## Parma

*Centro Steccata*: sculture e oli multipli di Nando Canuti.

*Rocchetta*: «scritture» senza titolo di Remo Gaibazzi, con presentazione di A. Calzolari.

## Pescara

*Diamanti*: uccelli e spirali di Roberto Crippa.

## Prato

*Nova arte moderna*: pittura «pura» di C. Verna. Ne parla, al cat., G. Vivaldi.

## Roma

*Attico*: Colloquio tra L. Patella e M. Lüscher sul noto test dei colori di quest'ultimo.  
*Collezionista*: Ampia antologia del surrealista André Masson; catalogo a cura di Silvia Danesi.

*Condotti 85*: tempere recenti di Calder; in seguito dipinti e progetti acquatici di F. Plessi.

*Cortile*: G. Kounellis.

*Due Mondi*: interessante mostra di Farulli.  
*Editalia*: prima esposizione romana dell'argentino Antonio Trotta, presentato in catalogo da Marisa Volpi.

*Gabbiano*: antologia di Cagnaccio di San Pietro, un pittore tra Valori Plastici e Nuova Oggettività.

*Informazione Visiva*: Da un reperto o pietra qualsiasi, con libertà e immaginazione, le opere di Sandro Tripodi.

*Marlborough*: Prima una serie di opere recenti di Pasmore; poi sculture di Consagra.  
*Medusa*: Dipinti di Appel dedicati a Pinocchio.

*Palazzo Congressi*: pitture spaziali futuribili di Vittorio Brevi.

*Pictogramma*: Opera grafica (1938-1973) di Santomaso, presentato in catalogo da G. Mazzariol.

*Seconda Scala*: importante antologica del torinese Pietro Rambaudi, uno dei protago-

nisti delle ricerche arte-matematica.

*Trinità*: Opere di Cruz-Diez.

## Salò

*Santelmo*: lavori astratti in bande colorate di Vittorio Matino.

## Sanremo

*Beniamino*: astrazione geometrico lirica di J. Leppien, artista tedesco operante a Parigi.

## Torino

*Fauno*: la donna dai sette volti vista da Man Ray.

*LP220*: immagini come nozione di Tino Stefanoni.

*Tavolozza*: oggetti come manichini tecnologici nelle opere figurative di Giuseppe Grosso.

## Taranto

*Punto zero*: opere di poesia visuale, verbottura, poesia fonica, ecc., di Arrigo Lora.

P. Baratella, Joe Ditale, 1973 (Roma-Giulia).



M. Ceroli, DO (Milano-Marconi).



Totino in collaboraz. con Rinaldo Nuzzolese.

## Trieste

*Forum*: geografie di colore e grafica di Edo Murtic, presentato da M. De Micheli.

*Tommaseo*: serigrafie, tempere e tappeti murali del triestino Ennio Steidler.

## Udine

*Plurima*: Opere del giapponese Hiromi presentate in catalogo da F. Solmi.

## Venezia

*Cavallino*: polipti a stimolazione visuale del padovano Alberto Biasi.

*Fidesarte*: antologica dello scultore varesino Floriano Bodini, presentato da D. Morosini.

*Nuovo spazio 2*: topografie fantastiche di Renato Trevisan.

