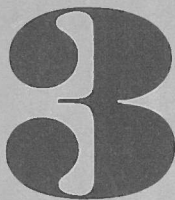


# NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Dicembre 1970 / L. 400



I fatti / Dibattito sulla critica / Postille a Zafferana / Un esperimento a Cantù / Resistenza e arte / Fattori / Prato / Giacometti / Scordia / Arroyo / Artisti di Cronache / Sonia Delaunay / Zancanaro / Pasmore / Tinguely / Vanni Viviani / Vaccari / Cortassa Girardello / Fogliati / Fieschi / Recalcati / Kienholz / Poliakoff / Picabia e Andre Modernismo spagnolo / Paparoni / Pistoletto / Libri / Riviste / Taccuino mostre Notiziario.

scritti di: Volpi Orlandini / Lonzi / Raffa / Masini / Vaccari / Viganò / Caramel / Birolli Arcangeli / Apuleo / Giuffrè / Natali / Caroli / Aldo Passoni / Natta / Fezzi / Di Castro Cesana / Reale / Spera / Vincitorio / Bandini / Fagone / Crispolti / Bruno / Francalanci Bossaglia / Toscano / Quadri / Fossati / Altarocca / Scaramuzza / Lattanzi / Cova Farinati / Ghilardi / Pini / Sartorelli / Sborgi / Siena.



**annata: 1970  
imbottigliato dalla Casa  
denominazione d'origine  
controllata  
KOH-I-NOOR ROTRING**

Di colore brillante, di "stoffa" perfettamente coprente, di scattante fluidità offre all'intenditore il piacere sottile di usare nel lavoro un inchiostro di qualità sicura, costante, controllata. Si presenta in taniche, bottiglioni, bottiglie, cartucce.

Viene fornito in 6 colori: nero / rosso / blu / verde / giallo / seppia.  
Per dipingere, disegnare, scrivere.



**rotring**





## Nuova Serie

|                 |                                |    |
|-----------------|--------------------------------|----|
| Editoriale      | Le smanie del collezionismo    | 1  |
| Redazione       | I fatti                        | 3  |
| M. Volpi        | Critici si nasce               | 4  |
| C. Lonzi        | La critica è potere            | 5  |
| P. Raffa        | Consigli minimi alla critica   | 7  |
| L. V. Masini    | Critici + artisti + architetti | 8  |
| F. Vaccari      |                                |    |
| V. Viganò       |                                |    |
| L. Caramel      | Un esperimento a Cantù         | 10 |
| Z. Birolli      | Resistenza e arte              | 12 |
| F. Arcangeli    | Giovanni Fattori               | 14 |
| L. V. Masini    | Due decenni in Italia          | 15 |
| V. Apuleo       | Alberto Giacometti             | 16 |
| G. Giuffrè      | Antonio Scordia                | 16 |
| A. Natali       | Il messaggio di Arroyo         | 17 |
| F. Caroli       | Artisti di « Cronache »        | 18 |
| A. Passoni      | Sonia Delaunay                 | 19 |
| S. Naitza       | Mito e storia in Zancanaro     | 20 |
| E. Fezzi        | Victor Pasmore                 | 21 |
| F. Di Castro    | Sculture di Tinguely           | 22 |
| E. Cesana       | La mela di Viviani             | 23 |
| B. Reale        | Franco Vaccari                 | 23 |
| E. Spera        | Nanni Cortassa                 | 24 |
| F. Vincitorio   | Silvano Girardello             | 25 |
| M. Bandini      | Piervirgilio Fogliati          | 26 |
| F. Vincitorio   | Giannetto Fieschi              | 27 |
| V. Fagone       | Antonio Recalcati              | 28 |
| E. Crispolti    | Il realismo di Kienholz        | 29 |
| G. Bruno        | Retrospettiva di Poliakoff     | 30 |
| F.L.Francalanci | Picabia e Andre                | 31 |
| R. Bossaglia    | Modernismo spagnolo            | 32 |
| B. Toscano      | Giovanni Paparoni              | 33 |
| F. Quadri       | Teatro di Pistoletto           | 34 |
|                 | Rubriche                       | 35 |

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio    Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122    Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124    Abbonamento annuo lire 3000 (estero lire 5000)    NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri giugno-luglio e agosto-settembre    Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124    Pubblicità: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124    Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: Agenzia giornali Parrini, Piazza Indipendenza 11/B Roma. tel. 496908/4959397    Stampa: Dedalo litostampa, Bari    Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Tribunale di Bari

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

## Le smanie del collezionismo

*Speriamo sia una febbre di crescita. Infatti, a guardarsi intorno, si rimane sconcertati dalle forme che ha assunto, in questi ultimi tempi, la moda dell'arte contemporanea. Gallerie e mercanti come funghi, riviste per ogni tipo di collezionista, operazioni « quadri d'autore » in innumerevoli rotocalchi, insomma un fitto commercio di opere, quasi sempre fasulle, specie grafiche.*

*Intendiamoci: non è una novità. Già Cicerone tuonava contro le sterili smanie di collezionista di Verre e degli zerbinotti, Federico d'Alemagna, alla fine del '300, faceva affari d'oro smerciando « cartas figuratas et pitca » e l'Haskell nel suo studio sui rapporti tra arte e società nell'età barocca ne offre nutrita testimonianza. Senonché nella nostra civiltà del « gran numero », il fenomeno rischia di diventare realmente macroscopico.*

*Per parte nostra, sul collezionismo non abbiamo nulla da eccepire. Fra l'altro, gli artisti sono di carne e d'ossa e fintanto che non sarà inventato un altro sistema (e volesse il cielo fosse un sistema dove, scartati i pseudo e i cinici, vi si sostenessero i veri artisti), l'auspicio che vi siano molti collezionisti è sacrosanto. Ciò che però si vorrebbe è che fossero un tantino più illuminati. Vale a dire che questa smania d'oggi non fosse rivolta a quella paccottiglia, oltre tutto senza alcun valore commerciale, che generalmente viene contrabbandata.*

*Collezionare opere d'arte — e pure una litografia può esserlo — dovrebbe costituire veicolo e stimolo per approfondire la propria cultura visiva: studiare gli artisti prescelti, capirli. Invece, questa febbre odierna è solo di natura snobistica, mercantile, passiva. Appunto sotto l'insegna coniata da un rotocalco: « Voi contemplate e l'opera d'arte lavora per voi ».*

# NAC

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

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

# I fatti

## Miti e riti

I giornali hanno dato notizia che nei 10 giorni di apertura, oltre 500 mila persone, venute da ogni parte della penisola, hanno visitato il Salone dell'Automobile a Torino. Negli stessi giorni un comunicato della Biennale di Venezia annunciava che in 4 mesi, c'erano stati 109 mila visitatori. Il raffronto è eloquente. Specie tenuto conto che questi « squilibri » non dipendono solo dalla crisi di Venezia. In effetti, pure la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino — la più funzionante d'Italia — ha di recente comunicato il numero delle « presenze » alle sue varie manifestazioni. E anche questi dati sono tutt'altro che consolanti. Sono tutti sintomi, insomma, che la cultura artistica in Italia va proprio a *ramengo*. E se non si porrà rimedio, i nuovi « miti » sotterreranno davvero, del tutto, i vecchi « riti ».

## Uno specchio

Su « Il Sole - 24 Ore », il maggior quotidiano economico-finanziario italiano, è apparso un comunicato riguardante un concorso di pittura tenutosi in una stazione di servizio della Shell. Il comunicato precisava che erano state esposte 80 opere, « escluse certe forme di astrattismo o di marcato intellettualismo, magari validissime a livello di critica, ma poco adatte ad essere percepite da un vasto pubblico ». Per essere l'anno di grazia '70 e per un giornale così autorevole, non c'è male. Verrebbe però la voglia di rispondere che purtroppo non si tratta soltanto di divorzio tra critica e pubblico. Vista la disattenzione che questo quotidiano dimostra nei riguardi dell'arte contemporanea (anche nel suo specifico cam-

po), oltre che di cattiva informazione, si tratta di uno specchio esemplare. Lo specchio della situazione culturale della classe imprenditoriale italiana.

## In buone mani

Qualche settimana fa abbiamo incontrato ad un pranzo il Direttore dell'Istituto italiano di cultura di una importante capitale europea. Con squisito riguardo egli ci ha intrattenuto sull'arte contemporanea. Prudentemente (per aver spesso saggiato la impreparazione di questi funzionari governativi) siamo rimasti sulle generali. Ma egli ha gentilmente insistito e così, davanti a noi, s'è spalancato un baratro di ignoranza. Per fortuna il discorso si è gelato quando il pover'uomo ha raccontato che nel precedente Istituto che dirigeva (in un'altra capitale europea) si era fieramente opposto ad « una mostra di un tizio che faceva delle tele con strani tagli e persino dei buchi! ».

## Arte sacra

Si è fatto un gran parlare delle porte di Greco per il Duomo di Orvieto ma, salvo errore, poco del ciclo dedicato alla Vergine Assunta, affrescato dal pittore Giuseppe Steffanina nella Basilica di Loreto. Un ciclo « grandioso » che ha concluso la decorazione del celebre Santuario, nel quale, come si sa, hanno lavorato noti artisti del passato: da Signorelli a Melozzo, da Maiano a Federico Zuccari. È vero che c'è anche la Cappella degli Spagnoli affrescata nel 1912 da Modesto Faustino. Ma, tenendo pur conto dei tempi grami che attraversa l'arte sacra, forse si poteva sperare in una diversa testimonianza del nostro tempo. Per

lo meno non quella sfilza di ritratti: dai Kennedy agli astronauti, che vi ha dipinto Steffanina. Il quale, come facevano gli antichi, ha aggiunto, naturalmente, il proprio ritratto con accanto la moglie, che, come ha spiegato egli stesso in una intervista televisiva, lo ha sostenuto e ispirato durante il lungo travaglio creativo.

## Soldi buttati

L'altro giorno ci ha fatto visita un giovane pittore che vive in provincia. Chiedeva che lo aiutassimo a fare una mostra a Milano. Si era rivolto a noi, forse sperando che fossimo meno strozzini di altri. Infatti ci ha raccontato che, rivoltosi ad un'altra rivista d'arte, oltre ad un rimborso spese di 25 mila lire, gli era stata chiesta la somma di L. 500 mila lire. Ci siamo limitati a spiegargli che, con le cento e più gallerie esistenti a Milano (e quindi l'impossibilità materiale da parte del pubblico e dei critici di visitarle) sarebbero stati — oltre tutto — soldi buttati. Ed il discorso, grosso modo, vale anche per Roma, Torino, ecc.

## Il vecchietto previdente

Al pittore dilettante che, danneggiando « La guerra e la pace » di Picasso al Museo di Vallauris, ha inteso protestare per i rifiuti del « famoso collega » di esaminare e giudicare i suoi dipinti, è andata « buca ». Picasso, affrettandosi a restaurare l'affresco, ha dichiarato perentoriamente che non intende incontrarlo « né oggi, né mai ». È facile capire che è terrorizzato dall'ecatombe che avverrebbe delle sue opere se mollasse. Infatti, come è noto, simili postulanti sono un esercito.



## Critici si nasce

di Marisa Volpi Orlandini

Uno storico dell'arte recentemente scomparso, la cui opera di critico non sarà certo dimenticata, usava dire — quasi per scoraggiare le velleità degli studenti —: « Poeti si diventa, critici si nasce ». Il paradosso era tipico di Roberto Longhi. Mi interessa ricordarlo, ripensando appunto ad una situazione della « critica », di cui molti sintomi fanno avvertire la crisi profonda.

Seth Siegelau ha scritto di recente che la necessità del critico come intermediario comincia a diventare esigua. Se si considera la sua funzione come quella di un illuminato, di una specie di sacerdote, allora certo: è uno dei tanti sottoprodotti del romanticismo scomparsi come valori prima ancora di nascere come funzione sociale. Ma se la si considera come quella di un esperto — a forza d'essere un amatore — non può scomparire. Almeno finché non scomparirà ogni sia pur vaga traccia di atteggiamento estetico, nonché ogni traccia di opere d'arte, gesti artistici, o altro, sia del presente che del passato.

E non voglio entrare nel merito della distinzione tra lo storico e il critico, che mi sembra una delle tante questioni di casistica accademica, nelle quali ormai ripugna ad ognuno mettere il naso.

Personalmente vorrei solo affermare, in un'epoca di così facili profezie di sventura e di ancor più facili e apparenti rivoluzioni, che la cultura artistica e tutti i suoi annessi e connessi di apparati storico-critici è stata sempre una sacca d'ossigeno in ogni società, nella misura in cui si proponeva come una alternativa al potere e alle sue istituzioni. E soprattutto quando

è stata in grado di farsi rispettare in quanto tale, proprio dal potere e dalle sue istituzioni.

Quindi ricorderei per la nostra tradizione occidentale, l'umile e sterminato lavoro di tanti critici, dall'antica Grecia ad oggi che con l'arte si sono divertiti, e che, senza presumere troppo alimento al loro narcisismo, hanno lasciato bellissima testimonianza di opere scomparse, ne hanno preservate tante dalla sparizione, le hanno interrogate per capire i nessi tra immaginazione collettiva e creazione individuale, tra iconografia e stile.

Quello che si vuol distruggere con l'improvvisazione di certe rivolte è ciò che non si conosce o non si capisce.

È stato anche detto per giustificare le difficoltà della critica che è impossibile interpretare un gioco (l'arte contemporanea) di cui non si danno più le regole.

Ma la vera critica non ha mai presunto di scoprire le regole dell'arte (come se l'arte fosse un assoluto oggettivo!). Il critico se mai è uno che, più o meno consapevolmente, istituisce per suo conto certe regole dell'interpretazione.

D'altra parte, che io sappia, le regole delle opere d'arte descritte dalla critica non hanno mai coinciso con quelle dell'arte. Altrimenti sarebbe come dire che le regole di Poussin sono esaurite dalle descrizioni del Bellori, o del Félibien. Ma allora come avrebbero fatto ad essere scoperte, e del tutto diverse, anche da Fénelon, da Delacroix, e poi perfino da Cézanne? (per citare famose *letture* critiche delle più disparate personalità ed epoche).

Inoltre mai l'artista ha interamente corrisposto alle regole del gioco, neanche nei periodi della più pesante precetti-

stica. Siano state esse canoni estetici o canoni tecnici, la sua operazione consisteva proprio nello sfuggirvi, pur conoscendole. E le interpretazioni critiche sono valse non per la loro supposta *fedeltà* alle opere d'arte, ma per la vitalità delle regole interne che il critico aveva saputo dare alla sua interpretazione, naturalmente in relazione all'oggetto della sua ricerca.

Quindi non è l'apparente confusione dell'arte contemporanea che mette in crisi la critica, né la ridotta ambiguità dell'avanguardia (sebbene quest'ultimo fatto, come accennavo rende precaria in alcuni casi la possibilità di inserimento del critico).

Mi sembra che ciò che mette in crisi l'attività del critico e dell'intellettuale in genere è l'aver egli accettato il ruolo di mediatore con il potere politico ed economico: ambire o possedere il potere, questa è la vera tossicosi del critico.

Il critico non è colui che valuta l'opera significativa distinguendola dall'insignificante, anche se questo può essere un importante risultato accessorio della sua attitudine di « pubblico alla quintessenza » (non dimentichiamo che critico fu Ruskin, malgrado i suoi errori di attribuzioni, che critico fu Baudelaire, malgrado gli sfuggisse il ruolo degli impressionisti). Il critico notoriamente è uno spettatore che crea a sua volta, come tutti gli spettatori.

In questo ruolo può creare un sistema interpretativo o fare una battaglia: Sainte-Beuve, Sklovskij p. es. hanno soprattutto inventato, Punin e Brik hanno soprattutto fatto delle battaglie.

Si crede di poter identificare la critica con questa o quella metodologia, mentre quanto va negato per ora è il

# La critica è potere

di Carla Lonzi

metodo, la strada fatta, il saper come fare, la critica come spiegazione.

Ma soprattutto radicalmente sbagliata è ormai l'attribuzione al critico di una funzione di arbitro e di organizzatore culturale. Chi si identifica in essa si può mettere da parte: quella funzione, malgrado la nostra volontà e le nostre migliori intenzioni, acquista oggi caratteri sempre più sterili e repressivi.

E poiché non siamo in un'epoca di conflazione rivoluzionaria, e molte « battaglie » risultano ben presto *finite* battaglie, personalmente, nella misura in cui sono in grado, ne vorrei fare una sola e per difendere la libertà di amare certe opere (o non-opere) di capirne i processi, testimoniando la presenza degli artisti, ma anche con un materiale storico, che soltanto una vita calata nel presente può rimescolare secondo nuove ragioni.

Il potere di convinzione che la diagnosi e l'invenzione avranno dipende unicamente dalla capacità di chi la pratica.

Durante questa cosiddetta crisi, la critica d'arte ha esteso il suo ambito dall'interpretazione dell'opera all'interpretazione stessa dell'arte. Non avendo potuto smentire di essere una mediazione al servizio della società, il critico è passato al contrattacco dicendo: « ma in fondo, anche l'arte cos'è? ». Personalmente preferisco parlare dell'artista, che in questo momento mi sembra il dato primario con cui abbiamo a che fare, poiché è fin troppo evidente che l'arte è pur sempre una categoria culturale.

Il motivo per cui la funzione critica appare in sé un vero e proprio progetto di falsificazione sta in ciò che essa vuole, a giustificare sul piano delle idee qualcosa che è esclusivamente frutto di una condizione di autenticità. Questa condizione si vale di un peculiare stato della coscienza che comunemente viene definito intuizione: essa apre degli spiragli nel buio senza bisogno di ricorrere a verifiche né a giustificazioni di pensiero. Anzi, ogni dimostrazione dell'intuizione o dei suoi prodotti, ne snatura il senso, poiché l'intuizione è in se stessa un modo di vivere e non un mistero da chiarire attraverso un'analisi razionale. Questa operazione, traduzione o interpretazione, ricorre invece al presupposto che l'intuizione debba essere mediata per diventare discorso; ma il discorso differisce dall'intuizione per la sua persuasività basata sull'esplicitazione logica di un contenuto. Il critico pone dunque l'opera d'arte in grado di essere fruita attraverso una spiegazione che la rende persuasiva. A questo punto all'opera è stato tolto tutto a cominciare dalla condizione di autenticità dell'artista e dalle particolari risorse spirituali che ne scaturiscono. Rimane da chiedersi come mai la società ha tanto interessato a mantenere questo qui pro quo e come mai il critico rimane così tenacemente attaccato alla persuasività del suo intervento. Volgarmente si ritiene che il critico sia dotato di intuizione: questa credenza è assurda perché tutto fa, un individuo dotato di intuizione, fuorché svalutar-

la collocandola in un gradino precedente alla chiarezza del discorso. Al contrario il critico è dialettico, non necessariamente scadente anche se facilmente lo è, e la dialettica rappresenta appunto il meccanismo della società nel suo intreccio con la cultura. Ma allora ciò che è vero per l'artista non è affatto vero per la società: né la cultura né la società vivono sull'autenticità, semmai speculano su quella degli altri, cioè vivono su un piano di potere, di gestione indiscriminata dell'autentico e dell'inautentico. Il critico, in quanto fa dell'opera una costruzione di idee, punta sulla connivenza cultura-società all'interno della quale non vige alcuna distinzione tra operazione autentica e perciò immune dalla ricerca di potere e operazione mediatrice e perciò stesso alla ricerca di potere, di persuasione, dunque inautentica. Inautentica rispetto a quel riferimento fuori del puntello reciproco cultura-società. Non è stato rilevato se non dagli artisti, ad esempio da Malevich che crede fermamente in una supremazia dell'arte come contenuto dell'arte stessa, che l'opera ha una *so stanza diversa* dai prodotti della cultura in quanto non manifesta un contenuto impugnabile: essa rappresenta un momento di « alta coscienza » che sfugge, non a caso, alla formulazione a cui la cultura è condannata. Il volerla ricondurre alla formulazione è la grande stupidità del critico, il suo décalage integrale dall'artista, una diversa esperienza della libertà. Acquistando un contenuto definito, e prima ancora ritenendo la cultura di doverne reperire uno, l'opera cessa di essere quel prodotto di « alta coscienza » e basta, perde la sua qualità prima: di esistere al di fuori delle idee.

Perché il critico non si chiede come mai non è l'artista stesso a svolgere un'azione mediatrice? La società non è abituata a fidarsi dell'artista perché non è abituata a muoversi sul piano dell'intuizione, ma potrebbe mutare atteggiamento se vedesse la sua attività creatrice convalidata da una contemporanea attività mediatrice. Perché



non lo fa? Perché sospettiamo che gli ripugna? Come mai, dopo le teorizzazioni dell'arte d'avanguardia, gli artisti hanno mantenuto un silenzio guardingo, se non programmatico, sostituendo piuttosto la conversazione a ruota libera alle calcolate dichiarazioni di poetica? Non c'è dubbio che si siano accorti come l'atteggiamento di razionalizzazione della propria attività abbia dato adito e materia a chi intendeva riprendere la teorizzazione dall'esterno. Dall'esterno di quell'intuizione a cui l'artista doveva continuamente ritornare per una verifica di identità del suo discorso. L'artista vive sull'orlo dell'equivoco lasciando che altri lo compia; questo equivoco è per lui la voce stessa della cultura-società. L'ascolta senza riconoscersi e in ciò trova una conferma della reciproca estraneità. Il commento del critico, ma anche solo la sua presenza come struttura mentale e come ruolo, è l'eco di una condizione umana alienata che suppone se stessa in relazione dialettica con l'artista mentre gli è incompatibile; non opposta, ma sganciata da lui.

Il mondo non sa che farsene dei momenti di « alta coscienza » finché non diventano pensiero e ideologia: per opprimere e contemporaneamente rendere consenzienti. La psicanalisi ci dice che la proposizione « conoscere è dominare » riflette un modo aggressivo di affrontare la realtà, e cerca di curarci: attraverso la conoscenza. L'artista non solo si rivela immune da questo meccanismo, ma tende a interrompere la catena delle consequenzialità, perché anche essere conosciuto è essere dominato. La cultura-società lancia all'artista una sfida che il critico vince, ma che l'artista non perde. Ponendosi di fronte all'opera come spettatore e interprete il critico ne fa un oggetto di conoscenza, dimostrando così il contrario di quanto egli presuppone: avere un punto di vista esterno alla società. Questo rappresenterebbe per lui una via di salvezza, ma la via di salvezza non è trasmissibile: in quanto innalzamento della coscienza essa

non si conquista attraverso la conoscenza, cioè non si conquista. La catena della dominazione intellettuale si interrompe.

Se il critico non riconosce questa interruzione e ripresenta la sua candidatura, ciò non può avvenire che su un piano esplicitamente ideologico dal quale sia possibile mettere in discussione l'arte stessa come esperienza particolare dell'umanità. Ma la critica marxista, poiché è a lei e alla psicanalisi come ai due grandi filoni del pensiero dominante che in questo caso si fa riferimento, è stata solo un'aggravante della critica borghese quando ha negato all'artista il valore storico dell'autenticità e lo ha giudicato sulla base del rapporto struttura-sovrastuttura a cui arte e critica sarebbero entrambe vincolate, ma dove è la critica a possedere la giusta chiave ideologica. Su questo binario, accreditato da un intento di rivoluzione culturale, il critico che ha messo falsamente in crisi la sua attività, contesta insieme le istituzioni, le sublimazioni, la cultura e la società. La sua prevaricazione ideologica avendo coperto tutto il settore, solo la rivoluzione potrebbe dargli torto se anche la rivoluzione non fosse ideologica.

Niente e nessuno potrà dunque mettere in crisi questo critico, il quale è incapace di accorgersi che proprio la nostra crisi è la nostra critica, critica del nostro mandato da parte della cultura-società per un'azione di potere.

Contestare l'arte non può non essere considerata una responsabilità degli artisti poiché sono loro a farlo e sono stati loro quando il critico pensava, come sempre, a tutt'altro. Quanto a noi, troviamo negli artisti una indicazione preziosa e rara per toglierci di dosso una civiltà avvelenata dalla malattia caratteriale del sopruso e per identificare il veleno nella lotta delle idee come privilegiato sbocco della spiritualità umana. Proprio in quella utilità noi scorgiamo l'inganno, l'autoinganno dell'assillante e camaleontica cultura della strumentalizzazione delle esperienze. Che il marxismo neghi validità

e resti repressivo di fronte agli artisti, non è il minore degli indizi che ci fa ritenere ipotetica la rivoluzione che esso propone, come oggi la borghesia ben intuisce, essendosi intimamente strutturata di tale cultura. Parlare a nome degli oppressi è l'elemento di forza del marxismo, però attenzione perché tutti gli oppressi, non solo quelli tipici della società capitalistica, ma la grande maggioranza della popolazione terrestre avvilita dalla struttura patriarcale, possono accorgersi a un tratto, al di là della gestione ideologica, che la metodologia artistica, avendo raggiunto quei punti di « alta coscienza », è l'aggancio meno compromesso e più vitale a cui riferire la possibilità di un mutamento che si vuole integrale, e imprevisto dalle dialettiche del potere.

L'adesione agli artisti è stata per me fin dall'inizio una sensazione di affinità a cui ho dato fiducia.



# Consigli minimi alla critica

di Piero Raffa

Parliamo pure della critica, ce n'è bisogno. Non tanto per confutare la boutade dalla quale ha preso l'avvio questa discussione, ma semmai per cercare di vedere che cosa c'è sotto, quali insoddisfazioni essa echeggia, lo sappia o no chi l'ha formulata. Se si pensa di mandare la critica in pensione, di affidarle lavoretti di archivio e di conservazione, così come la psicologia sociale si orienta a fare coi lavoratori anziani in stato di quiescenza; e se, da parte di altri, si sente il bisogno di giustificarne, ridimensionandola, la funzione, vuol dire che da parte di tutti si avverte che sotto sotto c'è il cadavere che puzza.

Questa volta non si tratta però di chiedere lumi all'estetica di turno, a questa o quella teoria (o ideologia) per aggiornare gli strumenti, lasciando intatto l'istituto. Si tratta di chiedersi se la finalità della critica abbia ancora un senso nelle condizioni di fatto nelle quali viene esercitata oggi; e una volta deciso che valga la pena di continuare, occorre stabilire una strategia, la più efficace e la meno illusoria possibile.

Mi pare che Natali abbia afferrato il problema alla radice, anche se non tutte le tesi della sua diagnosi mi trovano consenziente. Soprattutto diffido delle soluzioni 'globali' belle e pronte. Se si vuole realmente far uscire l'arte dal ghetto sociale, non serve invocare « le immagini facilmente decodificabili », di cui sappiamo per passate esperienze la demagogia. E non servono nemmeno gli happenings. Bisognerebbe prendere le iniziative su vasta scala, intendo, che non competono ai critici. Ma oggi nessuno ha il coraggio di dire la verità alle masse, nemmeno i sedicenti oppositori del sistema. Per questo la demagogia prospera tanto rigogliosamente.

Prendiamo dunque il ghetto per quello che è, coi suoi limiti e svantaggi, senza dimenticare che in questo angusto spazio l'arte moderna è cresciuta e fiorita. Vorrei partire da quelle quattro righe di Susan Sontag, citate dal Celant, il cui senso è lontano le mille miglia da quello che egli ha scritto. Un senso che

non è teorico, ma culturale. Perciò sarebbe ozioso polemizzare con la Sontag, che tra l'altro possiede intelligenza da vendere, per ricordarle che anche la semplice percezione delle opere è già implicitamente interpretazione.

Quando se la prende con le « esalazioni delle interpretazioni critiche che avvelenano la nostra sensibilità » e « instaurano un mondo spettrale di 'significati' », la scrittrice americana centra indubbiamente una piaga della critica attuale. Una critica satura di elucubrazioni cerebrali e divagatorie, che aleggia alta sopra le opere, come se queste fossero un pretesto per le sue esercitazioni e non l'oggetto obbligato del suo discorso. Una critica che parla della poetica (quando va bene) e si preoccupa di trovare formule e schemi (possibilmente alla moda) entro cui ingabbiare l'artista, anziché attenersi ai dati primi della sensibilità, che sono il fondamento insostituibile di ogni ulteriore dilucidazione critica.

Quando va peggio, sotto codesta inclinazione intellettualistica si contrabbanda interessatamente l'elogio premeditato, si occulta la bustarella del mercante.

Allora si comprende fin troppo bene perché gli artisti siano insofferenti del-

la critica, perché il pubblico ne sia stufo e non la legga più, perché le presentazioni in catalogo siano ormai considerate un male necessario (mercantile). Si arriva perfino a giustificare non dico la pensata di Celant, ma certo il suo movente più o meno conscio.

Per dire tutta la verità, occorre aggiungere che questa situazione ha il suo complemento necessario nello stato dell'arte, nelle proprietà delle opere. Anche esse, più *concepite* che realizzate, affidate alla premeditazione del procedimento più che all'avventura problematica d'un'esperienza del sentire. Oppure (questo non è che il rovescio della medaglia) alla forma-sensazione, priva di trasparenza espressiva, sulla quale non c'è nulla da dire salvo 'mi piace' o 'non mi piace' e che rende necessario il discorso cerebrale per giustificarla. La critica ha l'arte che si merita, e viceversa. Tout se tient.

Quale strategia, dunque? Non già rinunciare all'interpretazione, ma tornare all'ABC, all'artigianato dell'interpretare, che consiste nel 'leggere' le opere per quello che sono, attenendosi alle *qualità* significative, se ci sono, e parlare del resto solo in funzione di esse. Questa operazione, se attuata con fermezza, ripulirebbe l'aria avvelenata di cui parla la Sontag e promuoverebbe una piccola rivoluzione nel ghetto. Precisamente servirebbe a:

1) Smascherare la critica divagatoria e restituire all'interpretazione il compito genuino di orientare la fruizione appropriata delle opere, individuando le proprietà-valori e i vuoti di aria fritta.

2) Deflazionare la pletora inverosimile di artisti in circolazione. Ce ne sono troppi, e molti sono inutili. Non contesto a nessuno il diritto di farsi l'arte per hobby. Ma nessuno può pretendere che i critici vadano a vedere le mostre di hobbies e che ne parlino.

3) Contrastare la mercificazione, selezionando i valori, scoraggiando la pubblicità commerciale camuffata da critica d'arte e restituendo alla vera critica il suo prestigio.

Un programma minimo con effetti dirompenti, per critici di buona volontà.

## Critici + artisti + architetti

*La manifestazione di Zafferana, « Interventi sulla città e sul paesaggio », di cui si è parlato la volta scorsa, proprio per le difficoltà e le ambiguità che ne hanno accompagnato lo svolgimento, costituisce una spia che trascende i casi della cittadina etnea e riguarda nella generalità un aspetto del rapporto arte-società. Ed è per questo che abbiamo ritenuto opportuno tornare in argomento, ponendo a tre partecipanti (a un critico: Lara Vinca Masini, a un artista: Franco Vaccari, e a un architetto: Vittoriano Viganò) le seguenti domande: 1) significato di un'esperienza come Zafferana; 2) quali problemi in concreto ha messo in luce; 3) se e come dovrebbero aver luogo manifestazioni di questo tipo.*

### Intervento di Lara Vinca Masini

L'operazione proposta a Zafferana dall'incontro architetti-artisti-urbanisti intendeva differenziarsi nettamente da quella pleora di manifestazioni alla moda che, in questi ultimi anni, hanno invaso i centri cittadini, in Italia e fuori, così da sostituire, in modo più o meno spettacolare, quasi sempre con pretese culturalistico-dilettantesche, la formula ormai consunta dei tanti premi regionali estivi. Accanto al cambiamento di scala dell'operazione artistica attuale, si intendeva porre a confronto l'operazione architettonico-urbanistica (ovviamente a titolo campionale e di proposta intenzionale, non certo a livello di progettazione reale) alla sua scala consueta. È stato, anche in rapporto all'operazione di studio portata avanti in questi anni dai convegni di Rimini, un tentativo di incontro tra operatori sul piano della concretezza, che rappresenta oggi il piedistallo comune di attività sia per la ricerca artistica, sempre più aliena dal concretarsi nell'oggetto, ma incentrata sul « gesto » come rimando mentale, sia per l'indagine architettonica; che, sempre più impedita dalla situazione della società attuale, a darle una immagine possibile, si rifugia nella prefigurazione ideale di modelli alternativi. È chiaro che Zafferana città non poteva che rappresentare un pretesto, un'occasione, assumendosi a modello campionale per operazioni che non potevano assumersi che a titolo di suggerimento, ed esclusivamente sul piano teorico.

Tutto questo avrebbe potuto offrire l'occasione per un discorso nuovo, suggerire incontri e aperture, a mio avvi-

so estremamente utili sia per gli operatori estetici che per gli architetti e gli urbanisti, arroccati su posizioni diverse, su concezioni di spazio necessariamente opposte, malgrado la coincidenza attuale della scala, e col rischio di interferenze non sempre chiarite e poco proficue per entrambi i settori. Lo spazio dell'artista (intendendo per « artista » l'operatore scisso da problemi di soluzioni pratiche, economiche, sociali nell'ambito tecnico-professionale) non è lo spazio dell'architetto e dell'urbanista, la cui « artisticità », comunque, si esplica in un contesto bloccato e con tempi e problemi di soluzioni concrete. Lo spazio dell'artista, dunque, non può che essere — e maggiormente nella dilatazione di scala — che uno spazio « mentale ». Lo spazio dell'architetto e dell'urbanista deve sempre essere, comunque, uno spazio « esistenziale ».

Ho usato i verbi al condizionale nell'esporre le intenzioni della manifestazione perché la proposta avanzata nell'organizzare questo incontro a Zafferana (già il tipo di inviti fatti doveva servire a chiarire che non si intendeva risolvere il tema a livello di happenings, di interventi scissi dal contesto esistente e vincolante, se non come entità precisa — come Zafferana — però come denotazione di situazione) non è stata, per troppe ragioni, recepita in maniera esatta. Hanno contribuito a questa deviazione, intanto, le domande dirette e pressanti sul piano locale, lo scontro di troppi interessi privati tendenti, inevitabilmente, a coinvolgere gli architetti e gli operatori con le necessità reali della popolazione che si è trovata di fron-

te a situazioni inaspettate e non comprese; per cui il rifiuto all'azione degli architetti e urbanisti (si tolga il caso singolo di Galvagni) è stato la risposta inevitabile e tecnicamente esatta. Come, d'altra parte, è stata giusta la risposta « gestuale » degli artisti che hanno voluto offrire un modo nuovo di lettura della struttura cittadina stessa, con atti « estetici », di per se stessi liberatori e « alternativi ».

C'è stata poi la mancanza di tempo materiale perché anche il dialogo artisti-architetti potesse svolgersi (anche perché gli architetti, irrigiditi da una situazione politicamente coinvolgente, hanno assunto una posizione troppo distaccata e lievemente cattedratica).

Ci sono stati, inoltre, del tutto non richiesti, gesti che, se anche nascevano con altra intenzione, si sono rivelati o sono stati recepiti come provocatori non nei riguardi della situazione coartata, ma della popolazione stessa, che ha reagito di conseguenza. C'è stato poi, dominante e invischiante, lo svolgimento contraddittorio, violentemente sentito ad ogni livello, e dominante, del Premio Brancati di letteratura, impostato sulla soluzione della giuria popolare, e perciò fortemente dibattuto a livello politico.

Forse i tempi non sono ancora maturi per operazioni di questo tipo. In ogni caso la contraddittorietà dell'interesse che questa manifestazione ha provocato, con le implicazioni più disparate, i fraintendimenti, le complicazioni, dimostra che è questo il terreno sul quale, oggi, sarebbe estremamente importante muoversi.



## Intervento di Franco Vaccari

Le iniziative artistiche si stanno moltiplicando, gli Enti più diversi si propongono come mecenati, i premi, accuratamente travestiti da rassegne, continuano a proliferare, assistiamo agli innesti più violenti e fuori stagione di operazioni culturali sul terreno depauperato della provincia italiana.

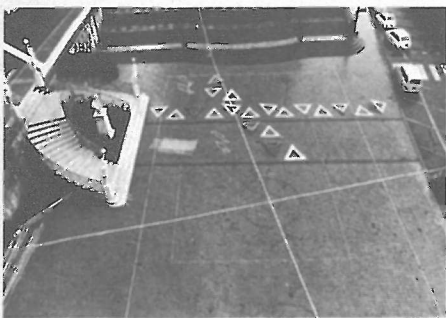
A livello di sintomo il fatto è sicuramente di grande importanza e non credo facilmente liquidabile. Evidentemente c'è da parte della gente una domanda di consumo artistico cui non si sa dare una valida risposta.

A Zafferana, diversamente da tante altre analoghe iniziative, trasformate con l'uso sapiente del materiale verbale e fotografico, c'è stato, almeno, il tentativo di aprire un dialogo operativo tra artisti, architetti e organizzatori che avesse come piattaforma comune la realtà locale.

Più che di problemi sollevati si potrebbe parlare di una esplosione di problemi che vanno dall'ambigua posizione dell'artista, questo sciamano di una società estetica, chiamato ad agire su una realtà degradata e con bisogni elementari, a quella dell'architetto, visto come taumaturgo che dovrebbe dipanare e ordinare una situazione stratificata e incancrenita.

In ogni caso c'era l'attesa, non si sa quanto fiduciosa, del fatto straordinario, del miracolo, l'unico gioiello tecnologico dei paesi sottosviluppati. Certo, se avessimo agito come al solito, in un vuoto pneumatico che garantisce sempre e comunque una salvezza a priori, non avremmo toccato con mano tanti equivoci; ma sono equivoci di fondo, collettivi, risultato di quell'imperialismo culturale che crea miti e nasconde responsabilità.

Zafferana Etnea: «Interventi di Vaccari, Baldi, Masi e Tolu».



## Intervento di Vittoriano Viganò

«L'occasione Zafferana» mi si è presentata sotto due aspetti: innanzi tutto il richiamo a quella manifestazione che porta il nome di «nuovo paesaggio», che io stesso avevo avanzato e coltivato nel 1965 alla 14 Triennale, il cui modello si fondava sull'interesse che l'intervento plastico agisca lo spazio alla grande scala correggendolo o integrandolo in un discorso unitario e sul «vero». (È noto che questa esperienza andò elusa a causa delle contestazioni allora emerse di natura più generale). In secondo luogo, la convinzione che con questo «incontro interdisciplinare tra critici, artisti e architetti», si potesse dar corpo a proposizioni critiche, interventi visivi e gestuali in un abitato preciso e partecipante per scelta all'esperienza. In sostanza Zafferana costituiva la riaffermazione di un disegno che mi era caro e una disponibilità concreta di operare.

La realtà, rispondendo alla 2ª domanda, ha messo in luce vari comportamenti che riassumerei molto brevemente così:

1) pensiero confuso dei committenti, cioè dell'Amministrazione locale. Non risultò infatti chiaro se ai convocati si chiedeva una qualche terapia specifica per il destino turistico di Zafferana o se, come a mio parere avrebbe potuto essere, l'Amministrazione intendeva porre Zafferana a fianco di quelle strutture o iniziative che in qualche modo istituiscono rapporti con la cultura e con il campo dell'arte e che aspirano a che si compiano esperienze a riflessi di natura non particolare ma generale. Questa non chiarezza (qualcuno maliziosamente ha voluto definirla intenzionale), ha lasciato supporre discutibili sottesi politici e ha finito col trascinare l'incontro su rotte inadatte tanto alla scala dell'iniziativa, quanto, a mio parere, alla sua possibile natura. Ne è venuto fuori un guazzabuglio forse assurdo quanto vivace, che in definitiva ha messo in evidenza qualche aspetto obbiettivo: 1) Il bisogno impellente (di tipo moralistico) da parte di alcuni architetti di spostare il discorso a monte, cioè a livello urbanistico e politico, «erudendo il pupo» sul come e a quale scala è amministrabile lo spazio. 2) L'insanabile solipsismo di non pochi artisti e anche di un collega, che essendosi presentati all'incontro con precisi e del tutto autonomi modelli di intervento, hanno sofferto il disturbo

del dibattito politico-culturale, hanno eluso le proposte di dialogo e sono evasi verso lo spazio esterno, ma tutto loro, personale 3). L'aspirazione interdisciplinare da parte di alcuni artisti e architetti che sgombri da bisogni autonomi e aperti ad atteggiamento di gruppo, avrebbero volentieri posto a frutto l'occasione di Zafferana come sede di incontro multidisciplinare per sperimentare una metodologia specifica della complessità problematica di cui è conformato lo spazio e giungere quindi, possibilmente, a proposte specifiche di tale atteggiamento.

È difficile dire di questi tempi di trasformazione spastica se e come dovrebbero aver luogo manifestazioni di questo tipo. Mi limiterò quindi ad esprimere giudizio all'indietro anziché in avanti. A distanza di qualche settimana direi che quella di Zafferana è stata una storia un po' tragicomica. È accaduto che sui pendii dolci e un po' provinciali di Zafferana, siano caduti lapilli di origine nordista e centrista, imprevedibili in quella sede e in quel momento, che hanno posto in evidenza, da un lato la crisi profonda ma vivissima che dibatte l'attuale fase culturale, dall'altro l'incomunicazione che a questo proposito sussiste ancora fra centro e periferia, l'opportunità che incontri come questi siano volti quanto meno allo scambio, alla comunicazione nel superamento delle distanze, delle fasce o degli strati culturali, nel superamento del ghetto disciplinare o delle minacce introspettive come evasione dai bisogni reali della situazione. L'irrigidimento dei ruoli, delle competenze e delle modalità settoriali va superato affinché l'intervento non si trasformi da una disponibilità formativa o terapeutica in una alienazione o stress. Per cui alle reazioni positive possono subentrare — come si dice sia accaduto dopo la chiusura dei lavori — reazioni negative o restaurazioni.

Aggiungo infine che una risposta al quesito viene offerta anche dalla mozione (sulla quale sono confluite le firme di quasi tutti gli architetti e di alcuni artisti), che è stata redatta nella fase conclusiva e più calda del dibattito. Seppure brevemente il testo investe i due corni in gioco, quello politico programmatico e quello dell'arte, denunciando opportunamente i nessi quando recupera all'azione plastica, criticamente fondata, non una funzione evasiva o effimera, ma una necessità e insieme un ruolo liberatorio.



## Un esperimento a Cantù

di Luciano Caramel

La crisi della scuola si esprime particolarmente nella crisi della didattica. La crisi della didattica, anzi, è l'aspetto preminente della crisi della scuola, di cui concreta gli squilibri, l'inadeguatezza e l'incertezza funzionale. Provocata dal disorientamento — coinvolgente la stessa identificazione dei fini — in cui, a tutti i livelli, versa il mondo dell'istruzione, è poi spesso essa stessa causa del perpetuarsi di situazioni anacronistiche e quindi di ulteriori aggravamenti. Positive sono perciò tutte le esperienze volte al superamento dell'abitudine con cui viene usualmente condotto l'insegnamento, soprattutto nelle scuole secondarie superiori, oggi forse le più confuse ed inadeguate. E, naturalmente, tanto più positive quanto più aperte ad un tipo di formazione critica, non inerte o irrazionale, tesa a sollecitare negli alunni un atteggiamento irriducibile alla passività, all'improvvisazione ed all'arbitrarietà.

Su tale linea è certo il « Corso propedeutico biennale di Educazione alla visione » elaborato dall'arch. Attilio Marcolli e da questi applicato durante gli anni scolastici 1968-69 e 1969-70, con la collaborazione di Anna Rosa Cotta e di altri insegnanti, nell'Istituto d'arte di Cantù. In un tipo di scuola, quindi, tutto particolare, che risente macroscopicamente da un lato dell'incapacità di inserirsi realisticamente nel mondo d'oggi, e dall'altro della costrizione istituzionale nei confini della « pratica », delle « arti applicate », cioè di una riduttiva « formazione professionale », intesa come alternativa (tanto classista quanto astratta) a quella teorica, « artistica », « culturale » dei Licei artistici, e, oltre tutto, limitata dalla miopia del contesto sociale che queste scuole ordinariamente origina ed appoggia, condizionandole con la richiesta di risultati « pratici », in vista di un utile facilmente tangibile (cioè, in sostanza, di una strumentalizzazione immediata dei diplomati nell'industria o nell'artigianato).

Nonostante le comprensibili difficoltà, i risultati dell'esperimento guidato

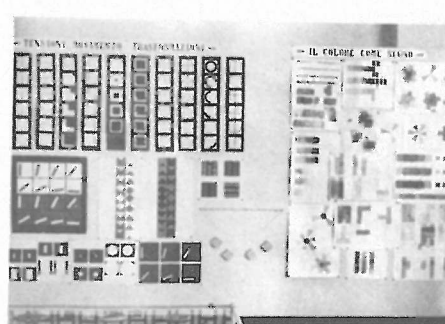
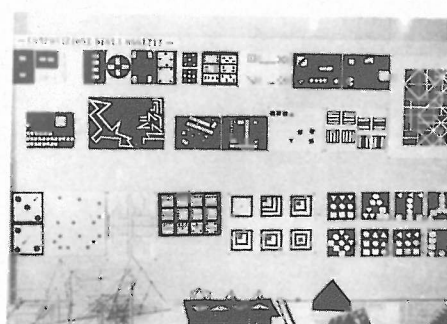
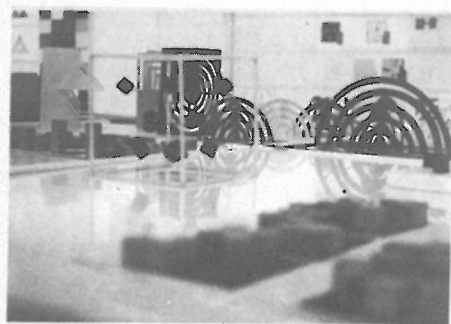
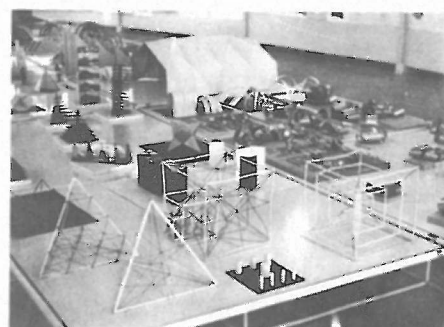
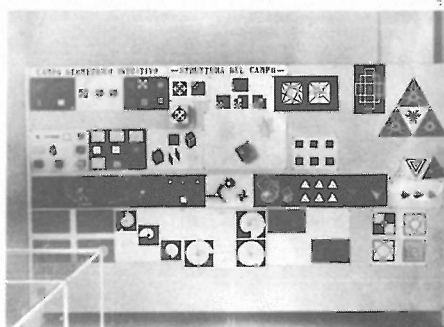
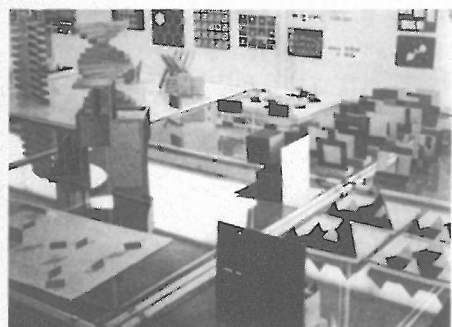
dal Marcolli sono stati assai rilevanti, come dimostra l'esposizione dei lavori, attualmente ordinata a Cantù, nelle sale dell'Istituto. Un'esposizione veramente sorprendente per la sua sostanziale diversità da altre consimili rassegne. Non vi figurano, infatti, lavori più o meno riusciti, più o meno accurati, più o meno belli, ma isolati, autosufficienti, non correlati. Ciò che il visitatore si trova di fronte è invece una serie di elaborati strettamente legata da una lucida consequenzialità, che dà ad ogni prova un significato che non si esaurisce nel gusto o nell'abilità, ma è testimonianza dello studio, dell'approfondimento e dello sviluppo di problemi specifici ed individuabili. Si avverte subito, insomma, che alla base dell'operosità degli alunni c'è una traccia non casuale, un indirizzo cosciente, che gradualmente conduce ad affrontare analisi sempre più complesse, con un progressivo e sistematico accrescimento culturale. Ed insieme si avverte l'assoluta mancanza di formalismo: tutti i lavori esposti si presentano palesamente come rigorose e intenzionali sperimentazioni sulle strutture, le tensioni e i movimenti, le configurazioni, l'interazione oggetti-spazio, i modi della percezione, i colori, i rapporti tra le forme, metodologicamente conseguenti a quello che è il fondamento della didattica del Marcolli, ossia la teoria del campo, che porta alla consapevolezza non tanto dell'oggetto in sé, quanto dell'oggetto come parte di un insieme ed alla evidente necessità di un'apertura interdisciplinare.

Alla teoria del campo, del resto, si collega la suddivisione stessa del corso, articolata in quattro momenti, dedicati rispettivamente all'analisi del *campo geometrico-intuitivo*, del *campo ghestaltico*, del *campo topologico* e del *campo fenomenologico*, corrispondenti — come ricorda il Marcolli nello scritto « Fondamenti visivi come pedagogia del progetto » (in « Rassegna della Istruzione Artistica », IV, 1, 1969), in cui sono sviluppate le premesse teoriche del metodo — ai

quattro tipi di percezione (ossia la percezione di tipo *oggettivo*, quella di tipo *fisiologico o intra-soggettivo*, quella di tipo *associativo* e quella, in fine, di tipo *caratterizzante*) ed indagati nella *struttura del campo*, nella *composizione degli oggetti*, nella *interazione oggetti-campo* e nella *tensione e movimento*. Alla fine dell'esame di ciascun campo l'attenzione si rivolge poi alla teoria del colore: al *colore come segno* dopo il campo geometrico-intuitivo, al *colore come significato* dopo il campo ghestaltico, al *colore come significante* dopo il campo topologico ed al *colore come significazione* dopo il campo fenomenologico.

Per tutti gli argomenti Marcolli ha elaborato delle tavole, distribuite in copie eliografiche agli studenti (ed ora rifuse in un volume di prossima pubblicazione presso Sansoni) in cui sono riportate le spiegazioni ed i disegni proposti durante le lezioni ed in cui sono offerte indicazioni bibliografiche per ulteriori approfondimenti. Tali tavole utilissime per gli allievi, che possono così controllare i loro appunti e servirsi di indicazioni accurate ed esatte, permettono di cogliere la varietà delle esperienze cui l'autore si appoggia, in un arco che dalle ricerche della *Gestalt* e della *Bauhaus* spazia attraverso le varie teorie pedagogiche, fisiche, matematiche, filosofiche, linguistiche, urbanistiche, sociologiche, artistiche, fino alla fenomenologia della percezione, alla semiologia, ed alla matematica, alla geometria e alla psicologia topologiche.

Come è facile arguire, l'adozione di una effettiva interdisciplinarietà didattica, cui di necessità porta un'analisi non restrittiva e tendente a cogliere la realtà nelle sue relazioni, nel suo divenire, nel suo essere concreto (e a cui quindi deve sempre essere improntata l'educazione, anche visiva, del ragazzo, se non se ne vuol fare un dissociato, se veramente si vuol contribuire a renderlo cosciente ed autonomo) è costitutiva nel metodo del Marcolli, che va però ben oltre la negazione di qualsiasi settorialismo disciplinare



Lavori degli allievi dell'Istituto d'Arte di Cantù esposti alla mostra del Corso propedeutico biennale (1968-70) di Educazione alla visione dell'Architetto Attilio Marcolli.

e si ispira ad una più integrale globalità, che opportunamente dissolve ogni distinzione artificiosa tra teoria e prassi. Quello del Marcolli, come egli stesso scrive, non è infatti « un corso limitato alla semplice osservazione, con l'intento, non ancora abbastanza attivo, del « saper vedere »; né potrà essere caratterizzato dalla pura espressione, con il fine, non sufficientemente propulsivo, del « saper fare », del saper produrre forme originali o primarie. Lo scopo educativo di un simile corso esige qualcosa di più, esige una didattica incentrata sui delicati processi for-

mativi dell'uomo, e della forma che l'uomo crea; sulla visione, e sull'aspetto creato dalla visione ». È in definitiva, « un corso di formazione di base, e contemporaneamente un corso di filosofia del *design* in cui ciò che più conta non è tanto la forma compiuta quanto la genesi della forma, il procedimento tutto mentale che porta alla forma inteso come verifica, scientifica e storica, della forma stessa ». Il fine non sarà quindi ancora la progettazione, che attuata prematuramente (come di fatto avviene regolarmente nelle scuole) produce effetti devianti

e diseducativi. La progettazione dovrà rimanere esclusivamente un mezzo didattico, che dovrà riferirsi e non sostituirsi al vero ed unico punto di riferimento, che rimane quello della educazione, non sacrificabile all'interesse di alcuno. E ciò per quanto riguarda gli Istituti d'arte — anche dopo il biennio propedeutico, che dovrà essere seguito non da uno statico apprendistato tecnico, ma da un ulteriore arricchimento culturale e critico, raggiungibile, nel campo visivo attraverso uno studio scientifico della semiologia delle forme.