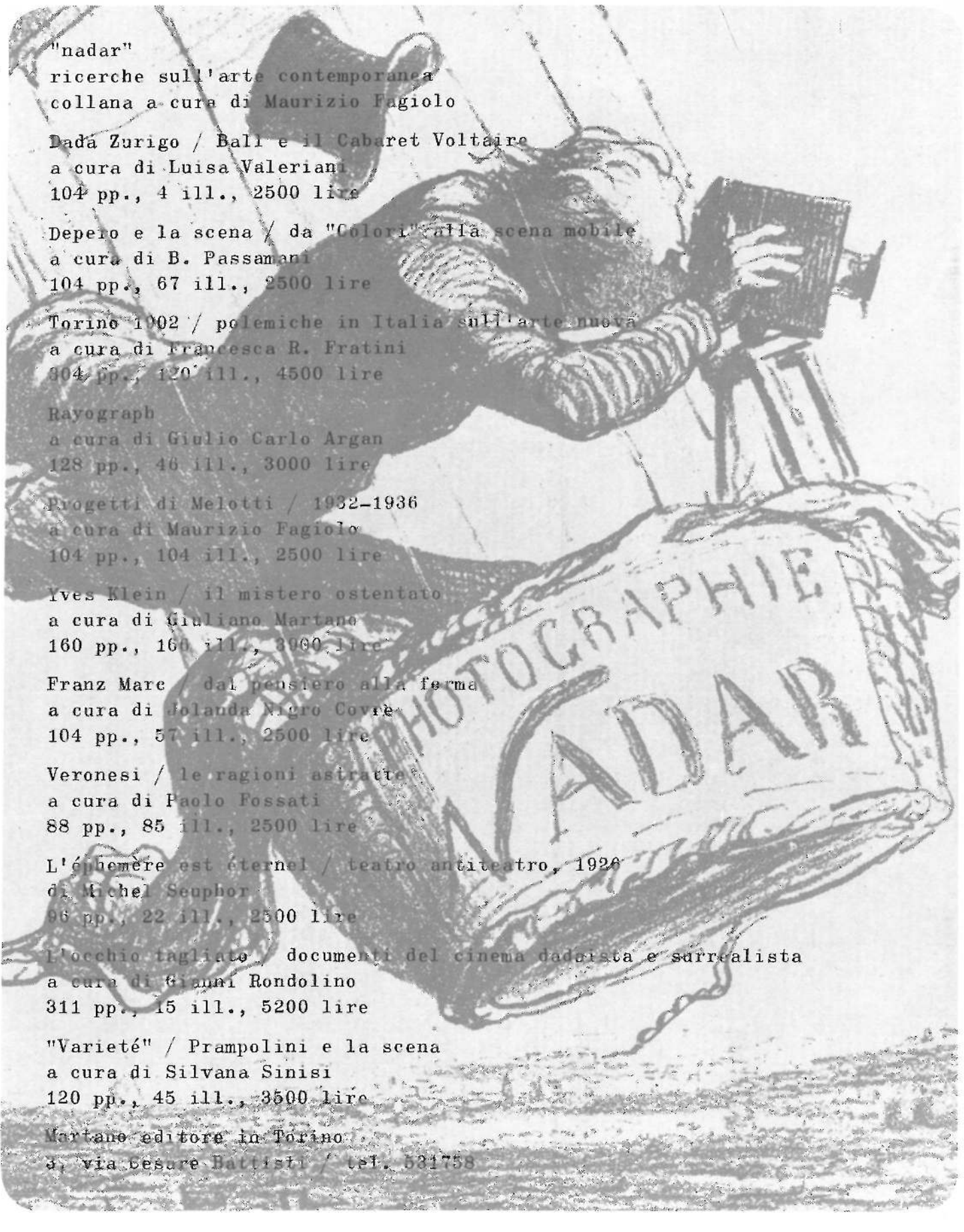
## Verona

*Ferrari*: lavori in cemento e mattone di Giuseppe Uncini.

D. Bec, Disegno, 1973 (Milano-Eidos).







"nadar"

ricerche sull'arte contemporanea  
collana a cura di Maurizio Fagiolo

Dada Zurigo / Ball e il Cabaret Voltaire  
a cura di Luisa Valeriani  
104 pp., 4 ill., 2500 lire

Depero e la scena / da "Colori" alla scena mobile  
a cura di B. Passamani  
104 pp., 67 ill., 2500 lire

Torino 1902 / polemiche in Italia sull'arte nuova  
a cura di Francesca R. Fratini  
304 pp., 120 ill., 4500 lire

Rayograph  
a cura di Giulio Carlo Argan  
128 pp., 46 ill., 3000 lire

Progetti di Melotti / 1932-1936  
a cura di Maurizio Fagiolo  
104 pp., 104 ill., 2500 lire

Ives Klein / il mistero ostentato  
a cura di Giuliano Martano  
160 pp., 160 ill., 3900 lire

Franz Marc / dal pensiero alla forma  
a cura di Jolanda Nigro Cove  
104 pp., 57 ill., 2500 lire

Veronesi / le ragioni astratte  
a cura di Paolo Fossati  
88 pp., 85 ill., 2500 lire

L'éphémère est éternel / teatro antiteatro, 1926  
di Michel Seuphor  
96 pp., 22 ill., 2500 lire

L'occhio tagliato / documenti del cinema dadaista e surrealista  
a cura di Gianni Rondolino  
311 pp., 15 ill., 5200 lire

"Variété" / Prampolini e la scena  
a cura di Silvana Sinisi  
120 pp., 45 ill., 3500 lire

Martano editore in Torino  
3, via Cesare Battisti / tel. 531758