# Resistenza e arte

di Zeno Birolli

Le edizioni La Pietra hanno perseguito una iniziativa pregevole nello stampare in Italia il libro «Arte e Resistenza 1922-1945» (Milano 1970), che si accomuna ad altri contributi dedicati a questo argomento. Il titolo stesso sottende una ricca problematica, perché esso pretende non solo una definizione dell'assunto, ma impone un taglio storico-critico, anomalo rispetto alle ripartizioni correnti dell'arte moderna. In questo ed altri problemi si imbatte Erhard Frommhold in apertura del suo saggio, accompagnato da una pregevole documentazione figurale, che viene ad integrare quello già ampio del catalogo, edito nel '65 in occasione della mostra «Arte e Resistenza in Europa». Se quella pubblicazione costituiva una ricca fonte di documenti, organizzati geograficamente, il presente volume articola il materiale secondo una interessante suddivisione tematica, per paragrafi, quali 'propaganda', 'emigrazione politica', 'Spagna', 'Monaco', ecc., rispettando il principio storico-iconografico perseguito dall'autore. Quanto al lungo saggio, la trattazione si fa più penetrante (De Grada nella sua introduzione ne sottolinea il carattere quasi pragmatico di aderenza testuale), ove essa si accosta alla fenomenologia dell'arte della Resistenza, avvalendosi di acute osservazioni, spesso mediate da autori come Lukács, Cadwell, ecc., tuttavia isolate, a nostro avviso, per la mancanza di una sistematica generale, che risolva i due piani di lettura, quello teorico e quello analitico, ancor più insostituibili nel momento in cui si dichiara di non cercare una dimensione formalistica o idealistica della storia. Perciò alcuni legittimi interrogativi che si pone l'autore, come quello concernente il termine resistenza, quale nuova categoria d'interpretazione dei fatti estetici, rimangono piuttosto sospesi e non solo in quanto possibilità di verificarsi. Infatti andrebbero anzitutto precisati i suoi margini di utilizzazione, sia in riferimento al periodo 22-45, sia nella ulteriore estensione temporale, non affidabile di per

sé al contenuto del suo messaggio etico. Si avverte come uno sdoppiamento tra storicità e piano attuale, che del resto si ripropone anche in Italia, mancando una sufficiente distanza e di critica e di situazione rispetto alle idee prepostbelliche: osservazioni che non si riferiscono in modo univoco a questo libro, perché esse coinvolgono direttamente il nostro modo di pensare e di procedere, rinvigorito dall'illusione che l'arte sia una categoria universale, nella emergenza-emarginazione dei fatti privilegiati della cultura, pittura e scultura e del ruolo degli intellettuali. (Per comprendere il significato antimarxiano di queste istanze e delle sue dirette contrapposizioni, che ne sono l'equivalente, si rimanda agli «Scritti di Marx-Engels», a cura di C. Salinari, Bari 1967).

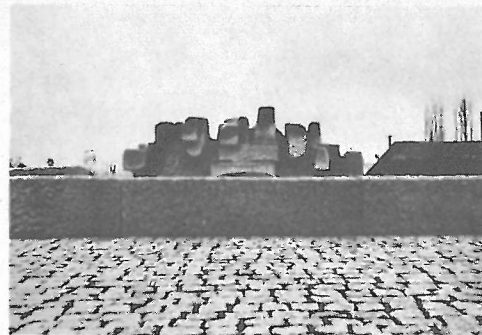
Queste pagine del Frommhold sono comunque un testo vivo proprio in quanto riflettono una ricerca che si colloca tra un problema di informazione, oggi comune ad ogni ambiente, e lo sforzo di una impostazione marxista-leninista della storia. Per tali motivi si può esprimere in proposito un parere critico, non negativo, e ben più importante di qualsiasi rilievo filologico. Il discorso rifugge dalla facile polemica, perché il suo segno di maggior pregnanza consiste in una corretta impostazione ideologica di questo grande fenomeno dell'arte di opposizione, dell'antifascismo dei più avanzati nuclei intellettuali, così che non sarà possibile darne una valutazione nei termini di una esteticità pura e tanto meno di una estetica marxista: se arte della Resistenza è arte di opposizione che si sperimenta secondo diverse istanze e diversi linguaggi, essa coinvolge non solo la nostra opinione, ma il comportamento, ossia il rapporto teoria-prassi. Tralasciamo quindi di elevare il dato iconografico a modello (semmai si compia un passo ulteriore sino all'iconologia) e di parlare di contenuti con il rischio di una metafisica; in quanto «in arte, forme e stili differenti possono svilupparsi liberamente, e nel campo scientifico scuole diverse possono li-

beramente gareggiare. Riteniamo che un intervento amministrativo per imporre uno stile o una scuola, e per proibirne altri, sia negativo per lo sviluppo dell'arte e della scienza»: parole che sottintendono una determinata impostazione politica, non socialdemocratica, e rispecchiano una concezione dialettica, secondo la quale non è risolvibile a priori il problema di una cultura nazionale socialista, e questo, a maggior ragione, in un paese a capitalismo avanzato.

Volendo riassumere alcune osservazioni che riguardano il libro, si possono sintetizzare questi punti: insufficienza teorica nel definire l'arte della Resistenza; difficoltà nella sua determinazione storico-temporale; ricerca di un nuovo taglio per un giustificato bisogno di superamento della critica stilistica e della formalizzazione estetica; utilizzazione di categorie tradizionali. La trattazione si svolge toccando il tema della religiosità e del recupero dell'umano che sfocia in una espressione o immagine comunicativa di impronta espressionista; al tema del mito, esemplificato nella vicenda di alcuni artisti alla Beckmann; a quello dei rapporti fra immagine e impegno rivoluzionario nei surrealisti; sino alla vicenda Picasso: storia con senso positivo o negativo dei maggiori artisti e delle correnti dominanti della cultura borghese, che pare ad un certo punto trovare la sua catarsi nella Resistenza.

Diversa soluzione è stata proposta da Mario De Micheli nella sua disamina, che viene a toccare uno dei rapporti più critici e pressanti di questi ultimi anni. Il critico ha tracciato nei fascicoli da lui curati per l'Arte Moderna (Milano 1967, vol. VIII) in maniera organica una storia dell'Arte d'opposizione in Europa e in America, una sintesi chiara che abbraccia il periodo tra l'inizio secolo e la fine della seconda guerra mondiale; anzi egli, a ragione, prende le mosse dai riflessi del primo socialismo sul pensiero di artisti quali Zola, Rimbaud, Van Gogh, assai utile per inquadrare





il clima in cui sorge la prima arte di impegno sociale: una simile lettura non può ridursi al dato figurale, ma tocca successivamente le stesse idee e programmi, dalla riflessione di Klee all'enunciato rivoluzionario dei dadaisti berlinesi, con i quali si intende arte come arma di classe e si concepisce per la prima volta l'immagine con funzione propagandistica; un modo per liberare l'opera da una dimensione arcaica («...tale statica antitesi fra 'arte artistica' e l' 'arte di massa' è destinata a cadere» ha scritto altrove De Micheli) e trovare un nesso con gli aspetti della produzione più recente, sino ai manifesti murali di protesta, alle sequenze cinematografiche, ecc. Ma vi è un nuovo fattore nel considerare la funzione di un'arte contro, che consiste nel diverso rapporto di massa cui è spinto l'artista, rispetto al momento di coscienza prevalentemente soggetti-

va e di azione politica isolata, in cui si trova ad operare l'avanguardia storica nell'occidente europeo. Riemerge quindi una continuità processuale tra passato e presente, come dato insostituibile di un responsabilizzarsi della cultura contemporanea: il tema è stato ripreso dal medesimo critico (ma dobbiamo ricordare anche il catalogo da lui dedicato a «Gli artisti della Resistenza», Milano 1970), in occasione della mostra «Arte contro 1945-1970 dal realismo alla contestazione» (Milano 1970), il cui saggio introduttivo è di particolare interesse, dove si avverte un notevole sforzo di dialettizzare i precedenti e gli attuali problemi, per una connessione dei molti dati, spesso contraddittori, a disposizione, secondo una struttura 'logica' della cultura; né ora è possibile 'sbrigare la faccenda', magari invocando una personale opinione quale può essere

lo slittamento del piano estetico-formale su quello ideologico-politico. Infine ricordiamo un volume esemplare per il rigore con cui è stato realizzato, mediante immagini di un'opera e dell'ambiente in cui è inserita, un asciutto commento, una 'silenziosa' impaginazione, e una brevissima appendice di poesie scritte da bambini di Teresin: «Il monumento d'Auschwitz di Pietro Cascella», a cura di De Micheli, realizzazione grafica di Albe Steiner, Milano 1970. Questo libro necessiterebbe di una ampia diffusione per le sue ragioni d'arte, ma ancor più per il suo significato educativo, non retorico, che esso acquista, indipendentemente da qualsiasi facile suggestione memorativa del genocidio nazista perpetrato in questo campo di concentramento polacco.

## Giovanni Fattori

di Francesco Arcangeli

L'inizio della 'stagione', che sembra annunciarsi quest'anno assai interessante a Bologna, ha veduto anche, cosa rara nella nostra città, due eccellenti mostre di pittura dell' '800; quella, più ricca e risonante, di Fattori alla Galleria Forni, quella, più ridotta e intima, di Luigi Bertelli (un alto pittore bolognese ben poco conosciuto fuori delle nostre mura) alla nuova Galleria Stivani. Ho presentato quest'ultima mostra, e non affronterò un confronto già in parte eluso dalla diversità dei due artisti: 'naturalista' Bertelli, 'realista' Fattori. Questo ruolo fattoriano è stato sottolineato, e messo a fuoco con strumenti di moderna fenomenologia critica, da Renato Barilli; che, presentandolo, lo chiama « pittore di dramma (cioè di azione avente come protagonista l'uomo) ». E prosegue: « Egli ci ha dato senza dubbio anche un'eccellente serie di paesaggi finì a se stessi, ma non passa di lì la linea maestra della sua presenza: questa sembra proprio insistere, a netta prevalenza, sul nodo di tre componenti intrecciate: protagonista umano *più* ambiente *più* trattamento pittorico mirante a una resa sintetica ed economica ».

Mi sia lecito anzitutto compiacermi schiettamente che a scrivere per Fattori sia stato Barilli, e cioè un acuto critico dell'avanguardia. Sta cadendo, da più parti, la strana quarantena in cui è stato tenuta, da molti dei critici più avvertiti, l'arte italiana dell' '800; è ora di togliersi la coda di paglia che abbiām portato a lungo nei confronti dei nostri ottocentisti, e che ha danneggiato, ancor più che le nostre idee critiche (che potevan forse fare a meno — sul piano della storia essenzia-

le — d'un secolo che non è certo il

più grande della nostra arte), il nostro costume morale. Soltanto alla luce snebbiata di oggi si può affermare, con legittima onestà, che Giovanni Fattori, ad esempio, è più grande e più schietto di Ottone Rosai; che è pure stato un autentico artista. Barilli ha visto bene, a mio avviso, collocandolo a mezza via tra Courbet e gli impressionisti; e ha condotto un accorto parallelo in minore con Manet. Ma ha sottovalutato, credo, la 'macchia', che non è certo l' 'impression', ma, a parte che la precede incontestabilmente di alcuni anni, collabora tuttavia, pure in metro più modesto, alle ricerche più avanzate del secolo sulla verità naturale. Non mi par vero che, per Fattori, « la 'macchia' ...sia appena uno tra i molti 'mezzi', e mai fine a se stesso »; ché essa è stata il mezzo, a lui essenziale in già maturi e pur giovani anni (nel 1860 Fattori era già sui trentacinque), per rinnovarsi, e per approdare a quel realismo di figura che, senza la liberazione ottica della 'macchia', sarebbe rimasto intralciato o deviato dalla sua lunga educazione accademica. La 'macchia' lo convalidò a proseguire, senza tema d'essere un retrivo, la sua indagine sull'ambiente ovviamente, sulla 'resa sintetica ed economica' anche, e persino sul 'protagonista' umano. Il quadro grande dello 'Staffato', forse il capolavoro dei quadri di figura fattoriani, e che una volta tanto non ha proprio nulla da invidiare a Manet, è così solenne nella sua disperata solitudine perché Fattori seppe portarvi al traguardo della 'grande macchia' che fu anche di Manet e Degas le ricerche, modeste forse, ma sicuramente meritorie, della 'piccola macchia' italiana. Barilli sembra di-

menticare che Fattori, oltre che un realista, un grafico, un presentatore drammatico di protagonisti umani, fu anche un 'occhio'. Proprio quel capolavoro che è la *Rivista a pelo* mostra due cose che Barilli, nella sua acuta presentazione, trascura troppo: la giustezza dei rapporti ottici, perfetta nelle divise a strisce gialle e blu cupi, degna d'un Monet di Sainte-Adresse, o nella mantella azzurrastra dell'ufficiale di schiena, e la maestà senza retorica della composizione, frequente in Fattori secondo un modulo che si potrebbe chiamare a cuneo o a timone. Certo, i richiami ancestrali comportano difficoltà, chi lo nega? Ma, per scansare tali difficoltà, non servirebbe rifiutare a Fattori la qualifica di grande toscano moderno; dove toscano può non essere una gloria, si ammette; ma è una qualificazione storico-geografica che sarebbe inutile tacere. È vero che siamo in tempi d'astrazione culturale e mentale; ma io ho dichiarato da tempo, di fronte a un pontefice dell'astrazione, che allo spazio-tempo preferisco la geografia e la storia; o, correggerei oggi, lo spazio-tempo mi interessa in quanto si incarna in umana geografia e storia.

La differenza tra Fattori e i nostri pur nobili ed elevati maestri del 'Novecento' è che in lui, probabilmente per assimilazione intuitiva, non solo delle predelle, ma dello spazio toscano del '400, son già risolti analoghi problemi di stile; ma senza l'archeologia. Bastava guardare un altro capolavoro fattoriano — coi due gruppi d'alberi vicini e in profondità contro l'orizzonte delle colline lontane, in un rapporto degno di Seurat —, che alla mostra della Galleria Forni era la *Pineta a Castiglioncello* (dimensione più che da predella, 30 x 80), per convincersene.



## Due decenni in Italia

di Lara Vinca Masini

« Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70 » — Tema assai impegnativo e responsabile che una mostra come questa di Prato non può pretendere di svolgere e risolvere, almeno nei termini in cui si propone. È, senza dubbio, una mostra interessante; una mostra, malgrado, forse, le intenzioni dichiarate degli organizzatori (l'arte oggi non si fonda più sulla qualità), che sembra basarsi quasi esclusivamente sulla qualità: è una mostra di splendidi pezzi da collezione. Quanto a fornire un panorama degli eventi artistici degli ultimi venti anni il discorso è diverso.

Se l'intenzione è storica, allora la rassegna appare risolta benissimo nella prima parte, che raccoglie le presenze alle due Biennali-chiave per la lotta tra figurativi e astratti, del '50 e del '52 (con gli stessi pezzi presenti a quelle rassegne); mentre il discorso si fa equivoco per gli anni successivi, per i salti inspiegabili, le mancanze e le esclusioni macroscopiche, le prospettive troppo particolari e, direi, neppure troppo spiegabili sul piano di una, inevitabilmente settoriale, scelta critica. Che incidenza ha avuto, per esempio, l'astrattismo concreto, nei venti anni di storia artistica italiana?

È un fatto che si chiude al '50, senza lasciare alcuna traccia in seguito? Come si può spiegare l'esclusione di tutto il settore nel contesto italiano? A questo livello risulta logica l'esclusione di tutto il neo-concretismo, che pure è stato un fatto di grande rilievo in Italia; risulta logica la mancanza di nomi come quello di Munari, di Dorazio, di Mari, l'assenza di tutta l'esperienza ottico-cinetica e programmata, che non può considerarsi esaurita nei tre nomi di De Vecchi, Boriani, Colombo, assunti, per l'appunto, nelle manifestazioni cinetiche iniziali, del '59, quelle ancora di carattere informale-meccanico. E che dire del mo-



Giulio Turcato: « Comizio » 1950.

mento informale italiano, fenomeno indubbiamente di ritardo (tranne nel caso, ad esempio, di un Burri, peraltro debitamente rappresentato), ma esistente e con caratteri particolari, che la presenza di un Twombly, non italiano, non è sufficiente a chiarire — anche perché, appunto, in Twombly (la cui incidenza sulle manifestazioni italiane è innegabile) l'informale si manifesta in forma assolutamente internazionale.

La mancanza di personaggi come Schifano, Festa, dello stesso Scanavino, di Moreni — con tutto il portato naturalistico —, dei vari altri esponenti dell'informale in Italia, rappresenta un fatto inspiegabile, anche per la collocazione dei fatti recentissimi, poveristi e concettuali, che dell'informale recuperano la carica poetica, l'aspirazione alla libertà, la esistenzialità.

E che dire di assenze come quella di Baj, di Del Pezzo, di Novelli, di Pe-

rilli, della presenza esclusiva, nella scultura, di Colla (mancano Pomodoro, Consagra, Viani, fino a Ceroli)...

Ma veniamo alle presenze: dopo le rappresentanze delle due Biennali suddette (con un eccesso non irrilevante, di realismo) — Pizzinato, Mucchi, Gutuso, Zigaina, con molti pezzi, contro Vedova, Turcato, Morlotti —, il discorso si sposta immediatamente (anche se le date sono ravvicinate), su Capogrossi, Burri, Fontana (con pezzi straordinari), e poi su Rotella, Colla, Twombly, Manzoni, su alcuni bellissimi, sconcertanti e inediti Lo Savio (*Il filtro*, ad esempio, del 1960) e su Castellani, Boriani, Colombo, De Vecchi (del '59), su Kounellis (con opere del '61), Paolini, Pascali, Zorio, Mochetti, Penone. Presenze, tutte, indiscutibili; direi più che sufficienti a rendere interessantissima una mostra come questa; non sufficienti, peraltro, ripeto, a giustificare il titolo.



A Roma

## Alberto Giacometti

di Vito Apuleo

Dubbiosità e disperato amore: queste le componenti del discorso di Giacometti. Dubbiosità sulla natura dei rapporti conoscitivi, sull'ipotesi dialogica con l'uomo e lo spazio che lo contiene. Amore per questa umanità in cui l'artista stesso si riconosce: contraddizioni incluse. La poetica dell'uomo solo, infine, quella poetica che le secentesche arcate di Villa Medici accentuano in questa retrospettiva che l'Accademia di Francia dedica all'artista svizzero di nascita, francese d'adozione. E gli uomini camminano nella loro spettralità, nella loro ascensionalità di impostazione, pronti a scandire tempi e modi d'attuazione di un problema di conoscenza con le cui incognite bisognerà pur fare i conti.

Certezza di una condizione, dunque, che contemporaneamente nel clima si identifica. Il clima di Breton, di Sartre, di Cocteau allacciabile a quello formativo d'origine: Bourdelle, Archipenko, con gli echi di Max Ernst ai quali lo scultore non si sottrae. Il *mystère laïc* cui fa cenno Cocteau, scaturito da una realtà che vede reale e surreale fondersi in un'ansia di conoscenza che alle segrete motivazioni vuole approdare per spiegare i significati e le laceranti contraddizioni.

È la poetica del segno che si dichiara protagonista nel linguaggio di Giacometti. Un segno che taglia lo spazio e si costruisce attraverso di esso, sino ad identificarsi nella forma che diventa, così, spazio anch'essa. Concetto che, a nostro avviso, le numerosissime prove grafiche che ancora una volta questa retrospettiva propone, confermano: l'ambiente che dal segno traspare. Lo spazio dell'uomo, la gabbia di Bacon, senza l'ironico distacco che quest'ultimo tipicità ma la tristezza di un malinconico abbandono. E tutta l'intensità della ricerca è negli occhi dei personaggi che si addensano. Orbite vuote che guardano verso l'infinito, spalancate su una verità che può essere anche relativa ma che nel momento stesso dell'enunciazione, rifiuta il *transeunte* per impegnarsi in posizione profondamente critica: anche

se la scelta di Giacometti è una scelta che si mantiene al di qua della barriera, insistendo nel denunciare le cause di una situazione ma con disperazione, quasi con drammatica rassegnazione. Un po' quel che si può dire per *les otages* di Fautrier: quel tappar-si le orecchie, al di qua dal muro, inorriditi per le urla di dolore che dal di là dal muro vengono: senza avere il coraggio di saltare questo muro.

La riproposta della figura umana in un punto dello spazio pensato: ecco la ricerca di Giacometti. Ed i personaggi si aggirano in questo spazio, in questa foresta pietrificata e si fanno foresta anch'essi: membra, braccia che si ergono come rami, lì spezzati da improvvise lacerazioni, lì ancora pronti a riprendere un moto che scaturisce da una necessità che si fa necessità interiore prima ancora di tradursi in azione. L'arte di Giacometti, infine: il passaggio dalla fase surreale che evoca « idoli e feticci » a quella del segno e della miseria. La miseria dell'uomo che si erge, vuole camminare, cammina anche, con i piedi però, sempre affondati nel fango, fragili, pronti alla rovinosa caduta. Da qui la concentrazione sul volto dell'uomo che riassume così vita e morte, con tutti gli inquietanti interrogativi che ad una siffatta condizione si collegano.

È così che la « maschera » alla Dauterive perde ogni capacità d'attacco, come estremamente trascurabile può risultare, a nostro avviso, la considerazione su certo modellato della materia evocante i modi di un Medardo Rosso (a parte l'osservazione obiettiva che questa materia non si addensa a grandi colpi bensì si costruisce avidamente, aggrappata alla struttura portante che è sempre lì pronta a trasparire in superficie). Non è un problema di satira quello di Giacometti, come non è un problema di luce. Il suo è un problema di conoscenza, sia in rapporto alle evoluzioni stilistiche degli anni che lo vedono protagonista, sia in rapporto agli eventi che il suo arco di lavoro abbraccia.

All'informale egli risponde con la sua scelta frontale. Alla guerra ed alle barbarie che l'accompagnano, risponde con la poetica del prigioniero. L'uomo che cammina: un esercito di uomini che camminano, contorti, scavati, spettrali. La marcia verso un domani che può essere di vita o di morte.

a Il Collezionista di Roma

## Antonio Scordia

di Guido Giuffrè

« ...una maggiore libertà di espressione, ponendo l'accento sul colore più decantato e rompendo certi schemi che sento rappresentare un'insidia manieristica »: così, ricordato da Nello Ponente, diceva Scordia nella seconda metà degli anni Cinquanta, subito dopo il mutamento di rotta, non infrequente in quegli anni, che l'aveva portato all'abbandono della « figurazione ». Ma l'insidia manieristica (« ...attacco diretto con l'oggetto — scriveva di lui Calvesi nel '55 — di cui ha l'istintiva capacità d'impossessarsi per mezzo del disegno: un segno rapido, sciolto insieme discorsivo ed essenziale ») che si direbbe connaturata al lavoro di Scordia, rappresenta il rischio perenne di quella rapidità e scioltezza, dove la discorsività sembra dimensionare l'essenzialità: che l'artista dipinga la « donna con cesto » o la « donna in giardino », esposte alla Quadriennale romana del '55-'56, o che, con l'occhio alla pittura d'azione americana, calibri con istintiva sapienza la domestica gestualità dell'« emblema » o del « ritorno notturno » — le più antiche tra le opere esposte in quest'ampia mostra romana — o che spieghi infine le luminose stesure delle ultime tele.

Insidia manieristica: Scordia, al limite dell'ingenerosità, non ha adoperato eufemismi. Restiamo al decennio documentato in questa bella mostra, 1960-'70; s'è fatto il nome di De Kooning, persino quello di Kline, per il momento più antico, ma sono indicazioni, seppure non peregrine, del tutto esterne, forse soltanto di comodo. Chiunque in quegli anni imboccasse i varchi obbligati del gesto-materia non poteva sottrarsi a certi riferimenti: erano varchi già aperti sulla carne di altri. Sicché ciò che conta non è la giustez-

za della citazione quanto il riscontro dell'ancora che ciascuno lasciava — o non lasciava — affondata in se stesso. E per Scordia, guarda caso, proprio la presenza di quell'« insidia manieristica », nella misura, larga, in cui è sempre stata per lui necessità di vigile controllo, tensione di approfondimento. L'innato senso del colore, prorompente, ricchissimo, smentiva nella materia spesso ogni residuo viscerale, la restituiva decantata a un riverbero solare; l'occhio infallibile precedeva inderogabilmente il gesto, guidandolo suo malgrado a una trama compositiva latente ma ferrea. Il gusto di Scordia, insomma, l'irrinunciabile eleganza del suo fare, non ammettevano cedimenti — e l'« insidia » era la sua garanzia.

Col passare degli anni, in un percorso che a suo modo può ricordare quello di Appel, Scordia ha cercato in lenta, tenace progressione una sempre più serrata libertà; le zone cromatiche sono venute coagulandosi, librate in uno spazio vibrante e modulato: « questa rispondenza di vuoti, di pieni, di pause, scrivevo nel '69 — sposa... la musicalità di valori timbrici altrettanto scanditi e ritmati. E alla stupenda sonorità cromatica cede quella solidità del disegno, che si scioglie a volte, senza snaturarsi, nel canto largo di una vena lirica. Ritmo dunque, e spazio e luce: spazio come forma, luce come forma; il bianco del foglio... si fa colore, isola le immagini e le unisce, ne segna l'assenza e la presenza, le illumina, le fa vivere ». Alla descrizione si può oggi aggiungere qualcosa; se il rischio del formalismo si cela dietro la mano pronta di Scordia bisogna dire che la sua intelligenza raramente ha ceduto — e che la tensione della intelligenza s'è fatta, largamente, tensione formale, felicità creativa, ricchezza d'invenzione. E che Scordia resta ora tra i pochi a testimoniare la continuità di una pittura franca, senza mezzi termini culturalistici, disposta a morire in piedi per la propria libertà.

Alla Borgogna di Milano

## Il messaggio di Arroyo

di Aurelio Natali

Arroyo come una bandiera. Per la rabbia sottile con cui si confronta con le vicende del suo tempo, senza mai estraniarsene, sorreggendo a volte il discorso con l'ironia e la dilatazione fantastica che sa rovesciare, senza tradirlo, le immagini del suo racconto. Così egli ci viene proposto e così in gran parte è. Ma ci sono aspetti più complessi della sua personalità creativa che vanno approfonditi proprio per quello scarto che presenta a tratti la programmaticità delle sue scelte umane con l'opera. Un aspetto della sua pittura che ci ha sempre colpiti è la libertà espressiva che non conosce moduli fissi ma che egli adatta via via all'estro e agli umori. Nella mostra ultima a Milano, presso la galleria Borgogna, ve ne sono esempi precisi a tal punto che ne risulta un discorso linguistico incoerente, volutamente privo di unitarietà. Non che questo sia un elemento primario per giudicare la ricerca di un operatore estetico. Esistono pittori che contemporaneamente hanno sviluppato più linee espressive, sempre però sorrette da una serie di motivazioni che le correlavano tra loro. Per Arroyo non si può dire altrettanto. Accanto a una figurazione che ha le sue origini nell'oggettivismo europeo e in alcuni nomi della contestazione spagnola, si ritrovano immagini codificate della pop e altre ancora che ci riconducono a una sorta di descrittivismo popolare ma con chiare radici nel naturalismo. Non è tutto ciò la mancanza di coscienza della problematica espressiva che in Arroyo, uomo di grande acutezza, non è pensabile, ma una sorta di voluta trascuratezza, oserei dire di gioco, che tende a stravolgere le regole e, al limite, a distruggere le verità accettate. Una sorta di anarchismo che tende ad erodere il senso stesso della pittura, le sue finalità, ponendosi al di fuori di una serie di problematiche estetiche. Ma poiché l'urgenza del messaggio in Arroyo esiste, ecco che il suo lavoro trova l'unitarietà nel suo contenuto. Un contenuto sprofondato nel racconto, ricco di risvolti ironici, di

sottintesi e di abbandoni psicologici che lo trasformano, infine, in una barocca, scoppiettante macchina letteraria. Rifiuto della pittura, da un lato, quindi, e proposta di un messaggio il cui arredo figurativo avviene attraverso una complessa operazione mentale fitta di dati culturali. I termini sono contraddittori e rivelano nell'artista due componenti che intuimmo fondamentali della sua personalità: un « plateau » di fondo borghese posto in crisi da una serie di rifiuti e di verifiche che si propongono uno spazio ideale assai più avanzato. Non è questa un'accusa. Ognuno di noi, « addetti » in crisi, è dentro a questa angoscia. Lo scoprirlo e l'accettarlo si tramuta automaticamente in un atto liberatorio che ci sottrae al gioco e ci permette un più preciso indirizzo della nostra potenzialità. Posto che si accetti ancora (nel caso nostro i dubbi si addensano) la credibilità della pittura; o perlomeno del messaggio espressivo con colori su una tela. In questo caso la creazione coordinata con i livelli culturali di chi deve recepire il messaggio — non escluso il fumetto — darebbe apporti assai più validi a quell'area politica a cui Arroyo fermamente crede.

Eduardo Arroyo: « Ritratto del nano Sebastiano de Morra giullare di corte » 1970.





## Artisti di "Cronache,"

di Flavio Caroli

Mancò a Bologna, negli ultimi anni d'autarchia, un movimento d'opposizione organico alla cultura fascista, della specie di « Corrente »; mancarono nel dopoguerra schieramenti massicci, avvallati dal consenso e dall'appoggio di paladini critici di fama, quali il « Fronte nuovo delle arti » o « Il gruppo degli otto ». Se dunque — come precisa Francesco Arcangeli nell'introduzione all'esposizione allestita sotto la sua cura critica, con la collaborazione di Marcello Azzolini e Pier Giovanni Castagnoli — « questa mostra avesse l'ambizione di costituire agli artisti bolognesi della generazione che per forza d'inerzia continuiamo a chiamare « di mezzo » una posizione concorrenziale rispetto ai movimenti su citati; o, peggio, un « gettone di presenza » rispetto a città ideologicamente più evolute, essa sarebbe destinata al fallimento ». La quale mostra vuol precisare un nodo di cultura, invece, evoluto con gli anni, e testimoniare di un tramando segreto, di un assestamento faticoso, di un caparbio attaccamento alle proprie ragioni poetiche di un gruppo d'artisti ai margini, per contingenza o per scelta, dagli eventi che hanno fatto, almeno grossolanamente, la storia figurativa fra autarchia, guerra e dopoguerra. Cinque sono i pittori esposti, riuniti a quel tempo, per sodalizio più certo d'amicizia che di precise scelte « poetiche », intorno alla galleria di « Cronache »; tre i bolognesi: Ilario Rossi, figlio d'arte a suo modo; figurativamente, agli inizi, il più maturo del gruppo; Borgonzoni, una solida preparazione artigianale, ma come inquieta, avida di sperimentare; lo scultore Minguzzi, il più informato, per i viaggi precoci a Londra e Parigi. Umbro, invece, Ciangottini; man-



Pompilio Mandelli: « Pittrice » 1949.

tovano, Mandelli. Ma una cultura anzitutto, è bene precisare, in provincia e in autarchia, non mancò loro del tutto: non fece « gruppo » e non intese esprimersi in manifesti o dichiarazioni chiassose — nemmeno lo poteva forse, né era il costume degli uomini — ma ci fu, e fu, in assoluto, di primissimo ordine: rammentando solo Giorgio Morandi, Roberto Longhi, Virgilio Guidi, che tracciarono, è ben evidente, un solco profondo e durevole. L'avvio, il più aggiustato dicevamo, di Ilario Rossi è morandiano infatti, fatalmente, modulato in semitono, ma con sicura qualità pittorica, su una corda più privata, per così dire, lirico elegiaca; Minguzzi è propenso fin d'ora a cercare le suggestioni anche fuori di città: è calamitato, e il segno gli rimarrà per sempre, da una compiuta plasticità martiniana; Borgonzoni, in-

quieto, aggiusta icasticamente una sua stralunata vena espressionistica: una « Seduta spiritica » del '40 è, credo, non immemore di Mafai ma, osserva Arcangeli, come un Daumier popolare.

Ciangottini campisce una natura morta del '37 già con qualche tendenza almeno potenziale alla sintesi, all'astrazione; e il « Ritratto di Graziella » di Mandelli del '36, d'impianto guidiano, ha una fissità, un'esitazione concentrata e assorta, un'intensità poco meno che straordinaria.

Nel dopoguerra, all'aggiornamento forzatamente precipitoso sul formalismo picassiano si vincola più di tutti Borgonzoni: ma una sua « Tragedia a Marzabotto » del '45 era già caldo e veramente commovente; Minguzzi non tarda a captare le più significative vicende plastiche d'Europa, ed è già premiato infatti alla Biennale del '50. Ma le vere, toccanti sorprese vengono poi da Mandelli, in quegli anni, fino al '52, che preludono al naturalismo informale, in cui il lavoro dell'artista confluirà quasi fatalmente. La trama formale postcubista, il diagramma mentale ormai asfittico di base, è come innervato, nutrito pittoricamente da un vero senso della realtà, nei paesaggi. E l'esile abbandono delle « pittrici », è di una concentrazione, di una solitudine esistenziale da rammentare solo Giacometti.

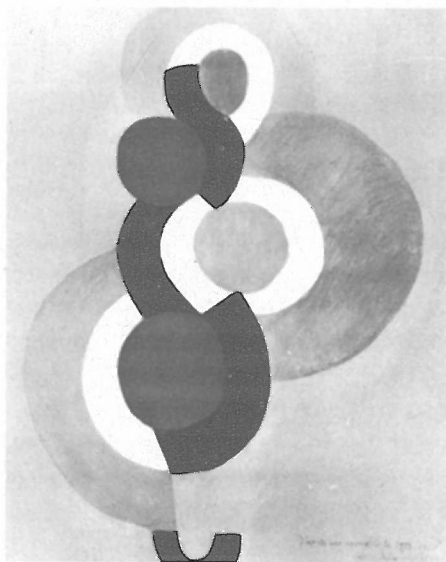
## Sonia Delaunay

di Aldo Passoni

Un'ottima mostra alla Galleria Martano puntualizza l'iter artistico di Sonia Delaunay e chiarisce altresì come, soltanto in certi periodi, questa donna eccezionale ebbe a dipendere dall'arte di Robert, secondo una parte che la critica, ormai da tempo, ha la consuetudine di attribuirle.

Sonia Delaunay è una pittrice straordinariamente dotata che, in più, ha la fortuna di muoversi nel tempo giusto al centro di diverse culture. Già nella casa di Pietroburgo, dove vive con lo zio materno che l'ha adottata, ha una collezione di quadri. Nei suoi viaggi, nei suoi luoghi di studio ha occasione di fare tesoro delle più svariate ed importanti esperienze europee. Nel 1903 a Karlsruhe studia disegno con Schmidt Reuter, passa vacanze operose in Finlandia nel 1904. A Parigi, dove giunge nel 1905 e frequenta l'Académie de la Palette con Ozenfant, Dunoyer de Segonzac, Boussingault, può far tesoro delle esperienze di Van Gogh e Gauguin, come testimoniano molti ritratti del 1907, ma i dipinti « fauves » che ne scaturiscono sono intrisi di cultura pittorica russa. Basterebbe lo splendido « ritratto di Tchouiko » portato avanti per zone di colore isolate, affioranti compatte, per denunciare oltre la struttura « fauve » una percezione materica emozionale delle tinte per se medesime. Vengono spontanei certi richiami a Larionoff, a Maschkoff, a Kontschalowski. Il primo marito Wilhelm Uhde è un mercante d'arte.

Quando poi sposa Robert Delaunay è già una pittrice fatta, anche se a lui, grande in quegli anni, deve l'ordine, la logica interna del cubismo; ma le sue creazioni in arte applicata, costruite per zone di colore nette e ravvici-



Sonia Delaunay: « Rythme-couleur » n. 1154.

nate, nascono diritte dal mondo fiabesco ed emotivo del primo Kandinski e ne conservano l'isolamento e la astrazione. C'è anche da chiedersi quanto possa essere stato l'apporto di Sonia Delaunay, il suo dono del colore, in un dipinto famoso di Robert: « Le fenêtre » del 1912 (l'anno in cui la coppia convive con Apollinaire), che si libera di colpo dall'oscuro cubismo sintetico; e ad esso fa riscontro, subito l'anno dopo, un'opera come « Le Bal Bullier » della stessa Delaunay.

« La prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France », concepita come una pellicola, metà con la poesia stampata in verticale, metà illustrata con colori simultanei, mi ha sempre fatto tornare in mente « Il Cosacco Rosso », il treno dipinto, approntato dal Ministero dell'Agitazione e Istruzione per la propaganda fra le truppe dell'Armata rossa. Lanciato alla massima velocità doveva apparire non molto diverso dallo snodarsi di-

namico di questo lavoro di Sonia Delaunay e Blaise Cendrars. Seguono anni importantissimi sia per Robert sia per Sonia. Per il primo si ha il passaggio dal cubismo analitico all'astrazione, per la seconda si ha il periodo dei « collages astratti », dell'inserimento delle lettere nei dipinti, degli studi di luce; per entrambi: l'interscambio fecondo che appare dai dipinti di « Manège électrique » di Robert e di « Prismes électriques » di Sonia, portato dagli studi dei fenomeni di rifrazione, che la nuova illuminazione elettrica proponeva.

Questi colori roteanti e violenti, che li accomunano, diventeranno pretesto per una serie di dipinti, tratti dai costumi e dalla vita del popolo, durante il soggiorno portoghese, di cui « Les chanteurs de flamenco » 1915, esposto a questa mostra è uno splendido esempio. Ma per tornare sull'argomento da cui per forza di esemplificazione mi ero allontanato, vale la pena di ricordare tutta la serie di acquerelli eseguiti dal '22 al '29 con studi di costumi: fra questi il celeberrimo « Pierrot éclair » che compariva nel film « Le petit Parigot » del 1926, i bozzetti per il balletto « Les quatre saisons » del 1928.

Purtroppo una lacuna forzosa, per la difficoltà di reperire il materiale, è quella delle opere fra il '28 e il '36, anni in cui i Delaunay sono in primo piano per la propagazione della pittura astratta; lacuna del resto già rilevata, per Sonia, per la ben più importante mostra tenutasi al Museo Civico di Torino nel 1960.

La mostra si snoda invece con una splendida e ricca serie di dipinti « Rythme-couleur » a cominciare dal 1948. Valga per tutti ricordare i « Cerchi su fondo nero » del 1948, con l'evidenziarsi e il venire avanti di cerchi luminosi; un quadro forse di esecuzione non perfetta per il gusto d'oggi ma che rivela il lavoro, la partecipazione con cui Sonia Delaunay, manualmente e con l'intelligenza, è scesa nel proprio animo e in quello del suo popolo fino a scoprire le matrici profonde del colore.



## Mito e storia in Zancanaro

di Salvatore Naitza

La tentazione di storicizzare uno dei momenti più interessanti dell'arte italiana del dopoguerra, incentrato sul neorealismo, si ripresenta regolarmente ogni volta che ci si trova di fronte ad una mostra di uno dei personaggi che caratterizzarono in qualche misura quella stagione. Si tratta in realtà di un bisogno di risalire ad almeno una delle fonti dell'attuale malessere di tutta la cultura artistica e della sua organizzazione: non tanto per risolvere quanto per verificare e cercare uno sbocco positivo. Stavolta alcune considerazioni in proposito si fanno sulla scia della mostra di disegni e incisioni che Tono Zancanaro ha tenuto alla Contemporanea di Cagliari.

Naturalmente la mostra si regge benissimo al di là dei pretesti di discorso e ci scusiamo con Zancanaro se si parlerà di lui e d'altro. In fondo gli si vuol dire che la validità attuale del suo discorso artistico si deve innanzitutto alla carica libertaria e spregiudicata che, come lo ha distinto da taluni anche buoni « suonatori di grancassa della rivoluzione » (per dirla con Vittorini), così gli consente oggi di proporre, non inutilmente, delle immagini artisticamente pulite. Oltre tutto, uno degli equivoci del neorealismo come arte organicamente al servizio del movimento operaio è rappresentato dal valore tutto particolare attribuito al termine di realismo, inteso come figuratività, a sua volta confusa con l'iconismo naturalistico. Zancanaro oggi continua il suo discorso iconico (non neorealistico), ma, con buona pace, raggiunge valori di astrazione assai rari anche in certi raffinati cultori del segno « generaliter sumptum ». Comunque, a proposito di neorealismo, si voleva dire questo: che le ragioni di una sua fragilità di struttura storica, che ha generato poi la diaspora di fronte all'avanzare di movimenti artistici cosmopoliti e sradicati (ma appunto per questo carichi di generalità), risiedono oltre tutto nella mancanza, alle spalle, di una vera tradizione figurativa nazionale-popolare, attraverso la quale trovare fondamento e credibilità presso i

movimenti di massa operai e contadini, i quali avevano riferimenti a culture di immagine assai varie, così come diverse sono le culture socio-antropologiche d'origine, in un'Italia anche linguisticamente non unita. Al contrario cioè di quanto poterono fare i muralisti messicani.

Qui da noi l'egemonia culturale delle masse non poteva passare attraverso l'affermazione di un programma artistico (e sia pure di un'istanza morale), che poteva diventare lingua solo all'interno di un gruppo intellettuale engagé, ma secondo linee di irradiazione e di consumo piuttosto tradizionali. In più: questa « poetica » pretendeva di diventare un'estetica generale, aspirando all'affermazione culturale imperialisticamente, occupando il territorio storico della rivoluzione proletaria in termini addirittura legittimisti (ché altro non è la normativa zdanoviana). Questo discorso è provocatoriamente parziale ma vuole porsi dall'interno ed esprimere il disappunto per una occasione storica mancata di risolvere positivamente il rapporto tra arte e masse progressiste.

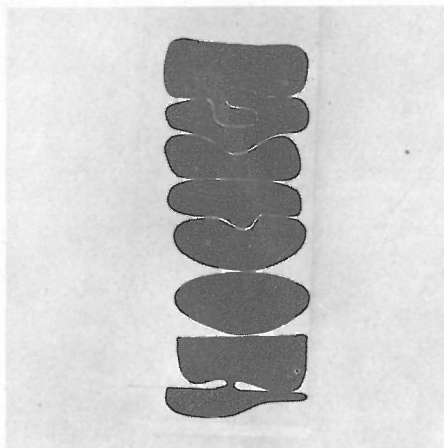
Ma veniamo a Zancanaro. Non sembra che l'artista padovano si sia posto mai problemi di costruzione di un programma stilistico universale. Le sue operazioni sono nate dagli incontri umani e dalla « fede ». Il muoversi nei limiti della propria esperienza sensitiva e morale gli ha permesso di costruire una linguistica precisa che attinge i suoi fonemi in un orizzonte accidentato (incluso, con altra dignità, la grafica liberty e del fumetto) ma molto profondo: i riferimenti culturali perciò sembrano troppo vari e talvolta contraddittori, tanto che alla fine la perfezione e la chiarezza delle immagini appare come miracolosa e non si può che riconoscere in Zancanaro un artista eccezionalmente dotato. Di lui si può dire insomma che ha una bella fantasia, estrosa, ironica e assimilatrice. Questo dato emergeva molto più chiaramente nella mostra antologica organizzata circa due anni fa nell'Aula Magna della Facoltà di Lettere a Cagliari.

Era presente qui la serie del Gibbo-Duce, vale a dire la caricatura in chiave demoniaca e rabelaisiana del regime fascista. In questi suoi ultimi disegni e incisioni Zancanaro è chiarissimo: nei segni, nella simbologia, nel racconto. Conferma cioè ancora una volta che la sua sensibilità sa mettersi in moto di fronte ai temi esistenziali di elementarità universale: così di fronte alla rivolta contro il classismo stupido e brutale del fascismo, come nei confronti del tema erotico o della memoria autobiografica. L'assunzione di volta in volta dell'una o dell'altra di queste ordinate esistenziali, determina una chiara oscillazione stilistica. Il momento dell'epos e dell'eros impegna Zancanaro nella ricerca di una forma « alta », di valenza storicistica; il riferimento più remoto viene dal mondo ellenico, individuato anche come civiltà d'immagine, e si incentra nella nitidezza della pittura vascolare della Magna Grecia, osservata e amata nei musei e ritrovata nella solarità della gente della Basilicata e della Sicilia. Questa scelta sembrerebbe cinica rispetto alla condizione umana più dolente; ma Zancanaro offre candidamente un'indicazione di libertà, mitizzata in Brunalba o Brunanotte, così come ha fatto Picasso nei suoi ultimi disegni dedicati all'amore. Questa dimensione, « senza tempo » eppur legata alla fisicità del vivere, consente, poi, una messa a fuoco formale dei simboli e dei segni, la costituzione del loro equilibrio in una misura di esattezza classica. Più tempestosa appare la serie dedicata ai ricordi padovani, al « Prà »: il segno è meno calligrafico e il foglio più denso d'ombra. Ricorda una certa grafica settecentesca veneta, e anche goyesca, ma, più da vicino, le atmosfere segnate e metafisiche della scuola romana del Novecento. In sostanza Tono non rinuncia, coscientemente, ai codici figurativi tradizionali e sicuri in quanto modelli semantici. Da « umanista » impegnato, egli crede ancora di poter trarre dal filone classico motivi di certezza per l'esistere in quanto artista e in quanto uomo.

# Victor Pasmore

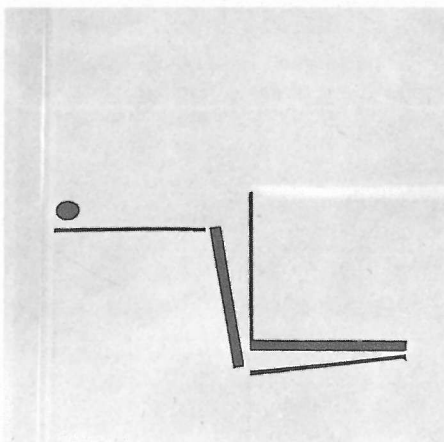
di Elda Fazzi

Incontro raro, questo offerto dalla Lorenzelli, con l'opera dell'inglese Victor Pasmore. Raro anche per l'interesse di una cultura e di una esperienza che si distinguono anche nel coro delle ricerche artistiche europee dal 1930 ad oggi come dotate di una singolare complementarità di scienza e immaginazione. Il contrassegno del comportamento di Pasmore è proprio quello di aver perseguito una dialettica attiva dapprima con le esperienze postimpressioniste, poi degli strumenti 'astratti' e 'costruttivi'. E ciò che è venuto caratterizzando la sua pittura, e liberandola sempre da incidenze nazionalistiche, come da influssi precisi di altre esperienze, è la lucidità con cui si precisa l'ansia di esplorare le ipotesi progettuali in un disegno che si fa costruttivo di spazi immaginati. Il disegno di Pasmore è percezione pre-design, apertura d'informazione aperta su spazi che hanno tragitti impensati. Si scoprono al « vedere » anche attraverso raccordi matematici, prelievi scientifici di ampie onde di sensazioni. Questi recenti *Developments* raccolgono in un certo senso tutto l'arco di esperienza di Pasmore — dallo studio di luce nei paesaggi iniziali, intorno al '30 e oltre; alle prove in materiali diversi dopo il '35; ai motivi geometrici del '47-48 alle costruzioni trasparenti, ai progetti in collaborazione con gli architetti, per la città di Peterlee; ai recenti *Objective reliefs*. Se si può parlare di *englishness* di Pasmore, essa è soprattutto in quella consapevolezza sottile dei problemi linguistici (fattivi anche a livello educativo — Pasmore si è occupato dei problemi della scuola in modo concreto) che operano nell'esperienza estetica come chiarificanti il tessuto delle sensazioni, delle intuizioni, dell'immaginazione. Difficile non riconoscere l'ampiezza visiva e psichica che attingono le sue coerentissime variazioni di *Line and space*. È ancora la tensione verso una *typical and vital beauty*, di ruskiniana e morrisiana memoria, che riaffiora attraverso scandagli epistemologici, e cura di sollevare altre illimitate



Victor Pasmore: « Projective Painting » 1970.

Victor Pasmore: « Relief painting » 1970.



dimensioni, tragitti. Già al tempo del vivace movimento inglese dopo il '30, quando Pasmore partecipava alla mostra di *Objective Abstraction* (1934) rarefaceva delicate trame luminose in cui si impigliavano figura e paesaggio, cui rispondevano precisi problemi sociali. Un'ideologia di chiarezza, anzi tutto, che ha saputo imprimere uno spessore di « emotiva creatività » (Dorflès) alle regole costruttive dei *Reliefs*, del progetto urbanistico, e di questi sviluppi lineari nello spazio che

hanno un forte potere induttivo. Anche l'accostamento a Mondrian — percepibile nei motivi geometrici a segmenti — non è stato un inquadramento nell'esperienza di spazio trascendentale, ma un avvio ad altra parabola conoscitiva tesa ad una *quality* e *vitality* secondo variabili percettive (Read) che rispondevano all'esigenza di un'ulteriore chiarezza spaziale. Mezzi che appaiono semplicissimi divengono nell'operazione di Pasmore una guida concreta e stranamente mobile e acuta, alla percezione di silenziose implosioni di materia cosmica. Flussi grafici ed espansioni cromatiche sono davvero un'altra materia: catturano respiri perfino atmosferici, oscillazioni luminose, di suono, di ritmo. Niente di rigoroso, di superlativo di programmatico sembra essere in questa ricerca, diversa ma non distante da quella di Nicholson. È fatta di quella certezza di poter perseguire e continuare una ricerca estetica, servendosi della scienza e di una ricca tensione oltre la tecnica (precisissima) per una visività aperta a risposte narrative e liriche, provenienti da un'esperienza che ha assorbito profondamente, e in limpidezza, le antitesi di organico e 'costruttivo', di 'astrazione' e 'surrealtà', incrociatesi insieme dai vari poli europei, nell'*ambiance* anglosassone degli anni Trenta. Ma esse cadevano in un humus già fertilizzato da una tradizione illuministica rinnovata a fondo nel XIX secolo.

Sottesa da una suscettività particolare, la linea che scorre negli spazi estesi dei dipinti o negli affreschi di Pasmore (come nel grande murale *Metamorphosis*, dipinto nel 1967-68 nell'Institute of Science and Technology del Renold Building), registra flussi ritmici di materie ignorate dall'astrattismo geometrico. Sembra che ogni elemento di materialità cruda e pesante del mondo e del cosmo abbia perso ogni peso specifico, ma che rientri come realtà ben individuata della sensazione, attraverso la precisione di respiro trasmessa dall'unità grafico-luminosa concretata sul pannello o sulla tela.



## Sculture di Tinguely

di Federica Di Castro

Tra il 1960 e il 1964 il friburghese Tinguely, che ha studiato a Parigi all'Ecole des Beaux Arts, realizza un primo nucleo di sculture di carattere chiaramente evocativo in dialettica con la realtà meccanicista. Alla romana galleria l'Attico, che fino a ieri ha ospitato l'happening, esse vengono presentate in un grande spazio bianco che ne sottolinea la contemporaneità, come se l'immagine singola non potesse potenziare il suo valore se non in relazione alle altre e le immagini nella loro totalità in relazione alle persone che nello stesso grande spazio si muovono, fino a raggiungere una grande immagine fatta di parti mobili in relazione tra loro su un grande schermo. Le radici storiche dell'happening, la sua storicizzazione? Le sculture si muovono secondo ritmi propri più rapidi e concitati dei ritmi di movimento delle figure umane, e tuttavia si muovono dopo che il personaggio che le osserva abbia messo in moto il loro meccanismo. Compiono movimenti diversi e contrastanti anche nelle singole parti del loro organismo ma si presentano con una grafia precisa che è il vero ritmo al quale obbediscono. Una sorta di necessità formale le sollecita al movimento come per impulsi diversi ma con il fine unico di assecondare una forma precisa nel suo svolgimento nello spazio. Perciò noi possiamo assistere alla singola vicenda di ognuna di esse, una vicenda breve quanto lo spazio dell'happening, ma conclusa, compiuta. Meno concluso e compiuto in relazione al loro esprimersi in « gesti » il gesto della figura umana che le avvicina, le mette in moto, le osserva: e tuttavia polo opposto di una dialettica che è tra contemporaneità e storia, somma di fatti che la storia compongono, raggruppati e come rappresi nell'immagine che ci sta davanti.

Sonore, le sculture di Tinguely hanno voci singole che si uniscono e sovrappongono gli altri suoni di voci; una canta ed è come se la sua voce incoordinata guidasse le altre voci.

Realizzate con resti desunti dalla vi-



Jean Tinguely: « Sculture all'Attico di Roma » 1970.

ta, con rottami tra cui predomina il ferro rugginoso ma accanto al quale è importante l'improvvisa sonorizzazione del colore, il bagliore di luce (il verde improvviso di un piumino sulla sommità di un contenuto groviglio di ferro, la luce rossa di un brandello di tessuto imprigionato in un reticolo di segni) queste sculture sono facilmente collocabili quanto alla loro storia in un'area dada con tutta l'astuzia e la retorica del moderno dada; ma anche con lo svolgimento del dada espresso nella pulsazione di vita dell'oggetto, nella sua magica quanto autentica autonomia dal gesto dell'uomo che lo ha collocato in quello spazio con quelle precise intenzioni. Non esiste l'oggetto nell'area contemplativa soltanto perché è stato scelto e collocato in essa, ma continua a divenire al di là del gesto che lo ha eletto e collocato, con un margine assai ampio di imprevedibilità.

A posteriori, l'artista, è in ognuna di queste opere, esattamente come uno scrittore o un uomo di teatro potrebbe essere in ognuno dei suoi personaggi: con gli scarti della vita (che è la vita della macchina e la raffigura e la rappresenta) ricostruisce la vita che cresce e si esalta in un mondo di vibrazioni meccaniche, siano esse so-

nore, visive, o tattili. Ma nella vita dell'uomo non c'è soltanto la presenza della macchina anche se il suo linguaggio è ormai subordinato al linguaggio meccanicista, anche se il suo modo di vedere e di scegliere lo è; c'è anche la presenza della memoria come fatto remoto, come nucleo della sua propria individuale storia. Così piuttosto che proiettare nel futuro la storia dell'immagine d'elezione, Tinguely l'appoggia al passato e le offre tutti gli strati, le dimensioni, i valori nascosti che sono propri della memoria. Quando si dice scultura « totemica » non è possibile includervi le opere di Tinguely: poiché esse non sono rappresentative della storia di una civiltà ma mescolano la civiltà industriale alla vicenda individuale, riportando la prima a quest'ultima e rivendicando il diritto ad un'individualità che ha la potenza e la magia dell'evocazione.

Come chi agisce nell'happening sostanza della sua vicenda passata il gesto presente fino a dare a quel gesto il valore di ultimo livello, di condensato emotivo e leggibile di una vita, così è la somma di queste sculture di Tinguely chiaramente espresse nel grande spazio bianco.

Alla Stefanoni di Lecco

## La mela di Viviani

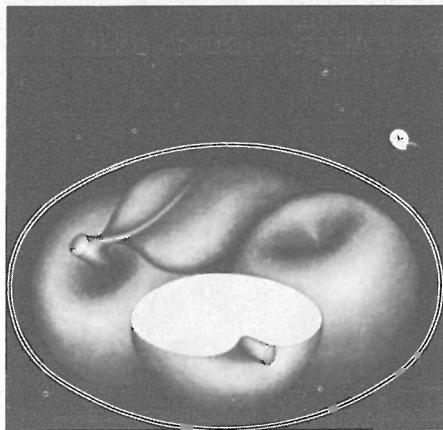
di Eligio Cesana

Vanni Viviani si muove nell'ambito di una tendenza, non ancora registrata storicamente ma dotata di fertile spazio operativo, che cerca di ritrovare le strade della « comunicabilità » adottando i moduli più lineari della conoscenza sensibile. Una ricerca di veicoli espressivi e non di utensili per una meccanica provocazione sensoriale. Il discorso di Viviani, in particolare, per lo spessore dei significati che raccoglie, supera d'impeto i limiti dell'esercitazione semiologica, approdando a proposizioni conclusive: anche per la fertilità ideativa, che traspare malgrado la concisione del lessico e la schematicità della sintassi.

Viviani ha scelto « la mela » come occasione di lavoro, promuovendola a protagonista costante del suo discorso per immagini.

La mela come entità, come simbolo, come pre-personaggio: concetti e situazioni da esprimere soltanto per il tramite di una percezione visiva, stimolata al punto di evocare, con la complicità della memoria, ogni altro percolato che si accompagna alla conoscenza. A questo proposito, anzi, Viviani dimostra capacità evocative sorprendenti, pur evitando il ricatto del verismo e la suggestione a tempi rapidi dell'impressionismo.

La prima fase dell'esperienza, riguarda la conoscenza della mela in sé, mediante l'estrazione delle principali dimensioni morfologiche e delle caratteristiche sostanziali, che Viviani riferisce puntualmente: ma la ricognizione del volume, del peso, del colore, delle prerogative tattili e, al limite, organolettiche, libera « altri » significati, per similitudine o per antitesi, per consonanza e dissonanze con altre forme conosciute o intuibili a



Vanni Viviani: « Nell'ovale pensiero » 1970.

livello di inconscio.

Così, per processo naturale prima ancora che per intenzione, la mela si esprime nella sua accezione simbolica, che del resto risponde a vocazioni antiche.

L'ulteriore fase, a cui oggi Viviani appare soprattutto interessato, riguarda le possibilità di comportamento della mela, in un campo attrezzato con sottili occasioni provocatorie. La mela, a confronto con modi uguali e differenti di essere mela e di non esserlo, oppure con situazioni complementari (lo spazio recipiente) o antagoniste (lo spazio estraneo e renitente) alla ricerca di coesistenza pacifica che, talora, risulta soltanto equilibrio precario.

Pur producendosi in una sorprendente serie di variazioni (ciascuna polarizzata su un particolare centro d'interesse, sicché il discorso procede da una opera all'altra) Viviani non indulge ad uno specifico narrativo ed evita abilmente gli agguati della aneddotica. Perché l'intensità prevale sempre sulla singolarità e sulla modulazione della notizia e, le situazioni, benché espresse in termini schematici, sono sempre di significato aperto.

E la mela, benché disponibile per le funzioni di interprete e naturalmente propensa a turgidi ammiccamenti, ha l'accortezza di restare sempre mela, resistendo alla tentazione di banali avventure antropomorfe.

Alla Blu di Milano

## Franco Vaccari

di Basilio Reale

« Pop esie », « Entropico », « Le tracce », « Strip-street », l'« Ambiente Geiger », la « Scultura buia »: dei libri che ha pubblicato, degli environnements e degli happenings che il trentatreenne di Modena Franco Vaccari ha realizzato finora, mi hanno sempre colpito i titoli.

Un motivo c'è, anzi ce ne sono due: io vivo di pubblicità, e dunque ho subito l'orecchio al titolo; Vaccari è tanto consapevole del valore delle parole che, essendo convinto del loro inarrestabile impoverimento e non potendo fare a meno di essere poeta, fin dal '65 ha chiesto aiuto all'immagine, costruisce poesie con parole e immagini: « poesie visive ». È andato anche a scoprirle, le parole e le immagini, sui muri delle città, delle metropolitane, delle caserme, delle latrine e ce ne ha dato un reportage eccezionale: il reportage appunto delle « poesie trovate » — spontanee o sotterranee, come sono state anche dette — cioè dei graffiti anonimi che nascono sulla spinta di fatti emotivi, spesso inconsci. Parlo di « Le tracce » e di « Strip-street », due libri fotografici di cui, secondo me, si sarebbe dovuto parlare molto, ma che non sostenuti dall'industria culturale (nati al di fuori di essa, come erano), sono passati sotto silenzio.

Forse si parlerà della mostra che Vaccari ha oggi alla Galleria Blu. Si tratta di una mostra di opere esclusivamente visive. Le parole sono soltanto nel titolo: « Immagini captate ». Ancora un titolo forte, memorabile, ricco di significato. Di quali immagini si tratta?

Dovrebbero essere immagini domestiche perché connaturate alla nuova realtà in cui viviamo, la realtà televisiva. Ma la mostra di Vaccari ci dà le prove che in casa nostra entrano mostri, grotteschi e ambigui, dai quali non sappiamo difenderci perché non sap-



priamo riconoscerli, affabulati come siamo dall'avvenimento o dallo spettacolo. Questa volta, per farci vedere ciò che non vediamo, Franco Vaccari non si è limitato a usare la macchina fotografica, come aveva fatto per i graffiti; alle immagini televisive ha dovuto fare la « radiografia ». Ha fissato i fotogrammi che lo interessavano con la tempestività del fotoreporter, li ha ingranditi e poi serigrafati su plexiglas o su alluminio e plexiglas, a seconda dei casi. Così decontestualizzate e trattate, le immagini televisive rivelano la loro vera essenza: ed ecco che il volto più rassicurante è in realtà un'apparizione inquietante; il paesaggio idilliaco un deserto lunare.

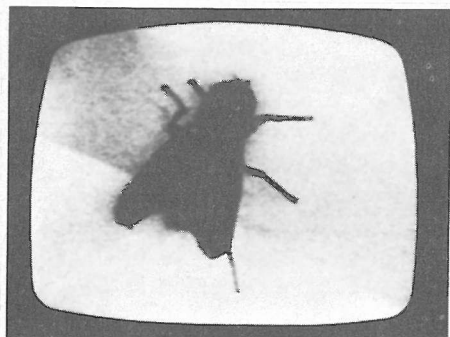
Che significato ha tutto questo?

Con le « radiografie » di oggi Vaccari aggiunge un altro capitolo alla sua « documentazione » sull'inconscio collettivo, iniziata con « Le tracce » e « Strip-street » del '66 e del '67 e proseguita con « Ambiente Geiger » e la « Scultura buia » del '68, una stanza — quest'ultima — impenetrabile alla luce e riempita di sacchi di plastica gonfiati, dove chi si avventurava restava paralizzato da paure ancestrali o si liberava di colpo da mille inibizioni.

Ma Vaccari continua soprattutto una ricerca estetica ricca sempre di sorprese e di fascino.

Sapevamo che l'ottica televisiva è diversa; ora sappiamo che sfruttandola si può tentare un discorso estetico. Certo il punto di partenza è quello della « Mec art », i procedimenti sono affini, ma i risultati sono diversi e quindi hanno una loro validità sul piano linguistico. Anche se pesa su di essi quel benedetto e discusso fattore che è il caso, il quale li condiziona un po' troppo, fino a farli slittare in diverse direzioni.

Franco Vaccari: « Immagini captate » 1970.



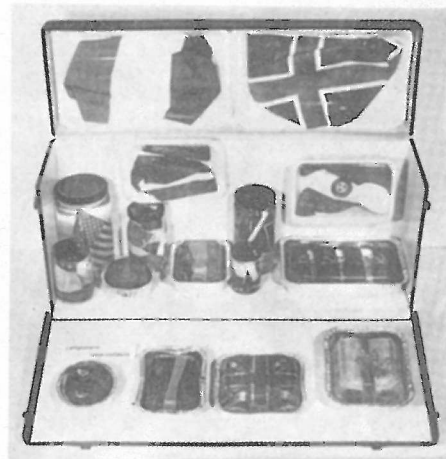
Al Centro 6 di Bari

## Nanni Cortassa

di Enzo Spera

La personale del giovanissimo torinese, seguendo immediatamente una rassegna della grafica Pop (americana in particolare) e quasi sovrapponendosi ad essa, contribuisce a meglio definire il taglio che i componenti il « CENTRO 6 » intendono dare alla loro azione il cui fine unico è la promozione di un canale informativo tanto aggiornato e coscientemente spregiudicato quanto lucido e consequenziario.

Dalle interpretazioni date, prima dalla Bandini poi da Fossati può sembrare, solo apparentemente, che Cortassa operi in un orizzonte bipolare e in rapporti combinatori diversi sulla realtà lessicale contemporanea acquisita e digerita nella sua fattispecie più apparente. Derivare, inoltre, il suo operare dalle ben definite e storicamente concluse situazioni artistico-culturali d'oltre oceano, al di là di certa semplice ed elementare formulazione di base e di linguaggio, potrebbe portare a seri fraintendimenti. La società massificata e dei consumi, la critica che ne deriva — quasi luogo comune o mero atteggiamento — sia a livello autoironico e masochistico che di assemblage, artatamente culturale, non è posta specularmente all'intento demitizzante; è piuttosto la linea di base cosciente ed abilmente sfruttata su cui poggia l'intero discorso. È una situazione già denunciata, entro cui Cortassa opera dialetticamente per caricare d'aggressività maggiore, porgendocelo « in vitro », il suo intervento che è poi un procedere ritmico ed antinomico per contrasti dissacratori ed azzeranti. Volontà di portare asetticamente tutto all'origine di oggetto annullando i valori aggiunti ed incancrenitisi sui simboli? Forse. Tenta, e ci riesce, comunque, di annullare i poteri di magica reliquia, di differenziazione assurdamente clanica che ogni bandiera, o altro, impone ed assomma nei suoi colori, nell'organizzazione sintetica e concettuale. Ogni bandiera, con i suoi colori ben organizzati, prima tanto piacevole e di « gusto », così patriotticamente rappresentativa, ecco che diventa, affogata com'è in cartocci



Nanni Cortassa: « Campionario » 1970.

metallici e gelatine industriali, offensiva denuncia di una situazione umana incontrovertibile ed assurda, sfacciata, volgarmente proprio per l'isterismo di quei colori riscoperti inutili, sorpresa in atteggiamenti banali poco eroici, senza sventolii ed impennate: elemento edibile e facilmente deperibile fuori del suo luogo consentaneo. E quando Cortassa con le bandiere parla di bandiere: affettate, sotto vuoto 'spinto' o in altra confezione, intende designare gruppi umani, tipologie di idee e comportamenti. Tutto in 'vuoto a perdere'. Da un'apparente semplice denuncia di certa massificazione culturale e di gusto e del simbolo come feticcio passa ad un risentito e cosciente vilipendio pianificatore, meglio purificatore, dell'immagine religiosamente ed inutilmente custodita, considerandola e proponendola come niente di più che un oggetto di consumo privo di poteri carismatici ed alienanti. È un'incitazione, quella di Cortassa, ad una più giusta e meno enfatica valutazione del procedere umano-politico per sintesi, deduzioni culturocentricamente aprioristiche e per « concondati ».

## Silvano Girardello

di Francesco Vincitorio

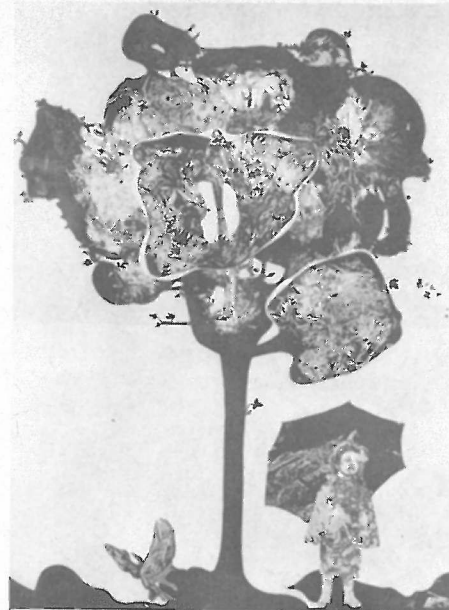
Gli artisti che vivono in provincia pagano, in genere — come è noto — duri scotti in fatto di isolamento e di notorietà. Nel caso di Silvano Girardello poi, c'è in più una certa abitudine veronese a non allontanarsi troppo dai confini. Racconta spesso Magagnato (il quale, per altro, insieme a Mellini, è stato uno dei suoi primi estimatori) che i veronesi sono come i merli: cioè non si allontanano mai dai loro quattro cespugli. E Girardello (che pur essendo nato nel Polesine, ha fatto subito sua, questa abitudine) in realtà, raramente è uscito dalla sua «zona». Se non ricordo male, avvenne una volta a Parma nel '62, quando Quintavalle, con bell'intuito, ne aveva notato il forte e autonomo impegno di testimonianza. Per il resto, un piccolo cabotaggio tra Mantova, Thiene, Viadana, ecc. con le eccezioni di una personale, anno scorso, a Bologna, il recente inserimento in «Arte contro», ad Arezzo, per merito di De Micheli e un'altra personale, in primavera a Milano, presentata da Natali, passata, manco a dirlo, quasi inosservata.

Ora si è deciso a fare una puntata a Roma e speriamo sia la volta buona perché ci si accorga (oltre tutto ormai ha 42 anni) che ci troviamo di fronte ad uno dei pittori oggi più vitali. Un pittore insofferente di etichette, con un discorso preciso, che pur rimanendo di una rigorosa consequenzialità, è andato rapidamente crescendo e chiarendosi.

Un'idea primaria che, grosso modo, si potrebbe definire di «minaccia imminente e di graffiante protesta», che egli ha però articolato con grande varietà — e diciamo pure, bravura — quanto a tecniche e stilemi. Pittura, fotografia, collage e altro ancora, mescolati insieme, in un ricorrente ritmo o «percorso» che va da una prima intuizione, magari un pò sfocata, ad una tensione che facendosi sempre più lucida e tesa, giunge ad un *diapason* acutissimo. Al quale, ogni volta, fa seguito una brusca interruzione. Dopo la quale il discorso si riavvia ad un

livello diverso, accresciuto, più complesso e maturo. E un segno di questa progressiva, ritmica, maggiore complessità si può cogliere anche in quell'emergere contemporaneo di vari filoni tematici. Abbastanza distinti, pur nella unitarietà di fondo e così strettamente intersecantisi.

In questa mostra alla Ciak non ne è possibile una esauriente dimostrazione, in quanto le opere presentate sono necessariamente non molte e tutte di questi ultimi due anni. Ma mi riferisco alle vecchie serie delle «Vittime» e a quelle di «Hiroscima» e, soprattutto, al «percorso» dal titolo «Io dò una cosa a te, tu dai una cosa a me», dove la denuncia è diventata via via sarcasmo sempre più duro. Oppure, per venire ad una serie qui meglio documentata, quella di «Chi viene a giocare con me?» in cui la «minaccia» e la preoccupazione da parte dell'artista si sono fatte vieppiù acute, straziate, addirittura affettuosamente familiari. Per travalicare in quell'immagine tenerissima di bambina con gli occhiali da sole che volge l'indice verso un albero di tela plastificata — per me, fra le sue opere più pregnanti — intitolata «Giardino incantato». Una tenerezza e uno strazio sempre però filtrati da una particolarissima ironia che alleggerisce e sublima il discorso, anche nei momenti più tragici. Come quando gli alberi e la bambina con la mantelletta parapigioggia e il giocattolo al guinzaglio — sempre il ritratto di sua figlia — diventano immagini combuste, fossilizzate, da dopo-Hiroscima. L'ironia di Girardello meriterebbe in verità un discorso a parte. Specie per quella compresenza — quasi una *contaminatio* — tra allarme e ironia. Valga la serie dei ritratti o autoritratti, con quell'ombrello a preservare, come un talismano, da nuvoloni neri che sovrastano il personaggio, seduto in un eden di rose e fiori. O, ancora, quei racconti tipo «Illustrazione popolare» col grande fumetto liberty a dire dell'intrecciato colloquio fra gli innamorati e dove l'eden è reso col collage di una stoffa a fiori vivaci, da bancarel-



Silvano Girardello: «Albero e bambina» 1970.

la a Piazza delle Erbe. Anche questo particolare è un'ironica e affettuosa memoria di un'epoca che scompare e, nel medesimo tempo, sentita in contrapposto, pure tattilmente, in tutto il suo cattivo gusto popolare. Infatti il contrapporsi di un passato accarezzato con un certo rimpianto e, al tempo stesso, ironizzato, e un presente-futuro minaccioso eppure trasfigurato con finissima grazia è un'altra componente-base di questo artista. Che prende forma nei modi più svariati, quasi la necessità di verificare con diversi strumenti la medesima realtà. Come, per esempio, alcune recenti figure che tendono al mostruoso, buttate giù con pennellate alla brava ed uno degli occhi che è diventato uno strano bersaglio, non però aggressivo, bensì inquietante spiazzamento mentale.

Ma dire, tentare di spiegare queste cose è davvero impoverire il suo discorso. Limitarne troppo i significati molteplici, complessi, metamorfici, che l'osservatore afferra d'un tratto e subito si trasmutano. Significa ridurre eccessivamente al razionale quell'intricata storia umana che la sua ricchezza immaginativa continuamente propone. In uno con quella forte presenza etica che egli riesce a calare in ogni piccolo dettaglio.



## Piervirgilio Fogliati

di Mirella Bandiui

Le ricerche in atto in un settore della situazione artistica contemporanea d'avanguardia, rivolto all'unificazione della progettazione dell'oggetto con quella dell'ambiente umano, sono da Fogliati portate più avanti e direttamente nel campo tecnoscientifico, valendosi di mezzi meccanici, ottici, acustici e cibernetici.

Il valersi di mezzi e procedimenti operativi totalmente diversi da quelli del passato significa, oltre che un superamento della cosiddetta sintesi delle arti, un'aderenza totale alla realtà della vita sociale, nel cui tessuto ambientale urbano e industriale viene ora inglobata l'esperienza estetica.

In questa problematica attualissima d'interazione tra arte e tecnologia, coordinata dalla metodologia dello strutturalismo, e su cui già vertono le operazioni di artisti come ad esempio Kowalski, Takis, Schöffer, e sperimentazioni condotte tra laboratori, gruppi industriali e artisti in America e Inghilterra, tutto l'interesse viene accentrato sullo spettatore, la cui azione è sollecitata sino alla creatività nella trasformazione e ampliamento estetici dell'habitat.

Le operazioni di questo ricercatore torinese, condotte tenacemente e isolatamente da anni, tendono a questa nuova dimensione ambientale. Partito nel '61 da ricerche sull'oggetto, inteso dapprima nella sua determinazione formale elementare, quindi attraverso il movimento in interazione con la componente sonora e luminosa, concentra ora le sue ricerche sull'elemento base della materia: l'energia, che si manifesta come luce e come suono, per una trasformazione o modellazione di essa ai fini di un'attivazione dello spazio ambientale.

Le opere recenti presentate in questa mostra e introdotte da scritti di Lara Vinca Masini, Aldo Passoni, Enore Zaffiri, sono infatti, usando le stesse parole di Fogliati « dei modulatori e modificatori di energia ».

L'« invenzione » di queste « macchine » giunte a una precisa funzionalità dopo anni di sperimentazioni, non ri-

vela il ricercatore scientifico, ma l'operatore estetico teso a « significare ». La creatività di Fogliati trascende infatti la macchina: lo spettatore-attore non percepisce il mezzo meccanico, ma il risultato estetico.

Negli « autoprogrammi a moto elastico di eccentrici in sospensione » basati sull'autoregolazione cibernetica, il comportamento probabilistico dell'organizzazione degli elementi suscita nel fruitore la apertura percettiva temporale dell'imprevedibilità e dell'immaginazione nell'ordine organizzativo di una situazione. Questi sistemi a camme sono costituiti da un certo numero di dischi sospesi eccentricamente, ai quali viene impresso un moto uniforme. L'interazione che si sviluppa tra gli elementi fa sì che essi si autorganizzino secondo schemi continuamente variati e imprevedibili. Questi dispositivi possono venire utilizzati per pilotare fono e fotostrutture. Mentre Schöffer nella Torre cibernetica di Liegi ricerca nelle condizioni ambientali esterne una situazione di comando, Fogliati ricorre invece ad una situazione interna autonoma.

Inoltre essi rappresentano in nuce la possibilità di inserire un'organizzazione di energia in uno spazio-materia uniforme.

Con la « fotostruttura » l'artista ottiene mediante mezzi meccanico-ottici, la definizione tridimensionale di un fascio luminoso nello spazio in forme-onde variabili, o in figure topologiche, variazioni sul nastro di Möbius, con il « rivelatore cromatico cinetico » la scomposizione della luce bianca nei colori che la compongono su corpi in movimento. Queste operazioni sulla luce — aperte allo spettatore in un'immediatezza di emozione pura e sintetica — racchiudono inoltre possibilità nuove per il campo dello spettacolo luminoso e sinestetico.

La vera funzione di queste opere, qui presentate solo come prototipi sperimentali, è diretta a interventi estetici a livello urbanistico.

Le sculture cinetiche di luce create con le « fotostrutture » sono progettate



Piervirgilio Fogliati: « Fotostruttura » 1970.

(come si può intendere dagli schizzi sulle pareti della galleria) per l'avvolgimento dello spazio urbano; la scomposizione della luce bianca in più colori del « rivelatore cromatico » per la colorazione della pioggia e la decorazione dei cieli: interventi integrati inoltre da sistemi per la correzione e trasformazione dei venti in sculture eoliche e per la sonorizzazione dei laghi e dei fiumi.

Allo stesso modo gli interventi operativi sul suono mediante mezzi meccanico-sonori e che vanno dal « fleximofono » al « generatore idraulico di suono bianco » all'« anemofono », non sono che la premessa al progetto in fase di realizzazione dell'« ambiente-strumento ». Esso riceve il tessuto del rumore esterno urbano attraverso una parete di « risuonatori » che hanno la funzione di ricezione, elaborazione e ritrasmissione in suono, esteticamente fruibile dall'uomo che risiede all'interno. La fruizione avviene in presa diretta con l'ambiente, senza l'elaborazione musicale elettronica. L'ambiente-strumento diverrà quindi cassa armonica, le cui corde sono i risuonatori; l'audiotore vi è situato all'interno; il rumore ambientale diviene il musicista esecutore.

Questa nuova dimensione della ricerca tecnoscientifica, condotta all'interno della realtà sociale per una reintegrazione tra individuo e ambiente, tende a ridare all'uomo urbano quell'equilibrio mentale creativo (interazione di fantasia e ragione) sempre più compreso nella situazione attuale da comunicazioni codificate e rapporti alienanti, per un allargamento e rivalutazione libera, immaginativa e poetica.

## Fieschi

di Francesco Vincitorio

A proposito di questo artista, vale forse la pena ricordare che nel numero precedente, parlando di tre pittori operosi a Genova nei primi due decenni del secolo, Crispolti ha accennato ad « un parossismo visionario, più o meno accentuato, 'nero' o invece lirico » che, come egli scrive, rappresenta un « denominatore genovese sotterraneo che si potrà avvertire correre dal primo Cominetti addirittura a Giannetto Fieschi ».

Come è noto, Crispolti è fra i maggiori e acuti studiosi di Fieschi e quindi, a maggior ragione, a me pare una chiave di lettura da non sottovalutare. Specie se la si prende per quello che è. Una chiave, cioè, che non esaurisce certo la complessività di questo artista ma vuol solo indicare una specie di « segno zodiacale » sotto il quale si è venuta articolando la sua ricerca. E una conferma se ne può trarre anche da questa mostra dove — pur senza quella selezione e completezza che erano auspicabili (la antologica organizzata da Arcangeli al Museo di Bologna risale ormai a cinque anni fa), — grazie alla presenza di opere di varie epoche, è dato ripercorrerne in buona parte il cammino.

Si incomincia infatti da un paio di dipinti del '52 (con alcune incisioni anche anteriori) e si giunge ad una serie di opere di quest'anno, fra cui il « Minotauro con vittima e due astanti », un grande polittico in cui mi pare venga a sintetizzarsi il suo attuale credo artistico. Il quale, come hanno a più riprese sottolineato i critici che si sono interessati a lui, non è mai stato riducibile ad una formula. Caratterizzandosi invece, oltre che per un andamento anomalo e « eccentrico » rispetto alle tendenze contemporanee, per quell'effetto polisensu che le sue immagini, repulsive e insieme fascinosi, subito riescono a suscitare. E ciò, fin da quando i suoi dipinti presentavano un marcato grafismo, quasi una dotta contaminazione di espressionismo-picassismo, con certi esiti persino alla Ben Shahn. Oppure con approdi ad una visionarietà medievale



Giannetto Fieschi: « Minotauro con vittima e due astanti » 1970.

(per esempio irlandese) che dimostravano la erudita sapienza di Fieschi. Altro suo carattere precipuo che spesso viene addirittura esibito, ostentato: come nei titoli e nelle firme goticheggianti. Un accostamento di elementi storici, spesso eterogenei che si è fatto sempre più fitto e compenetrato, fino a diventare — per riprendere le parole da lui scritte nel catalogo di questa mostra — « un coacervo sterminato di realtà concreta che si butta sulla vittima ». Sia che questo coacervo venisse proposto nelle sembianze del melvillian Leviatano (del famoso prepop « I Gatti Hanno Fame » del '53-'55) che travolge l'America d'oggi, sia che esso diventi quel brutale, erotico « Minotauro » a cui ho accennato.

Anzi, se si volesse a tutti i costi cavar fuori una « costante » nei molteplici fantasmi in cui la immaginazione di Fieschi si è venuta via via incarnando, direi che essa potrebbe individuarsi proprio in questo concetto di una sterminata realtà « che si butta sulla vittima ». Si pensi alla serie dei « Segni e Sigilli » o agli « Infanti ». Là, quel sapore di denso assemblaggio spesso addirittura cabalistico; qui, fanciulli gravati da una vecchiezza, rugosa e decrepita quanto il mondo. Una « realtà » che non risparmia neppure le effigi marmoree del passato (vedi « Lincoln ») e che, soprattutto, sta corrodendo e corrompendo gli ultimi brandelli di una civiltà che si spegne. Vedi quel fisico, simbolico calarsi nello sfacelo degli affreschi delle dimore genovesi o l'annerirsi dei dipinti in misteriose lontananze anche

geografiche o l'ultima, bramantesca, grande testa di Cristo dal titolo significativo « In hoc signo ».

Ma se molte volte questo « estermidio » è guardato con una tragicità viscerale, dolente e piagata, da « Memoriale » di Carlo Borromeo (i vari « Lazzaro » e, ultima, la « Benefattrice »), altre volte — ed è forse dove il pittore è più libero da intenzionalità etiche — c'è una rassegnata, quasi ilare accettazione di questo « sacrificio ». Un « rito » che era già esplicito in questa forma, per esempio, in un piccolo dipinto del '63, dove Lucrezia si volge al coltello del suicidio con fatale, quasi festoso trasporto. E che ora, nel « Minotauro », con tutto quell'azzurro squillante e quell'occhio spento, come rassegnato della Bestia, raggiunge una matura pienezza espressiva. Da farne, secondo me, insieme alla « Via Crucis », ai « Gatti », alla « Stanza da bagno », ai « Diaconi », e qualche altro dipinto, un punto nodale del suo discorso.



Recalcati all'Eunomia  
di Milano

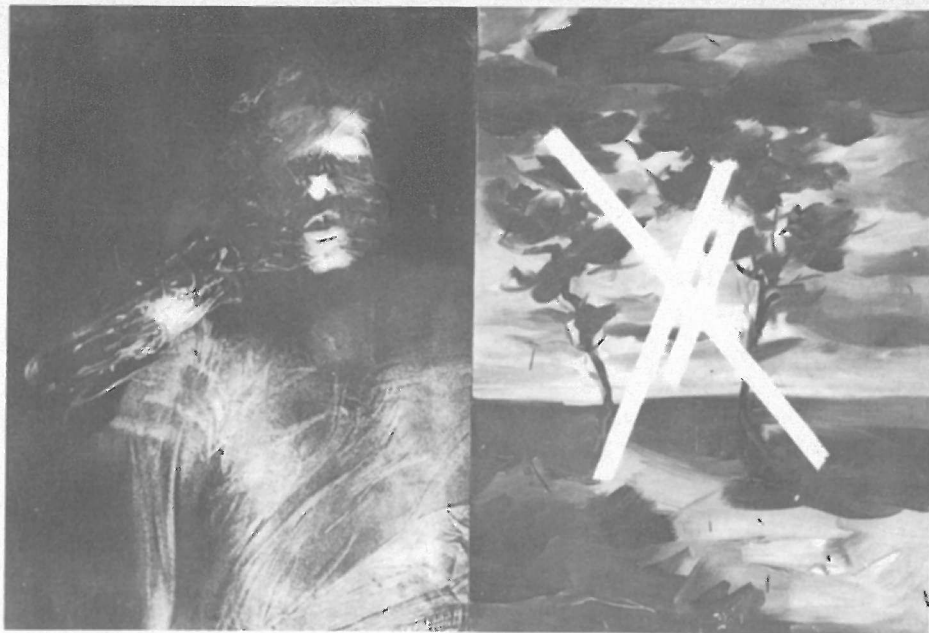
## Retoriche della nuova visione

di Vittorio Fagone

Si può parlare oggi di una « nuova visione » figurativa. Se ne possono datare gli inizi, almeno per Milano, alla fine degli anni cinquanta (L'Eunomia, in una mostra curata da Mascherpa l'anno scorso ne ha ripresentato le complesse testimonianze d'origine); in Francia, dove la nuova situazione si è sviluppata nel confronto risentito con la Pop-Art americana e con più tagliente fisionomia, Gassiot-Talabot ne rivendica il punto di partenza al 1964, alla sua mostra *Mythologies quotidiennes*.

Il contributo di Recalcati alla nuova visione figurativa europea in ogni caso, non è secondario. Esso appare rilevante soprattutto negli anni 63-66, documentati dalla recente esposizione all'Eunomia, ed è in qualche misura esemplare del nodo di contraddizioni dentro le quali la nuova visione si costituisce e vive. Cercheremo di isolare alcuni elementi determinanti.

La nuova visione, sulla quale giocano in maniera più pressante di quanto sin qui sia stato notato certe esperienze letterarie degli anni cinquanta — la nuova distanza psicologica tra i fatti e l'esperimento di questi (cioè gli sviluppi di una poetica della « scena senza spettatore privilegiato » quale era stata adombrata da Sartre e verificata dagli scrittori dello sguardo) — sente al pari di molte ricerche sperimentali letterarie contemporanee la necessità di ridurre ogni distanza nel « tempo di rappresentazione » per cui, come è stato notato dal sociologo della letteratura Duvignaud, « l'azione descritta prevale sul commento dell'azione e la rivelazione istantanea del reale sulla descrizione del reale » (ed è questo che differenzia la nuova visione dal realismo socialista, impegnato anche in un « tempo di giudizio »). L'urgenza di questa immediatezza è nelle prime opere di Recalcati infrenabile, ne costituisce il punto di salienza; i calchi, le sindoni che egli ottiene dalle impressioni del proprio corpo sulla tela partecipano nello stesso tempo della necessità di annullare, come devianze, lo spazio temporale di rappresen-



Antonio Recalcati: « Paesaggio inutile » 1963.

tazione e di un impossibile possesso narcisistico. Da questo secondo angolo la sindone si carica di una contemporaneità narrativa, cioè l'artista ama vedersi, collocarsi in un paesaggio romanticamente infantizzato ma vincolato da quella immediatezza alla quale egli ha obbligato la propria presenza nel quadro. Boatto ha dato nel 62 (*Palatina*, 21-22) una lettura efficace di questa condizione narcisistica « In Recalcati è dato assistere ad un rovesciamento suggestivo: il senso ossessivo della propria presenza, vicina e sfuggente, morbosamente attaccata alla propria desolazione pungente... oggettivato sulla tela così che quest'ultima, come uno specchio rimanda con fedeltà la propria immagine, ancora una volta irrimediabilmente inafferrabile e remota ». Le contraddizioni di questa « falsa presenza » o « falsa distanza » sono una delle ragioni formative dell'opera di Recalcati. Nella misura in cui infatti cerca una poetica di rinnovamento della visione, egli opera non sulla immagine, che per lui è stereotipa tautologica, impressiva rispetto alla realtà, ma sui luoghi dove si struttura la visione. Vi è così nel quadro di Recalcati una esaltazione dei mezzi di costituzione, una ricerca che si pone come autentico esercizio di retorica nella misura in cui situa e temporalizza il linguaggio figurativo. I paesaggi costruiti e cancellati sono la più evidente di queste operazioni; ma anche la ripetizione di una stessa finestra; la costruzione di un quadro su quadri insieme congiunti; il ricondurre il di-

pinto a una unità esterna, dopo averne sezionato gli elementi componenti; l'enfasi trattenuta ma dichiarata; le disegualianze di significato nei singoli articoli del quadro; l'accumulazione di significati e di immagini o solo la dilatazione di queste verso un orizzonte che molte volte è vitalmente ambiguo, ma anche solo omonimo (o equivoco). Il distacco così tra un tempo di realtà (l'immediatezza) e la necessità di una visione come momento di incontro con il mondo viene differito dentro un esercizio formativo che dichiara la sua libertà, la sua capacità di rinvenzione di una visione attraverso un esercizio che risulta strenuamente formalistico. Dalla dilatazione dell'intervallo tra l'esigenza di immediatezza nell'attualità delle cose, e la programmata necessità di restaurare una definita visione (ma non attraverso una passivazione del linguaggio figurativo) derivano quelle che alcuni critici hanno considerato le « incertezze » nel lavoro dell'ultimo periodo di Recalcati (le opere dell'ultimo anno già esposte all'Eunomia in una mostra precedente). Un intervallo così ampio oggi non appare colmabile neppure da onde gigantesche, da ritratti enigmatici in serie, in chiave surreale-simbolica, da bandiere rosse spiegate al vento. Bisognerebbe avere il coraggio di cancellare anche quelle se è ancora una operazione valida e vitale. Se accettare dell'immagine figurativa, crisi e evidenza, è ancor condizione vantaggiosa di operatività.

A Düsseldorf e Parigi

## Il realismo di Kienholz

di Enrico Crispolti

In estate alla Kunsthalle di Düsseldorf, ora al C.N.A.C. di Parigi, la retrospettiva di Edward Kienholz è una delle più avvincenti fra le numerose mostre proposte in Europa nel '70: una presenza fatta per rovinare i sonni di chi ha mitizzato la partecipazione nordamericana al dibattito attuale soltanto attraverso il neoclassicismo della più conclamata scuola newyorkese fra « pop » e neo-geometrica e primaria. E di quale conformismo noioso si caratterizzi quel neoclassicismo (che è appunto l'unica forma accreditata dai corrispondenti italiani, in eterna acritica vocazione di disponibilità formalistica) uno « specimen » piuttosto puntuale lo spettatore europeo ha potuto averlo questa estate stessa alla Fondazione Maeght a Saint Paul de Vence.

Perché Kienholz rinnova lungo gli anni Sessanta quella violenza di dichiarazione realistica che aveva reso affascinante la vicenda di Rauschenberg nella seconda metà degli anni Cinquanta, con i suoi impietosi « assemblages » che coinvolgevano a livello di deiezione esistenziale autobiografia e miti collettivi, memoria e storia (come avevo cercato poco dopo di annotare in alcune pagine che si potranno ritrovare in *Ricerche dopo l'Informale*). Se Rauschenberg era uno dei dominatori della situazione nuova — di « New-Dada » — che William Seitz prospettava su un « background » storico nel '61 nella famosa mostra *The Art of Assemblage*, Kienholz vi era una presenza potentemente significativa, più tragica in quella coppia di moncherini, *John e Jane Doe*. In Kienholz c'era un radicalismo veristico, un'insoddisfazione formalistica e direi culturale più forte che in Rauschenberg. Kienholz veniva del resto da una situazione operativa più libera, da Los Angeles.

La retrospettiva europea vuole ricostruire la vicenda creativa di Kienholz negli anni Sessanta, muovendo da un « environment » del '61 *Roxy's*. A quel livello, a poco più di due anni Kienholz aveva cominciato ad operare in modo tridimensionale, con riferimenti

diretti a situazioni di violenza (*The Little eagle rock Incident*, del '58). *Roxy's* è il salotto di un bordello, fissato nel tempo, al 1943 (calendari, ritratto di Mac Arthur), composto di oggetti reali, poltrone, tavolini, lampade, ecc., e di moncherini e immagini mostruose che lo abitano, in un'emblematica di sfacelo umano quasi beckettiana. L'amore e il piacere vi sono escatologicamente capovolti nei loro contrari: il mostro, la violenza e morte. Rispetto alla gamma d'evocazioni autobiografiche e corali appunto, di memoria e di miti storici, di Rauschenberg (per esempio di una grande opera di « assemblage » come *Charlene* del '54, esposto nella Biennale veneziana), in una costruzione come questa di Kienholz, o subito dopo in *The Birthday*, o in *While Visions of Sugar Plums Danced in Their Heads*, o in *The Back Seat Dodge '38*, tutti del '64, c'è una capziosità di verismo sociologico, quasi una cattiveria, diverse dal disperato ma solitario lirismo dell'artista newyorkese.

Anche se una recente intervista in « Art Vivant » (appunto in occasione della mostra parigina) potrebbe far credere in una intenzione diversa, almeno a livello di consapevolezza ideologica, Kienholz in realtà è ingaggiato in una violenta dichiarazione escatologica a livello corale, ed esattamente di una società con i suoi miti precisi (una certa borghesia provinciale nordamericana, che Kienholz sviscera con violenza inarrestabile, ma che sociologicamente potrebbe addirittura essere analoga a quella che sollecita le eleganze « neo-nabi » di un Mac Garrell), pagati in una dedizione annosa e ossessiva: tipici *The Wait* del '64-'65, e lo stupendo *The Beanery* del '65. Perciò riesce denunciataria, contestativa l'operazione che Kienholz compie, e sia di fronte a precise tematiche (come l'imperialismo U.S.A. nel famoso *The Portable War Memorial*, del '68), sia in una più ampia prospettiva escatologica, come denuncia della deiezione umana (tipico *The State Ospital*, del '66).

D'altra parte l'efficacia icastica di Kienholz è anche nella sua eccezionale libertà di ordire l'immagine con mezzi figurati diversi (come quella stupenda simbolizzazione dell'urgenza esplosiva della nascita, realizzata con neon colorato e plastica, in un corpo a trasudante tutto « trompe l'oeil », in *The Birthday*, del '64): e si serve sia dello sfasciume, che dell'oggetto intatto, sia del grottesco che del folcloricamente tipizzante (con soluzioni che in sé

sono affini a quelle di un Westermann). E così Kienholz si è potuto servire nel '63-'67 anche di soluzioni autenticamente « concettuali », in un gruppo di placche bronzee, accompagnate da un contratto che permetterà al compratore di vedere realizzato il progetto descritto in allegato, quando vorrà. Kienholz non è dunque il rappresentante in ritardo del « New Dada »: è piuttosto un personaggio abbastanza solitario che muove dal traguardo oggettualistico del « New Dada » nordamericano, per un discorso ulteriore, e la sua distensione ad « environment » oggettuale può avere punti di contatto con l'orizzonte « pop » (istruitivo un confronto con Segall; e già ho ricordato Westermann), ma esibendovi un segno completamente contrario, di protesta e denuncia, anziché di sostanziale consenso, rispetto alla società di capitalismo avanzato nordamericana. Egli ha colto con straordinaria energia un patrimonio di irrefrenabili urgenze realistiche, irrazionali, incubi ed inquietudini profonde, per offrirci il volto di una ben altra America. La sua forza icastica lo pone fra i contributi creativi più cospicui offertici dalla cultura nordamericana nell'ultimo decennio. Anche se certo il suo orizzonte è nero: anche se al delizioso « assemblaggio » fiabesco, magico e sorprendente di Cornell, o all'elegia autobiografico-corale di Rauschenberg, è subentrata una violenza di tragico richiamo realistico, un'emblematica di morte assillante, eppure infine avvincente.

Edward Kienholz: « *The illegal operation* » 1962.





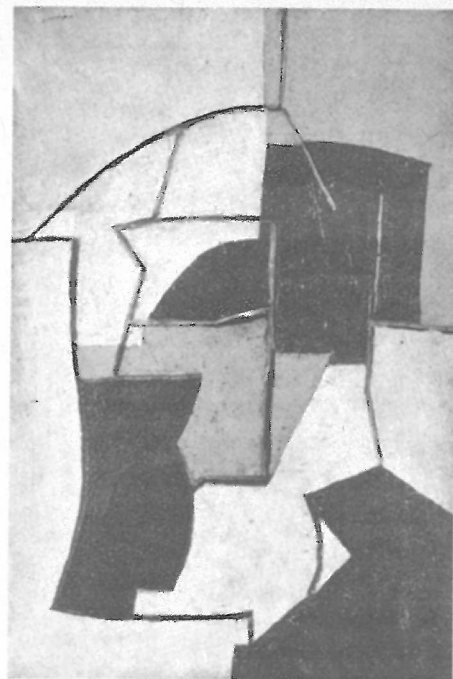
## Retrospectiva di Poliakov

di Gianfranco Bruno

Il Museo d'arte moderna di Parigi ha allestito nell'anniversario della morte dell'artista una grande mostra di Serge Poliakov: un centinaio di opere, tra dipinti ad olio, tempere, fogli di appunti, illustrazioni, appartenenti all'intero arco della attività del pittore, dal 1939 al 1969. Un'occasione rara per rivedere non solo la produzione di Poliakov, presente a Parigi nei cruciali anni del dopoguerra e oltre, accanto ai più noti amici De Stäel, Esteve, Bazaine, ma per ripercorrere le tappe del travaglio d'una generazione giunta all'arte in un momento storico dei più complessi, nel disfacimento di quei valori che avevano costituito sia il cardine motore della generazione precedente, sia motivo di saldezza morale per quanti s'erano trovati ad operare scelte all'interno degli eventi drammatici della guerra. I De Stäel, i Wols avevano risposto all'annullamento dei valori in modo opposto e convergente: per la totalità del loro affidarsi all'esperienza della pittura nella convinzione che neppure il possesso fisico del mondo potesse darsi oltre quel modo primordiale d'essere o di trovarsi nelle cose che colore e segno potevano, in un'estrema tensione di vita, garantire. Altri s'erano votati all'esercizio di un alto formalismo, proseguendo quella splendida tradizione di pittura che dagli impressionisti giungeva a toccare, nella panica fabulazione di Bonnard, gli estremi di un lirismo denso di germi di decadentismo lussuoso quanto di inquietanti interrogativi sulla sostanza plastica e formale del quadro.

Storie di solitudini, spento anche il mito di un magistero, il cubismo e il Picasso di Guernica, che aveva destato le ansie e le speranze d'una rin-

novata funzione ampiamente sociale dell'arte, laddove eventi pressanti trovavano nella concitata grammatica cubista la via d'una possibile dignità di forma per un racconto ancora di figure e cose, una immagine che essendo pittura fosse di tutti, aperta a un vasto significato umano. E Poliakov tra loro, in un esercizio più commosso e schivo, pago d'un mutarsi nel silenzio di rapporti di forme, tese in una ritmica al limite dello strappo. Nell'assolutezza d'una scelta che subito si poneva al di fuori d'ogni possibile interpretazione astratta del visibile, Poliakov denunciava nell'orientamento culturale stesso, rivolto a Kandinsky, Delaunay, Malevic, la severità di una impostazione dell'immagine che partiva dalla radice, dal problema stesso della ritmica delle forme nella identità, da stabilirsi, tra estensione della superficie, colore, materia. E il valore non poteva trovarsi fuori da questo magistero, sottile ma non intellettualistico, anzi esistenziale per la convergenza, limpida, di tutta una vicenda interiore dell'artista su questa dislocazione e variazione continua di forme-colore, entro un rigore che le qualifica come una vera « *géométrie sensibilisée* ». Una dimensione creativa tutta centrata sulla consistenza di quel nucleo d'individualità dal quale nasce il discorso figurativo, e nel reperimento d'un senso nello svolgersi e disporsi stesso dell'immagine. (Il faut sentir un tableau plutôt que le regarder, car le tableau doit être d'une matière presque organique). La pittura era per Poliakov un modo d'esistenza, nella nudità d'un assunto che, chiuse le possibilità di trovare metafore del visibile o oggetti di ricerca, si riduceva al continuo difficile sviluppo d'un problema in-



Serge Poliakoff: « *Composition* » 1952.

teriore: un mirabile gioco nel proprio silenzio affranto o felice ('C'est bien lorsqu'un peintre a l'esprit occupé par un problème et qu'il le développe peu à peu, sa vie durant'. 'Il faut qu'il y dans le tableau plus d'âme que d'intelligence').

La mostra di Parigi permette di seguire per intero l'itinerario di Poliakov, dall'acquarello del '37, che appare come un omaggio a Cézanne, e dal raro paesaggio del '38 in cui la gamma *fauve* viene condensandosi in stesure più compatte, in brevi masse d'urto, alle prime scomposizioni e ribaltamenti d'oggetti del '39, dove aleggia forse il ricordo di Braque, pronto a risolversi poi in una libera articolazione di forme piane secondo una ritmica di espansioni, accostamenti e incastri che la imparentano alle analoghe soluzioni di De Stäel. Dopo il '50 il discorso vi appare condotto in completa autonomia: si leggono sulle pareti della mostra ventinove anni di pittura dalla quale trapela il rigore di questo artista alieno dalle lusinghe di natura quanto dalle ideologie programmatiche, fermo alla sua solitudine nella convinzione che 'le peintre doit être révolutionnaire dans son tableau'.

## Picabia e Andre

di Ernesto Luciano Francalanci

Con l'Art Gallery di Ontario e il Cininati Art Museum anche il Solomon, per suggerimento di Samuel J. Wagstaff, concorre, con l'aiuto delle tre vedove dell'artista, a far conoscere ancor meglio agli americani Francis Picabia. Contemporaneamente il Solomon, accanto alla solita esposizione dei pezzi scelti della ricchissima collezione, presenta una mostra di Carl Andre.

La struttura a spazio unico del sempre più discutibile museo Wrightiano sembra prestarsi alla contemporaneità di più eventi espositivi, ma in questa occasione la situazione appare pregiudicata per l'uso specifico che dello spazio fa Carl Andre.

Due avanguardie che si confrontano circondate dalla storia fossilizzata dell'arte appesa ai muri della spirale sono due avanguardie che si misurano nel loro modo di occupare lo spazio. Per due ragioni Carl Andre e Francis Picabia suggeriscono la possibilità di identificare contatti tra avanguardie, quella americana degli anni prebellici, di cui proprio Picabia si fa portavoce nel '13 in occasione dell'Armory Show e che riflette senza plagio un substrato comune all'Europa, e quella americana degli anni tra il '65 e il '70, che è caratterizzata dalla violenza altrettanto significativa offerta dapprima dall'arte delle primary structures e dalla minimal.

L'avanguardia newyorkese e l'avanguardia minimal art non sono tanto lontane né di spazio né di tempo per non appartenere ambedue come momenti ad un 'TARDOMODERNO', se a questo termine si può, come ventila Edward Lucie-Smith, attribuire una categoria stilistica, non diversa ad esempio a quella riferita al Manierismo o al Tardobarocco.

Per un'altra ragione vi è una parentela 'concettuale' fra i due momenti, in quanto ambedue sembrano dichiararsi coscienti di essere fuori della storia,

cioè di essere paradossalmente, il Dada Newyorkese e la minimal art, coscienti e compiaciute di rappresentare a loro modo la avanguardia di coloro che combatterono le avanguardie; e tutte e due con una coerenza diabolica: Picabia che attacca Dada e Tzara in nome di un violento nihilismo che non era altro che anarchia nazionale, Morris che dileggia le strutture per far esplodere l'evento di fronte all'oggetto o Andre che confonde la scultura con lo spazio di fruizione in nome dell'oggetto o altri artisti vicini alle concezioni dadaiste attraverso la mediazione assemblage o pop o happening.

L'arte di Carl Andre consiste nell'usare lo spazio della galleria come di un contenitore necessario all'opera, e non diversamente agiscono Bladen e Flavin. McCracken, Bell o De Lap riempiono lo spazio della galleria con oggetti che hanno il potere di rimandarsi l'uno con l'altro.

In questo senso si deve anche comprendere una scultura-pavimento come Nine (1967) di David Hall. Andre ha bisogno della galleria perché i « tappeti » con cui copre il suolo vogliono rappresentare il « minimo » discorso possibile su un'idea di fruizione dello spazio. I moduli sono di alluminio, di acciaio, di zinco, quadrati, lucidati, spazzolati, anodizzati, accostati in modo da realizzare quadrati più ampi. Questa nuova pavimentazione non è, per ricapitolare, tanto importante come scultura quanto come evento che determina nuove condizioni di esperienza. Questa minimal di cui si parla, e che non ha come rappresentanti solo gli strutturalisti geometrici, deriva sia dal Dada sia dal Bauhaus nonché dalle avanguardie russe (non solo ovviamente dai suprematisti e dai costruttivisti ma perfino dai budetljiani, la cui componente è più razionalmente anarchica di quella marinettiana e dei futuristi europei).



Francis Picabia: « M'amenez-y ».

Ciononostante non è solo una rivalutazione di idee. I minimalisti sono stati gli unici i quali paradossalmente sembrano aver realizzato le speranze dadaiste della non-arte, spostando il problema da uno spazio a due dimensioni ad uno tridimensionale e ponendo le basi di una possibile nonarte della programmazione. La mostra che si tiene contemporaneamente alla Howard Wise Gallery di New York, Propositions for unrealized projects, è indubbiamente sul filone di quanto abbiamo detto. In più ancora recupera quelle caratteristiche di ironia-rivolta (Proposition for Large Metallic Moon Sculpture di Willy Weber) che paiono essere tanto simili al comportamento coerente di Picabia. Picabia usava spesso ripetere aforismi del genere: A conviction is a disease. If you want to have clear ideas change them as often as you change your shirts.

Un altro più totale e ancor più definitivo aforisma è il seguente: Crime is less criminal than human justice. Ed al Village, in quello stesso Village della cui vita Picabia era affascinato spettatore quando frequentava il « 291 » di Alfred Stieglitz e le soirées di Mabel Dodge, cominciano in questi giorni a circolare manifesti di Charles Manson.



## Modernismo spagnolo

di Rossana Bossaglia

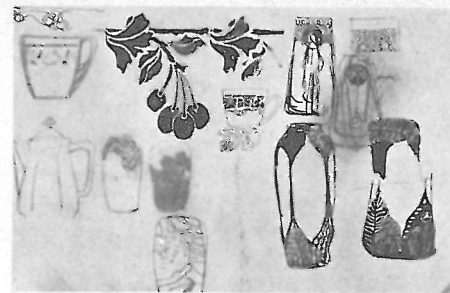
La mostra del modernismo spagnolo, dopo un lungo soggiorno a Madrid (Cason del Buen retiro), si è conclusa a Barcellona, nella sua sede naturale — e sembra che una sua parte cospicua vi rimanga, come nuova sezione del Museo d'arte moderna dove era allestita.

Essa ha tentato un generale rendiconto di quello che è il corrispettivo spagnolo del nostro Liberty, presentando opere di pittura, scultura, grafica, arredamento, ceramica, gioielleria e arti del metallo; e anche materiale relativo all'architettura, con un utilissimo dizionario degli architetti modernisti in appendice. Il rendiconto non è in nessun modo un bilancio, e sembra piuttosto aprire una serie di problemi che non risolverli, specie per quanto riguarda le arti minori; ma ha potuto impostare il discorso con un'avanzata consapevolezza nelle scelte perché ha alle spalle una già cospicua e agguerrita letteratura sull'argomento: dagli ormai classici testi di Ràfols (1949) e Cirici (1951) a quelli più recenti dello stesso Cirici e di Bohigas — per dire solo delle opere generali e tacendosi, perciò, della ricca bibliografia su Gaudí —. Questo si osserva perché nascono spontanei i confronti con quanto è avvenuto per il Liberty italiano, solo nell'ultimo decennio oggetto di interesse da parte degli studiosi (salvo che in qualche eccezione pionieristica, forzatamente generica e superficiale) e affrontato sul piano storico-critico in casi che si contano sulle dita di una mano.

Né vale lo specioso argomento che il nostro sia un Liberty di qualità inferiore. È vero che da noi non si è verificato un fenomeno altrettanto esteso, coerente e affascinante quanto quello dell'architettura catalana. Ma tale architettura fa caso a sé, su premesse, e con conseguenze locali di così grande logica interna da non consentire paragoni (la mostra ha voluto sottolineare, con buone ragioni, che il modernismo nella Spagna non è stato appena un fatto catalano — si pensi a Madrid, alla funzione della rivista *Blan-*

*co y negro*, nata nel 1891, l'anno della *Revue blanche* —: niente però toglie a Barcellona, come s'è detto in principio, d'essere il centro ideale per una mostra del modernismo; e la scuola barcellonese continua a essere la più feconda di studi sull'argomento). Se si astrae dall'architettura catalana, comunque, e dalla sua tipica decorazione, i confronti con il nostro Liberty risultano piuttosto a vantaggio di quest'ultimo.

E soprattutto, sono confronti importanti sul piano storico, per le analogie che la vicenda spagnola presenta con quella italiana, benché si ignorassero reciprocamente (all'esposizione torinese del 1902 non figurava una sezione spagnola; degli artisti, erano del tutto sconosciuti gli architetti, Anglada era ben noto come pittore ma non lo si ricollegava a un'atmosfera Art nouveau, e la grafica modernista risultava soltanto col nome di Riquer. Reciprocamente, il Liberty italiano non era avvertito nella Spagna, dove per altro è mal noto anche adesso). Le analogie sembrano dimostrative di alcune affinità di partenza tra i due movimenti, legate a situazioni interne, e del comune fatale evolvere dietro la spinta delle sollecitazioni internazionali. Sono toccanti le parentele tra il modernismo spagnolo neo-gotico e neo-moresco, ad apertura di secolo, su precise premesse catalane (penso soprattutto a Granell) e il proto-Liberty neo-moresco di Basile, ben ambientato in Sicilia (specialmente le soluzioni decorative dell'Hotel Villa Igia del 1898). Come, nel periodo di riflusso neo-medioevale che si verifica in Italia a partire dal 1906 circa — e in Spagna si salda con le resistenti fortune dello stile Viollet Le Duc, senza apparenti soluzioni di continuità —, colpiscono le affinità tra la fabbrica Casarramona di Puig y Cadafalch, del 1905, e la centrale elettrica di Trezzo d'Adda, di Gaetano Moretti (1906); per non dire degli ideali contatti tra i ferri battuti di Gaudí e quelli del nostro Mazzucotelli. Anche nella Spagna, come da noi, trascorsa la fase più propriamente Art nou-



Antonio Serra Fiter: «Bozzetto per porcellane».

veau, che occupa i primi anni del secolo (e si corona con il rifacimento della casa Batllò da parte di Gaudí, nell'atto in cui consente, in un terreno già predisposto e preparato la nascita di opere indipendenti e geniali come la casa Milà di Gaudí e il Palau della musica di Domènech), il neogotico in ripresa, e mai del tutto abbandonato, si affianca a esperimenti secessionisti (di qualcuno, non realizzato, darà atto in un prossimo studio Juan Bassegoda, del quale si aspetta anche un articolo sulla committenza della casa Milà, che ha significative analogie con le vicende della committenza del palazzo Castiglioni a Milano).

La pressione del gusto austro-tedesco è però nella Spagna meno intensa e continua che da noi: i mobili, per esempio, specie quelli di Busquets, ricalcano a evidenza modelli francesi (specie Feure e Charpentier); la Francia — e in particolare Steinlen — resta modello obbligato anche per la grafica: dove, stando alla mostra, solo l'ottimo Riquer e il delicato Varela sembrano aver guardato più in là, soprattutto allo Jugendstil (in Riquer è comunque chiaro l'influsso di Mucha e sono interessanti le parentele con Orazi; lo Jugendstil è tenuto presente anche da alcuni scultori e plasticatori). Un caso singolare e isolato di rispondenza alle schematiche indicazioni di stile degli austro-scozzesi è fornito dal bel ceramista Serra Fiter; di cui alla mostra figuravano porcellane e disegni, quasi tutti anteriori al 1907.

L'edizione barcellonese della mostra non faceva gran posto al capitolo Gaudí — del quale alcuni pezzi e documenti sono in giro per l'Europa e approderanno a Parigi l'anno prossimo —. Ma il visitatore interessato ha modo a Barcellona di documentarsi come vuole su Gaudí; e più avrà modo di farlo quando sarà messo a punto il centro di studi sul grande architetto che è previsto, auspice la Cattedra Gaudí, nella finalmente restaurata Finca Güell.

# Giovanni Paparoni

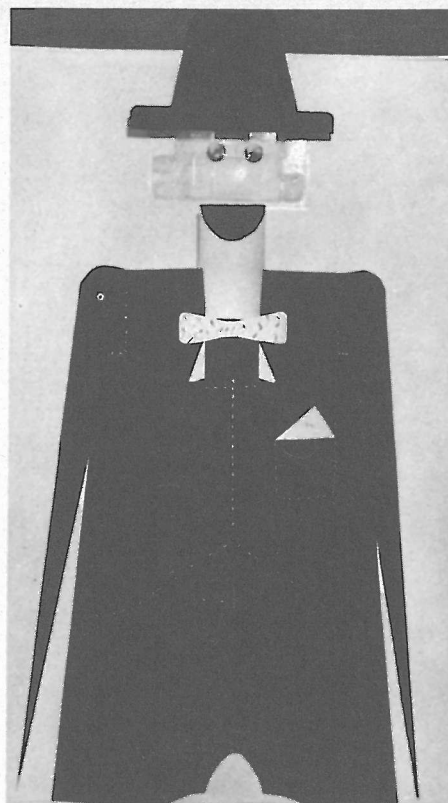
di Bruno Toscano

Un elenco sommario degli oggetti con cui Paparoni costruisce le sue immagini (adesso, preferibilmente, fiori in un vaso e in ambiente, e figure) comprende, su fondi di colore acrilico piatto e impersonale, contenitori di materia plastica o di plexiglas per frutta, burro, uova, bistecche, giocattoli, o per diverse presenze domestiche come il Vim Clorex; bigodini, strofinacci, centrini per pentole; poi, accanto a questi e ad altri utensili di plastica, modelli di cornici per falegnami e stucatori, listelli lisci o decorati per imbianchini, fioroni e altre guarnizioni di gesso per centri e angoli di soffitto, abbellimenti ancora in uso anche nei moderni falansteri. L'inserimento di questi pezzi nel quadro è molto semplice. Se si tratta di rappresentare vasi di fiori in un ambiente, il vaso è realizzato con mezzo contenitore, mezzo perchè possa aderire col bordo tagliato alla superficie della tela. In un caso ho visto, anzichè i soliti contenitori per generi alimentari, dolci o giocattoli, un salvadanaio giallo dimezzato che funge da vaso, con squamette regolari stampate sulla superficie di plastica panciuta e lucida; il vaso ospita un unico fiore, composto di un listello argentato di quelli usati dagli imbianchini e di una spazzola puliscibottiglia di plastica azzurra; l'ambiente attorno è composto di materiali che ricorrono in molte altre opere: il vaso sembra poggiare su un trespolo realizzato con due pezzi simmetrici di cornici di gesso piegate ad angoli, una cornice mistilinea (di quelle che dalle boiserie Luigi XV sono arrivate fino agli imprenditori edili del boom e ai fabbricanti di mobili «moderni» moltiplicati da recenti incentivi ministeriali) insieme con due gessi d'angolo, usati di solito per animare soffitti in piano di intonaco civile, sono collocati nella parte alta del quadro, che ha l'aspetto di un «arco scenico» molto semplificato da cui pendono come ali di un sipario due bande piatte e stirate di tenda, realizzate con carta da parati del tipo in uso a rigatino. Vorrei ricordare anche una variante dello stesso motivo, nella qua-

le dal mezzo contenitore di Vim Clorex e dallo stelo argentato esce un fiore la cui corolla di dalia è un puliscistoviglie giallo di plastica. In questa variante, il fiore e gli altri oggetti che lo accompagnano non costituiscono un quadro autonomo ma ogni quadro è un elemento di una monotona sequenza orizzontale.

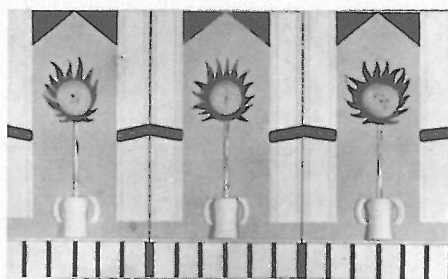
La logica della produzione di oggetti di consumo ritiene utile che un tanto di decoro e di natura sia costantemente ammesso alla nostra presenza. Così, non c'è che da constatare che in essi si perpetuano aspetti di decoro e di natura, o perfino che un niente basta a mettere in evidenza un loro recidivo e perverso biomorfismo. Questa realtà è stata osservata negli anni '60 dagli artisti operanti nell'area della pop art. Nei quadri di cui ora ci occupiamo, che ripetono il tema del vaso, una specie di «ultima frontiera» ecologica, ma già al di là del respirabile, è contemplata con fissità autentica nell'assurda e obitoriale nettezza di questi suoi emblemi quotidiani.

Ci son poi i quadri con figure, in genere tagliate all'altezza del ginocchio («Prof. M.», «Signora», «Signore e cameriere» etc.), ma il discorso non cambia. I contenitori di generi alimentari sono adoperati per le teste, mentre i busti sono realizzati con cartone intelaiato che li rende come volumi piuttosto geometrici, a convessità regolare o inflessa. «Prof. M.» è una figura in nero, con il vestito accennato da impunture bianche, il volto in plexiglas (un contenitore con due buchi per gli occhi in cui sono infilate pastiche di zolfo usate per la disinfezione delle botti); il motivo principale di «Signora» sembra il merletto di carta usato dai pasticceri, qui «reimpiegato» nello scollo, con un effetto di bianco e lido sul bustino nero disciplinatamente sagomato. Il tipo di semplificazione con cui queste figure son ritagliate può richiamare una tecnica d'immagine che appartiene in senso lato al patrimonio etnologico. Ma il sentimento repulsivo e, vorrei dire, il gesto apotropaico che sollecitano ci dimostrano che esse partecipano di una condizione moderna ed operante, che per nostra sciagura ci riguarda tutti.



Giovanni Paparoni: «Prof. M.» 1970.

Giovanni Paparoni: «Vim Clorex 3» 1970.



## Nota biografica

Giovanni Paparoni è nato nel 1913 a Terni, dove tuttora lavora.

Ha esposto per la prima volta nel 1953 al Concorso «Centro Italia» a Terni e ha partecipato per tre anni a varie manifestazioni, quali: la Rassegna di Spoleto, il Premio S. Fedele, Quadriennale di Roma, Premio Suzzara, Premio Michetti, Mostra del disegno dei giovani a Parigi.

Poi si è volontariamente «isolato» e solo nel 1968 con una personale al Circolo «Il Drago» di Terni, ha ripreso ad esporre. Dopo di allora ha preso parte alla mostra «Linea umbra» a Macerata e Roma ed ha tenuto altre tre personali: a Orvieto, a Città di Castello con presentazioni di Bruno Toscano e, l'anno scorso, a Spoleto presentato da Emilio Villa.



Arte e spettacolo

## Le sperimentazioni di Pistoletto

di Franco Quadri

La partenza è un concetto estensivo del teatro. Non esiste cioè probabilmente una manifestazione di noi stessi, un gesto, purché pubblico, che non sia già per sé un teatro. Per esempio l'arte povera che non mira alla costruzione di forme durature o alla fissazione di atti, ma alla semplice utilizzazione di materiali e di movimenti di vita, è un fatto teatrale. Ora la proposta di Michelangelo Pistoletto e compagni, (cioè Carlo Colnaghi, Maria Pioppi, Henry Martin, Beppe Bergamasco, Eugenia Gilli) è di dare a questa azione teatrale una dimensione scenica, di elaborare prima di tutto un fatto ambientale.

*E tu chi sei?*, il primo spettacolo dello « Zoo », il gruppo di Pistoletto, che ho avuto l'occasione di vedere, al Festival di Belgrado, ci offre una sfilata di situazioni in contrasto: in apertura, una ragazza sospesa a mezz'aria a un cesto di vimini (che è già una bella citazione teatrale con il precedente delle *Nuvole* di Aristofane), un'altra ragazza che tende un filo tra questa cesta e le quinte per stendervi biancheria, Pistoletto ad armeggiare in platea, i gomiti sul palcoscenico, sollevando e spostando cose, sminuzzando foglietti di carta, per lanciar poi il tutto sulla scena o dentro la cesta; e poi apparizioni estemporanee, esposizione utilizzazione lancio di altri oggetti. Le azioni si riducono a una calata in platea per un grande concerto che è la sagra del rumore ma anche un recupero clownesco; o a uno strimpellio inverosimile sotto a un grande lenzuolo; o a un gioco di forme o di informalità sotto lo stesso lenzuolo: è la sagra dei materiali, degli oggetti di scena, del gesto naturale, che incorniciato in un palcoscenico raggiunge sempre un risultato altro; o, quando a un certo punto gli attori si mettono a dipanare dei soggetti da commedia dell'arte, un divertimento amatoriale e uno spunto parodistico.

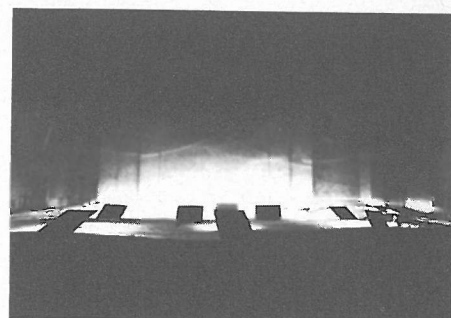
Lo spettacolo successivo, *Bello e basta*, rappresentato recentemente a Milano a Teatro Uomo, non ha la stessa felicità espressiva che lo spontaneo dà al primo, ma vuol essere allo stesso tempo un

passo avanti, perché il gioco si consapevolizza e l'esibizione non è più fine a se stessa, ma si inserisce in una più complicata cornice. Subentra cioè la acquisizione di un fatto teatrale. Se *E tu chi sei?* era un'azione che diventava gioco, *Bello e basta* è un gioco che diventa scoperta di una dimensione e di un luogo. La scoperta dell'elemento parola, del testo, del dialogo convenzionale, per metterla a confronto stupefatto con situazioni per il teatro abnormi ma nello stesso ambito del teatro (se non con l'ambito stesso); e il riscontro di questa convenzionalità per nuovi effetti. Incidentalmente il testo in esame è una sezione o un condensato del *Giulio Cesare* di Shakespeare; e allora ecco un passo della tragedia pronunciato dalle quinte a scena vuota, a misurare le parole e esplorare l'ambiente; il discorso di Antonio sempre fuori campo mentre a vista vengono compiute delle operazioni di sistemazione di un lenzuolo sull'impiantito o per tutta l'apertura scenica viene svolto e riavvolto un rotolo di carta stagnola; poi la congiura recitata dai personaggi nascosti da immensi spropositati costumi — colorate forme geometriche su gambi di fiori che lentissimamente si spostano e mutano di posizione — o la ripresa del discorso di Antonio, detto mentre un'attrice cuce il lenzuolo e gli altri ammassano e portano via materiali; o davanti agli attori drappeggiati nel citato lenzuolo come immagini di un aulico senato. Ovvero il confronto della parola — o elemento teatrale di riporto — via via con l'astrazione delle forme, o con una realtà concreta sfasata, o con una immagine teatralizzata e a sua volta convenzionale, ma pronta a sfarsi.

È un'indagine che non pretende risultati, se non il puro gioco dei confronti. E che investe altre zone: uno dei più famosi pezzi di oratoria teatrale come quello nominato, arriva indifferentemente da una voce fuori campo, da un personaggio nascosto sotto le incredi-

bili sembianze di un triangolo semovente, da un attore in costume, nudo, o in abiti di tutti i giorni (sempre Carlo Colnaghi), con appoggi che spaziano dal tono declamatorio - enfatico, all'ironico al colloquiale, all'epico, al sussurrato, senza che le parole acquistino mai un senso; restano sempre semplici materiali, come le sedie che a un certo momento, chissà perché, gli attori portano in scena; come gli specchi - lamiere che nascondono dei proiettori a fasci di luce circolare. Questa esperienza con le luci è il momento di pura scoperta di un elemento teatralizzabile; non utilizzato a fondo, perché l'affannarsi degli attori attorno ai diversi interruttori per modificare gli effetti visivi, comincia appena a delineare il gioco dell'incrociarsi delle ombre enormi sul telone terminale, quando subentra il buio a dare all'ultima sequenza un nuovo effetto sperimentale, negatore della visualità ma non per questo negativo. Tutto lo spettacolo è in definitiva un lungo rincorrersi di sperimentazioni dichiaratamente gratuite, un accumulo di materiali teatrabili, un giocare a far teatro entusiasta partecipe e gioiosamente insensato, come l'*Alice nel paese delle meraviglie* recitata dagli attori che appaiono e scompaiono nella vasta massa informe e sempre mutevole del lenzuolo che li ricopre. A questo punto si vorrebbe che l'utilizzazione dei materiali fosse ancora più frenetica e che le molte intuizioni germinassero tutte le possibili conseguenze; ovvero, al contrario, che l'estenuazione dei tempi accrescesse ulteriormente l'importanza d'offerta degli oggetti teatralizzati, con un'altra carica provocatoria. Che se gli artisti giocano a far teatro, spingessero il loro gioco anche più in là, con un successivo sforzo di coinvolgimento; o in una struttura aperta che sfrutti a fondo un altro elemento essenziale del teatro: l'istantaneità; e l'impossibilità della ripetizione.

« E tu chi sei? » spettacolo dello « Zoo » di Pistoletto.



## Recensioni libri

GIUSEPPE RAIMONDI, *Anni con Giorgio Morandi*. Ed. Mondadori.

CESARE BRANDI, *Morandi lungo il cammino*. Ediz. Rizzoli.

GUIDO GIUFFRÈ, *Giorgio Morandi*. Ed. Sadea-Sansoni.

I numeri della bibliografia su Giorgio Morandi si vanno infittendo: almeno per i volumi a lui dedicati, sono, dal '68 in avanti, cinque titoli, senza contare i saggi e gli articoli, e senza nominare i vari cataloghi. Agli acquerelli baddò Jean Leymarie (Bologna, Foscherari, 1968), ad una antologia divulgativa di incisioni Giuseppe Marchiori (Roma, Ronzon, 1969), mentre sono del '70 i libri di Cesare Brandi (*Morandi lungo il cammino*, Milano, Rizzoli), di Giuseppe Raimondi (*Anni con Giorgio Morandi*, Milano, Mondadori), e di Guido Giuffrè (*Giorgio Morandi*, Firenze, Sadea-Sansoni).

Il volume di Raimondi affronta molto parzialmente un problema critico, anche se al ritratto umano e amichevole del pittore s'intreccia fatalmente un qualche senso interpretativo: andrà quindi collocato più che tutto sul piano biografico, del mito e del pretesto esteriore che non ha mancato di colpire, per la sua povertà di dati significativi, e per un che di umilmente caparbio, chi a Morandi ha prestato attenzione. Merito del libro è però un accorto filtraggio e della memoria e dei dati, sicché gli uni e l'altra si misurano con l'eco dell'opera poetica di Morandi mai persa di vista.

Tutt'altro discorso per gli altri due titoli. Il libro di Rizzoli raccoglie quanto sparsamente in giornali e in rivista Brandi è andato scrivendo dopo la monografia edita da Le Monnier nel '42 (ma fu scritta nel '39). Ed è, con quella monografia e col libro di Arcangeli il contributo più alto e il più approfondito sul pittore bolognese (mentre i disegni raccolti in appendice allargano la conoscenza, fin qui a strappi, di questo settore d'attività). Accanto alle pagine già note, mette conto qui segnalare il primo e l'ultimo scritto del libro, inediti, l'uno letto a Bologna nel 1966 per la retrospettiva colà indetta, l'altro saggio quanto mai persuasivo sul disegno morandiano. Una verifica per più versi conclusiva, non sulle convinzioni critiche di Brandi su Morandi, ma offerta 'negli utensili di dissezione per individuarne la struttura'. La prolusione del '66 è tramata sulla domanda se la mostra di Morandi sia 'retrospettiva e se ancora appartiene al presente'. Per essere retrospettiva, difatti 'bisognerebbe che questa mostra si limitasse a restituire una certa aura di un certo tempo'. L'occasione è dunque propizia a una analisi della vicenda, culturale ma anche psicologica, di Morandi tra cubismo, futurismo e metafisica, aure in cui si muove ma con cui mai viene a coincidere. Il punto cui Brandi mira è mostrare la ricerca di un proprio mondo da parte di Morandi come raggiungimento di strumenti espressivi ad esso e solo ad esso connessi: perché l'immagine che sta a cuore a Morandi è un'altra da quella dei suoi coetanei, è immagine che 'si presenta perché forzata a presentarsi, da un'interna contraddizione, per uno scontro che avviene lì, sulla scacchiera: sulla tela, cioè, o nella coscienza piuttosto'. L'indagine risale quindi più indietro, a un certo impressionismo (dove si rovescia la 'spazialità prospettica dal punto focale all'orizzonte dello spettatore') e poi, central-

mente, a Cézanne. E l'esito si ha prima di tutto nell'incisione, dove 'il codice impiegato era perfettamente omogeneo alla struttura che l'immagine si arrogava', e poi nei quadri, ove 'Morandi non recuperava, ma addirittura inventava il colore, facendolo avvertire anche dove non era'. Ma la conclusione di Brandi, eliminata la retrospettività, non è di un morandi al presente: anzi egli è fuori da un oggi inteso come quello 'cui vanno legate in modo quasi inscindibile le pulsioni e le propensioni di una vita nel momento in cui si vive e che solo a quel patto si sente nel presente'. Per cui Morandi si configura come un modello eterno, 'a cui nessuno si uniforma, che nessuno prende per guida'.

L'altro saggio, sul disegno, riprende alcuni temi del primo, e muove dalla considerazione di una estrema puntualità di immagine in Morandi accompagnata da un segno incerto, tremolante, come di bimbo o di vecchio. Il che conduce a notare che 'quella particolare qualità del tratto lineare deriva dalla nuova strutturazione che il contenuto assume in opposizione al dato naturale', e che 'non era la linea a determinare l'immagine ma l'immagine a determinare la particolare accezione della linea'. Col che alcuni dei punti fondamentali di un'indagine di Morandi, specie la qualità della sua immagine, sono acutamente precisati e definiti.

Il denso fascicolo di Guido Giuffrè, comparso in un'edizione economica per la collana 'I Maestri del Novecento', assai solida per la serietà del lavoro critico svolto in ogni monografia, si muove sul terreno aperto da Arcangeli e da Brandi. Specie nell'analisi di partenza, che è poi definizione del carattere di Morandi, e nella insistenza su Cézanne ('e Cézanne è indubbiamente un caso principe di una struttura che faticosamente, tenacemente si inventa un codice', ha osservato Brandi), così come nel modo con cui è seguito il tragitto del pittore lungo gli anni dieci e l'avvio dei venti, col suo prendere e dar distanze dai vari movimenti, dal futurismo ai 'valori plastici'. Questa di Cézanne è la messa a punto più feconda degli ultimi studi, non tanto nell'indicazione del punto di riferimento, quanto per lo sviluppo di conseguenze che assume: anche se la scrittura di Giuffrè non lascia sempre intravedere fino a qual punto quel 'caso' sia fattuale e fino a che punto venga dato per emblematico. Si direbbe che il 'caso' Cézanne sia un ponte per collocare fuori del tempo storico in una motivazione tutta interna Morandi (ancora Brandi, con più fermezza, ha notato come si diceva che 'questo artista memorabile, questa pittura stupenda è del tutto fuori del presente... un modello eterno, ma a cui nessuno si uniforma, che nessuno prende per guida'). Ora, come ogni estrema ipotesi di lavoro, anche questa per quanto risulti illuminante finisce col travalicare i propri naturali limiti: l'accenno di Brandi alla coscienza, certe notazioni psicologico-formali di Arcangeli spingono il discorso verso zone più criticamente duttili. Né si riesce a tacere del ritratto che Giuffrè impresta alle vicende culturali degli anni di Morandi, al fine di misurare una serie di differenze di quest'ultimo che forse, a mio avviso, meritano altre conclusioni. Ma, una volta che sia di ciò avvertito, il lettore farà buon uso del libro di Giuffrè come di un rapido aggiornamento critico i cui tratti di fondo possono essere utilmente discussi e sviluppati.

Paolo Fossati

CORRADO MALTESE, *Semiologia del messaggio oggettuale*. Ed. Mursia.

Da Corrado Maltese — professore di Storia dell'arte all'Università di Genova, noto fra l'altro per alcuni studi importanti sull'arte rinascimentale e medievale — ci giunge un libro che ha per argomento l'analisi semiologica (cioè fondata sui segni, sulla concreta realtà linguistica: un segno per Saussure è l'unione di un'immagine — la presenza fisica di un suono — e di un concetto — l'elaborazione «mentale» della cosa a cui quel suono rimanda), l'analisi semiologica dunque di quei moderni messaggi artistici che possono definirsi oggettuali, tipici delle arti plastiche. Il volume di Maltese si inquadra allora nell'odierna tendenza a sviluppare un'estetica, cioè una teoria generale e una comprensione particolare dell'arte, sottratta all'invadenza della soggettività del giudizio: un'estetica che sia quindi il più possibile oggettiva e che poggi su incontestabili postulati matematici e scientifici. Cibernetica, teoria dell'informazione, strutturalismo e altro ancora contribuiscono a tracciare le coordinate dello spazio per un simile approccio alle cose dell'arte. Lasciamo da parte l'annosa *querelle* fra storicismo e antistoricismo dell'analisi semiologica (si tratterebbe in sostanza di rispondere a domande del tipo: è possibile che il semiologo non rivolga attenzione alla corporale realtà della storia che inevitabilmente fa irruzione in qualunque oggetto estetico, anche indirettamente? e come fa il semiologo a dare un giudizio di valore su un'opera se non ricorre a tutto un vasto mondo di cultura e di realtà storica che quell'opera linguisticamente non dice? Ed è noto che un semiologo non dice che una cosa è bella: dice che è molto ricca di informazioni: lo stesso Kenzo Tange, il grande urbanista giapponese, si esprimeva con noi proprio in questi termini durante un recente colloquio); lasciamo da parte — si diceva — questi problemi, e limitiamoci a quello che vuol dirci Maltese.

È l'autore stesso che all'inizio del libro espone i punti fondamentali della trattazione: «I problemi di fondo possono essere brevemente enunciati così: 1. È lecito far rientrare i fenomeni che comunemente chiamiamo 'artistici' nella sfera dei fenomeni che chiamiamo linguistici? 2. E, se è così, cosa distingue il 'linguaggio' della grafica, della pittura, della scultura e in genere della figurazione piana e tridimensionale e infine dell'architettura dal linguaggio delle parole, scritte o parlate che siano? 3. E ancora: posto che un confine sicuro si possa tracciare tra l'uno e l'altro 'linguaggio', è lecito accomunare, come si fa tradizionalmente, architettura, arti 'minori', figurazione piana e figurazione a tre dimensioni, considerandole collegate da caratteri propri di esse e di esse sole? 4. Infine, posto che quest'ultimo raggruppamento sia lecito, esistono caratteri speciali, all'interno di esso, che permettano di individuare sottogruppi definiti da legami più intimi che non siano quelli della consuetudine e dell'inerzia delle ripartizioni invalse?».

Questo è il programma di lavoro di Maltese. I suoi meriti saranno da ricercarsi, oltreché nella solida e conseguente disposizione della materia, e nello stile chiaro e vivace, nell'attenzione prestata a molti fenomeni artistici squisitamente contemporanei. Si vedano così le pagine sui messaggi tattili, visivi, olfattivi come oggetti fisici, sulle sinestesie (esperienza contemporanea di diversi stimoli sensoriali) ecc. che Maltese chiarisce e classifica con



## Recensioni libri

bravura.

Sarà il caso però di illustrare anche i limiti di un simile modo di procedere. È ad esempio inevitabile cadere nel formalismo, nella definizione astratta di modelli operativi. Così a proposito della definizione di oggetto: « L'oggetto non è un vero oggetto se il nucleo di esperienze che esso comporta non è interamente comunicabile... Un oggetto di questo genere — bisogna riconoscerlo — è una specie di *monstrum* dal punto di vista della realtà effettuale » (p. 158). L'autore stesso ha coscienza dunque della criticabilità della sua azione, del resto molto nuova. Come quando sottolinea l'opportunità « temporanea » di porre in secondo piano il problema della artisticità come valore generale rispetto a quello della comunicazione (p. 27).

Il testo comunque si raccomanda perché molto informato e informativo, e perché suscitatore di interessanti questioni. Metodologicamente — e lo si è anticipato — è poi prudente e antidogmatico, perché mostra coscienza dei limiti di certe operazioni. Un'ultima cosa: non s'è visto Lévi-Strauss. Perché non parlare del suo mito della doppia articolazione del linguaggio (per cui si avrebbero, alla Martinet, dei *monemi*, o parole dotate di significato, e dei *fonemi*, o elementi sprovvisti di significato) e della sua celebre condanna contro gran parte dell'arte contemporanea, quella che fa uso del solo livello fonemico di articolazione linguistica? Astrattismo, Informale, ecc.: *pollice verso*, secondo l'etnologo-filosofo francese. (Su questo argomento, si può vedere U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, 1968, e l'articolo di Franco Bernabei, *Lévi-Strauss e la critica delle arti figurative*, in « La Biennale di Venezia », 1969, n. 64-65.)

Claudio Altarocca

IRENA WOJNAR, *Estetica e pedagogia*. Ed. La Nuova Italia.

Un libro molto fresco, vivace, questo della studiosa polacca Irena Wojnar — e su un problema decisivo per la nostra cultura: estetica e pedagogia vi sono in gioco al loro punto di intersezione; un punto sino ad oggi scarsamente illuminato e che implica quanto meno una risignificazione di entrambe le discipline. Perché in fondo sono in causa un'intera idea dell'arte e della sua funzione umana, e insieme l'appassionata difesa di un peculiare ideale educativo. Anche se non è postulata alcuna generica idea dell'arte e tanto meno dell'uomo, alcun atemporale ideale educativo, essendo anzi il problema visto in relazione alla nostra situazione storica e in particolare ai giovani che in essa vivono. Particolarmente significativa è la distinzione posta inizialmente tra educazione attraverso l'arte ed educazione estetica: quest'ultima è parziale, riguarda solo certe attitudini umane (contrapponendosi all'educazione morale, intellettuale e così via) o un aspetto limitato della personalità. L'educazione attraverso l'arte ha di mira invece l'uomo integrale, vede l'arte come capace di formare l'uomo a tutti i livelli del suo esistere (anche affettivo, morale ad es.); non educa all'arte soltanto: l'*Homo Aestheticus* si propone in essa come l'ideale stesso dell'uomo disalienato, riscattato dall'oppressione, che realizza la vita in

una riconquistata spontaneità, in tutta l'ampiezza di partecipazione di cui è capace. Non per nulla l'autrice richiama qui, tra l'altro, il Marx dei *Manoscritti economici-filosofici*. La possibilità di tale educazione attraverso l'arte è innanzitutto garantita dalla situazione odierna, che vede un notevole avvicinamento tra arte e vita, arte e società, e che in qualche modo costringe l'arte stessa a interrogarsi sul proprio destino e sul proprio significato umano, e l'artista a problematizzare le proprie relazioni con l'opera. Ma la Wojnar, pur restando fedele alla sua esigenza di vicinanza alle passioni e ai conflitti dell'uomo d'oggi, ci offre anche una presa di coscienza storica del problema che le sta a cuore, una sorta di prova storica della validità dell'assunto iniziale, secondo cui l'arte ha un ruolo decisivo nella formazione dell'uomo. Vengono così prese in esame l'estetica di intonazione platonica, la « rivoluzione » estetica kantiana, l'accentuazione del ruolo sociale della bellezza a partire dall'ottocento; nonché alcune teorie contemporanee particolarmente indicative: da Bergson all'esperienza estetica quale si configura negli studi di Dewey, Munro, Dufrenne, Ingarden; dall'attenzione alla realtà dell'opera in Focillon, Bayer, Souriau, fino alle applicazioni terapeutiche dell'arte in Baudouin e Delay. Emerge infine che a una estetica del bello (che contrappone un'ideale trascendente all'uomo reale) si viene mano a mano sostituendo una estetica dell'arte (che si limita « alla penetrazione e alla comprensione dello spirito umano nella sua condizione », reale), capace di fondare un'opera educatrice volta allo « spirito aperto » auspicato dall'autrice.

La storia della pedagogia a sua volta, nonché la situazione attuale del problema (quale si configura nelle teorizzazioni di Read, Lowenfeld, Munro), mostrano una trasformazione graduale del concetto di educazione estetica in quello di educazione attraverso l'arte: dall'esigenza di un'educazione alle arti all'esigenza di un'educazione in cui anche la pratica di un'arte è vista come liberazione dell'intera personalità.

Una terza parte è dedicata al problema dei giovani; l'arte sembra costituire una risposta soprattutto ai problemi dell'adolescenza o, meglio, la libera creatività (decisiva per la personalità a ogni stadio del suo sviluppo) trova soprattutto nei giovani il terreno per la propria educazione. Gli studi di Debesse e riflessioni psico-sociologiche di vario ordine confermano che l'educazione attraverso l'arte viene incontro alle richieste reali dei giovani d'oggi, delle loro condizioni di vita. In relazione alle quali lo « spirito aperto » si precisa come maggior ricchezza a livello percettivo e acutizzazione della sensibilità (« La percezione estetica fa sì che l'uomo veda, e non si limiti soltanto a guardare »); più profonda partecipazione all'esperienza dell'io, dell'altro, del vivere in generale; allargamento del conoscere, della stessa dimensione intellettuale; attività creatrice personale. Non è infine trascurato l'aspetto pratico del problema. Si deve anzi sottolineare che tutto il libro è ricco di stimolante concretezza (ben oltre quanto possa trasparire da questa sintetica presentazione).

In una situazione come la nostra, caratterizzata da così gravi carenze anche sul piano educativo e in cui sarebbe poco meno che rivoluzionario proporre (sul piano del concreto operare educativo) la decisiva importanza dell'arte per la formazione dell'uomo, un libro come questo veramente (lo sottolinea Souriau nella sua prefazione) getta luce

su un problema scottante e reale. Non si tratta semplicemente del problema di « far capire » l'arte (magari l'arte « bella » come ornamento superficiale del vivere borghese; o l'arte per qualche iniziato in vena di studi solitari); si tratta — ed è ben più grave — della funzione dell'arte oggi, del suo posto reale tra i reali problemi del nostro mondo, della sua sopravvivenza insomma. E insieme del problema di quali vie concrete (a livello didattico, più che non pedagogico generico) seguire per costruire un uomo capace di affrontare questa realtà.

Gabriele Scaramuzza

KLAUS HOFFMANN, *Neue Ornamentik*. Ed. Dumont, Köln 1970.

Il termine « Ornamentik » non è di facile traducibilità. Vuole alludere a una zona che va circoscritta nell'area di decorazione, arabesco, fregio, ornamento, ma che etichetterei come ornamentazione *tout court*. Quel « neue » che ulteriormente la delimita a « Nuova Ornamentazione », vuole indicare un ambito operativo strettamente contemporaneo che, stigmatizzando e ripudiando l'antica collaterale del connotato ornamentale, inteso fino ad oggi come fenomeno puramente additivo all'autentico « contenuto artistico », proietta la sua ambizione al punto di far combaciare ornamentazione con creazione... Tra gli italiani, vi rientrerebbero Capogrossi, Dorazio, Novelli, Adami, Pozzati, Del Pezzo e altri per quel loro consapevole acutizzare i valori primari sia del Colore che della Forma, ora giustapposti, ora strutturati con intenzione funzionale e, al limite, di organicità.

Il Nostro reperisce le premesse storiche di tale atteggiamento nei pionieri quali Mirò, Leger, Klee, Kandinsky, Mondrian, Herbin, Baumeister, e nel teorico Van de Velde che già nel 1901 introduceva l'ipotesi di una specie di impostazione programmatica *ex novo* dell'ornamento (« Das neue Ornament »), confidando nell'efficacia comunicativa della *linea a se stante*. Questa, com'è noto, doveva in seguito raggiungere la sua consacrazione ufficiale con l'avvento dell'*Action Painting*.

Viene di conseguenza rispolverato l'esposto del Worringer basato su l'*Einfühlung*, da intendersi come « empatia » uguale a « immissione simpatica nel corpo della cosa », per cui « la linea rappresenterebbe e coinciderebbe con il moto suscitato dalle emozioni dell'anima », prescindendo dalla anteriore necessità tutta « convenzionale » di dover delimitare l'esteriorità « visibile » dell'oggetto, per legittimarsi. Cito a caso: « La forma a S, nel suo aspetto di immedesimazione, costituisce una unità panteistica con la natura »; Si accenna anche alla linea « ornamentale come introduttrice su base sociologica di una anonimità di fondo, appunto per le sue caratteristiche peculiari-formali che scavalcano qualsiasi gratuita idiosincrasia dell'individuo singolo, e si prospetta idealmente una « ornamentalità collettiva » o, se si vuole, « di massa ». Ma non si rinnega affatto il concetto di « stilizzazione », nel senso di una identità-identificazione nell'apporto risolutivo...

In breve, opera profondamente ispirata nel suo andamento a tesi, pertanto sempre mantenuto con estrema cautela sul filo di una prospettiva dialettica, aperta cioè a possibilità di ipotesi opposte e contrastanti.

Luciano Lattanzi

P. CABANNE ET P. RESTANY, *L'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle*, Ballant, edit., Paris 1970.

« Quest'opera — si legge sul retro del volume — è insieme un bilancio dell'avanguardia contemporanea nelle arti plastiche, e una presa di posizione in rapporto ai movimenti e alle personalità esaminate secondo tale ottica ». In più che 450 pagine, e sotto forma di una sorta d'enciclopedia redatta in ordine alfabetico, il volume raccoglie una settantina di temi: abstraction lyrique, affiche, albers... environnement, érotisme, esthétique de groupe... multiples, musées, nouveau réalisme... Tinguely, Vasarely, Warhol, preceduti da un dialogo fra i due autori, e seguiti da una cronologia 1905 (fondazione del gruppo Brücke) - 1969 (mostra anti-forma-arte povera). Il tentativo di fare delle avanguardie un discorso di idee e di immetterle in una discussione sul piano delle esperienze odierne, è una impresa che richiedeva un senso storico più preciso che non possa offrire il sociologismo di un Cabanne, e il perenne entusiasmo di Restany, troppo perenne e troppo entusiasta per approdare ad altro che alla messinscena di se stesso. Conta però l'ipotesi, quella di considerare la fenomenologia dell'arte moderna come una ricerca di linguaggio, in stretta comunicazione alla realtà storica, da rimettere in discussione anche su un piano di attinenza non solo storicamente definite e limitate, come un rimescolio continuo di carte e quindi di meccanismi produttivi.

GERMAINE EVERLING, *L'anneau de Saturne*, Librairie Fayard, Paris, 1970.

Picabia, umori e amori (il sottotitolo del libro è *Un roman d'amour*), amici, conoscenti: la Everling, compagna dell'artista per un buon mazzetto d'anni attorno al 1920, ricostruisce, racconta, commenta a partire da pareti domestiche la dimensione umana, quotidiana di Picabia. Ed è la ragione di interesse di questo libro, l'unica con qualche poesiola punto avanguardistica dello spagnolesco, che consente di misurare alcune tensioni emotive e caratteriali (e perciò per capire talune soluzioni del suo comportamento poetico). Nulla di più se non ricordare che il libro fu scritto nel 1953 (e di quell'anno è la prefazione di Cocteau) ma l'occasione non è inutile se consente di ricordare il buon saggio di Marc Le Bot, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives* (1900-1925), Ed. Klincksieck, Paris 1968.

LUIGI TALLARICO, *Verifica del futurismo*, Ed. Volpe.

Questo libro del Tallarico (con introduzione di Enzo Benedetto, futurista) vuol essere un riscontro dell'attualità del movimento, puntando a una sua destoricizzazione. Ma, se da un lato ciò si giustifica in quanto l'autore mira a rilevare, attraverso un'analisi abbastanza documentata, i legami ideali tra i protagonisti (Balla, Boccioni, Sant'Elia, Prampolini, ecc.) e talune correnti dell'avanguardia più recente (l'informale, l'arte cinetica e oggettuale), ricordandoci contributi critici validi come quelli di Calvesi, Fagiolo; dall'altro è pericolosa e fuorviante, perché il futurismo è innalzato a « concezione della vita » intesa come rinnovamento, quintessenza del « rivoluzionario » e « geniale », qualcosa insomma di « eterno », che sa di retorica e mal si concilia tra l'altro, con lo scarso mordente

teorico e ideologico dimostrato a più riprese dal movimento stesso.

FRIEDRICH SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica*, La Nuova Italia.

La « Nuova Italia », impegnata ormai da tempo in una serie di pubblicazioni a sfondo psicopedagogico (si ricordino, tra l'altro, i tre recenti volumi dal titolo « L'Immagine » curati da Pino Parini e dal Calvesi, che costituiscono una novità nel campo dell'educazione artistica per la Scuola Media in quanto sono rivolti a sensibilizzare nei giovani le facoltà percettive e creative) ha fatto uscire le 27 « lettere sull'educazione estetica » di Schiller, precedute da un'acuta e penetrante introduzione di Antonio Sbisà. Si tratta di un testo notoriamente fondamentale per comprendere la genesi di quelle correnti d'estetica che hanno voluto insistere sulla necessità di ritrovare una « dimensione totale » dell'uomo, basandosi su un ristabilimento dell'equilibrio tra sensibilità e intelletto, in vista della fondazione di un eudemonismo non gratuito: « l'uomo gioca (cioè è artista) solo quando egli è uomo nel pieno significato della parola, ed è interamente uomo solo quando gioca (cioè quando è artista) ».

UGO ATTARDI, *L'erede selvaggio*. Grafica Editoriale.

Spesso gli artisti hanno scritto dei libri. Ma è raro un caso come questo di un romanzo che ne ripete, punto per punto, e con non minore efficacia, la tematica figurativa. Questa « mitobiografia » di Attardi (illustrata con 18 acquarelli dello stesso autore, incise per questo libro) è infatti una esatta corrispondenza della sua pittura e scultura. Tanto coincidente, da essere tentati di mettere in crisi le ipotesi linguistiche di Moles sulla intraducibilità in un'altra lingua di una informazione estetica. Ma, soprattutto, può essere un'utile occasione per indagare le ragioni che hanno spinto l'artista a questa « traduzione ». La quale — lasciando ai critici letterari di rilevarne pregi e cadute — dal « nostro » punto di vista risulta di notevole interesse perché chiarisce, meglio di tanti discorsi critici, le radici dell'arte di Attardi. In particolare — per usare le parole conclusive del romanzo — quella crudele violenza, « quel vigore feroce da sempre tanto odiato e idoleggiato », che è il costante substrato delle sue opere figurative. In altre parole, la sua vocazione, al tempo stesso, di giustiziere e di vittima.

ANDRÉ BRETON, *Point du jour*, Gallimard (coll. Idées), Paris, 1970.

Nuova edizione, economica, di una raccolta di scritti redatti tra il 1923 e il 1924 e stampata la prima volta nel 1934: tra gli altri saggi su Max Ernst, Dalí, Man Ray. Il messaggio automatico, e vari scritti politico culturali.

RENE CREVEL, *L'esprit contre la raison*, Tchou ed., Paris, 1969.

Nel quadro della risposta di vari scritti di questo surrealista suicidatosi nel 1935, Jean Schwartz ha raccolto, in un lucido volume, scritti ormai introvabili o inediti. Tra i quali la lunga analisi della posizione surrealista che dà titolo al libro (1927), il testo della monografia 1931 *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, e l'inedito *Nouvelles vues sur Dalí* (1933).

ERNEST FISCHER: *Arte e coesistenza*. Ed. Il Mulino.

GIULIANO BRIGANTI e ALBERTO MORAVIA: *Sergio Vacchi*. Ed. L'Indiano. Firenze.

UGO ATTARDI: *L'erede selvaggio*. Grafica Editoriale. Roma.

MAN RAY: *Oggetti d'affezione*. Ed. Einaudi.

GIORGIO SOAVI: *Vita anche sentimentale di Folon*. Ed. Milano Libri.

*Viaggio nel pianeta dell'arte orafa* a cura di Mario Guidotti, prefaz. di Mario Salmi. Ed. Società Gori e Zucchi.

MARCO VALSECCHI: *Vittorio Tavernari*. Ed. Scheiwiller.

SERGIO ZOPPI: *Apollinaire teorico*. Ed. ESI.

RAEFAELE DE GRADA: *Cristoforo De Amicis*. Ed. Ponte Rosso. Milano.

MICHELE LEIRIS: *Lam*. Ed. Fratelli Fabbri.

GIUSEPPE FIOCCO: *Gaetano Giangrandi*. Ed. Galleria La Bottega. Ravenna.

MARIO MERZ: *Fibonacci 1202*. Ed. Sperone. Torino.

*Catalogue de reproductions de peintures de 1860 à 1969*. Ed. UNESCO. Paris.

CATALOGUE: *Exposition tapisseries de Jean Lurcat*. Preface J. Chatelain, texte H. Guillemin. Ed. Musée des Tapisseries. Aix en Provence.

CATALOGUE: *60 oeuvres inconnues de Toulouse-Lautrec*. Preface M. G. Dortu, avant-propos J. Devoisins. Ed. Musée Toulouse-Lautrec. Albi.

CATALOGUE *Picasso d'aujourd'hui*. Preface J. M. Magnan. Ed. Musée Reattu. Arles.

CATALOGUE *Saribou*. Preface J. Cassou. Ed. Musée Reattu. Arles.

CATALOGUE *L'art et la musique* redigé par G. Martin-Mery, avant-propos J. Chaban Delmas, prefaz. A.P. de Mirimonde. Ed. Galerie des Beaux Arts, Bordeaux.

CATALOGUE *Pascin* redigé par G. Diehl. Ed. Galerie des Beaux Arts, Bordeaux.

CATALOGUE *Manzù*. Avant-propos G. Martin, prefaz. P. H. Feist, S. Quasimodo. Ed. Musée des Beaux Arts, Bordeaux.

CATALOGUE *Rostilas Loukine*. Preface R. Delagneau. Ed. Musée des Beaux Arts, Boulogne.

CATALOGUE *Marcel Gili*. Preface G. Pillement, introduction J. Goldman. Ed. Maison de la Culture. Bourges.

JACK LINDSAY, *Cézanne, bis life and Art*, Evelin, Adams and MacKay, London 1969.

RAYMOND WATKINSON, *Pre-Raphaelite art and design*, Studio Vista, London 1970.

RAINER CRONE, *Andy Warhol*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1970.

ROBERTO DI STEFANO, *John Ruskin, interprete dell'Architettura e del restauro*, ESI, Napoli 1970.

CLAES OLDENBURG, *Store Days* (Documents from *The Store* (1961) and *Ray Gun Theater* (1962), Something Else Press, New York sd.

CLAES OLDENBURG, *Drawing and Prints* Chelsea House Publishers, London-New York 1969.

JOHN RUSSEL & SUZI GABLIK: *Pop Art Redefined*. Ed. Thames & Hudson.

DAVID IRWIN: *The visual arts, Taste and Criticism*. Ed. Blackie.

MARTIN BATTERSBY: *The world of Art Nouveau*. Ed. Arlington.

GEORGE SAVAGE: *The Market in Art*. Ed. Occasional Paper.

LAWRENCE ALLOWAY: *The Venice Biennale, 1895-1968*. Ed. Faber and Faber.

AUTORI VARI: *Aspects of Form*. Ed. Lancelot Law Whyte.

JOHN BERGER: *Art and Revolution*. Ed. Weidenfeld & Nicolson.



# Le riviste

a cura di **Luciana Peroni**  
e **Marina Goldberger**

CRITICA D'ARTE n. 111, *Speciale-omaggio a Severini, lettere e testi inediti a cura di Piero Pacini.*

IL MARGUTTA n. 10, C. Marsan: *Attualità di Primo Conti - G. Di Genova: Il «futurismo macchiaiolo» di Primo Conti - L. Marziano: Periplo della stagione artistica 1969-70 a Roma - R. Margonari: Il 23 premio Suzzara - C. Marsan: A Orvieto ha vinto la politica - G. Toti: I giardini pan artistici dei Luna Park Art - Risposte al questionario sul Bolaffi.*

FLASH ART n. 19, G. Politi: *Le nostre contraddizioni - G. E. Simonetti: Isola di Wight, capitolo terzo, potere all'immaginazione - Une fête en blanc - Corrispondenza Asti-Politi - Un inedito di Gastone Novelli - T. Catalano: Glossario per Novelli - I. Tomassoni: Funzione della ricerca estetica.*

PARAGONE n. 247, R. Niculescu: *Georges de Bellio, l'ami des Impressionnistes.*

PROBLEMI n. 22-23, C. Viridis: *Art Nouveau e Neo Liberty.*

DOMUS n. 491, P. Restany: *Bernar Venet - P. Restany: Kunst Kompass: l'art compte ses points.*

KALÓS n. 1, R. Bossaglia: *Ebanisti italiani d'età Liberty.*

VITA E PENSIERO n. 4, A. Quadrio e V. Cesario: *L'uso dell'immagine nell'insegnamento.*

IL CAFFÈ n. 5-6, P. Raffa: *William Morris rivisitato.*

CIVILTÀ DELLE MACCHINE n. 4, C. Pirovano: *Virginio Ciminaghi - F. Bellonzi: Quinto Ghermandi.*

OP CIT n. 19, A. Trimarco: *Biennale/ricerca.*

GALA n. 43, L. Inga Pin: *Musei e avanguardia in Svizzera - P. Fossati: Marco Gastini - L. Inga Pin: Le ricerche visive di Turi Simeti - E. Cenci: Arte e didattica.*

CASABELLA n. 350-351, A. Medini: *Il gruppo come alternativa progettuale - G. Celant: Un'ora per vederla, un'ora per dimenticarla (La Biennale di Venezia) - G. L. Pieruzzi: Il comportamento utopico (Ugo La Pietra) - A. Van Onck: Didattica del design e design della didattica - U. Apollonio: Design per o contro il potere - S. Ceccato: Tristezza del funzionale - G. Dorfler: Artificio contro natura - H. Obl: Realizzare la democrazia - A. A. Moles: Le conchiglie dell'uomo - A. Angrisani: Reyner Banham e l'environmentalism.*

LA COMUNE n. 4-5, G. Di Genova: *Arte = merce = valore.*

OTTAGONO settembre 70, B. Munari: *Un metodo di progettazione - S. Coppola: Immagini aziendali - G. Ballo: Sculture in serie.*

ALMANACCO REPUBBLICANO 1970, G. Marchiori: *Diario di un critico - L. Magagnato: Scuola in crisi, l'istruzione artistica - V. Apuleo: Le arti figurative.*

LINEA GRAFICA n. 5, F. Solmi: *Lo stile Piaggio - G. Martina: Il manifesto inglese - G. M.: Successo dei grafici giapponesi e finlandesi alle Biennali di Varsavia e Brno - M. V. Nashirovā-Cihākovā: Posto del manifesto nella classificazione generale dell'arte - S. Maugeri: La grafica italiana dal '45 ad oggi, oltre «l'informale» dai «materici» agli «oggettuali» - C. M. Pubblicità come tappezzeria urbana - Minotauro: Esplorazione del fumetto, nel reame dell'orrore - D. Villani: I piatti d'autore della ceramica Fiori Oscuri di Milano - Spazzapan a Gradisca - La biennale di Venezia, il tempo del gioco - C. Munari: Le arti.*

HUMBOLDT n. 41, U. Rukser: *Hans Richter.*

REVISTA DE OCCIDENTE mayo 70, E. Panofsky: *Introducción al la Iconología.*

REVISTA DE FILOSOFIA n. 2, M. A. Presas: *Paul Klee, años de estudio y de peregrinación.*

GAZETTE DES BEAUX ARTS ottobre 70, J. H. Rubin: *Seurat and Theory - P. Daix: Il n'y a pas «art nègre» dans Les Demoiselles d'Avignon.*

CHRONIQUE DE L'ART VIVANT n. 14, J. C.: *D'un malaise, d'une éclipse et d'une heure - Kienholz interview - D. Vallier: Poliakov - J. M. Poinot: Racisme et violence - J. C.: Expressionisme 70 - P. Restany: Le Nouveau Réalisme 1960-1970 - D. Giraudy: Les deux avant-gardes - C. Millet: Entre Duchamp et l'art conceptuel - J. Clair: L'introspection di Edmund Alley - Rebeyrolle - P. Descargues: Coexistences - J. G. Merquior: L'art anti-oeuvre selon Robert Klein.*

CONNAISSANCE DES ARTS ottobre 70, L'état, *l'art et l'architecture, interview de M. B. Anthonioz - M. F. Aubert: Ce que Sheila Hicks tisse.*

PLAISIR DE FRANCE ottobre 70, A. P. de Mandiargues: *Berrocal a Verona.*

STUDIO INTERNATIONAL ot 70, A. Strindberg: *How to become an art connoisseur in sixty minutes - J. Benthall: The vacuum in art education - G. Jappe: Kinetic art in Germany - Some recent work by British Kineticists - A. Soviet kinetic display - C. Tisdall: Two Italian kinetic groups - B. Munari: Statements - C. Tisdall: Statements - A. Gouk: An essay on painting - E. Cameron: Drawing lines in the desert - B. Mc Lean: Not even crumble-crumble.*

THE CONNOISSEUR ot 70, M. Easton: *Augustus John.*

DIOGENES n. 66, W. Weidlé: *Art and Language.*

THE BURLINGTON MAGAZINE lug. 70, T. Reff: *Manet and Blanc's, «Histoire des Peintres».*

APOLLO sett 70, E. Money: *J. Morton: Lord Duveen as patron of contemporary art -*

*L. Norton: Simon Bussy - R. Fabrizio: Margritte in Wonderland.*

ART JOURNAL primavera 70, J. M. Dennis: *Mondrian and the Object art of the Sixties - A. C. Wright: Soviet art, the contemporary scene - C. Nemser: Art criticism and perceptual research - K. Kirby: Art, technology and the liberal arts college.*

ART INTERNATIONAL est 70, R. C. Kenedy: *Michael Sandle's Universals - F. Forti: Alviani - E. Trier: Edgar Negret - R. Berger: 3° salon de Galeries-pilotes - J. P. Love: The 10° Tokyo biennale of contemporary art - M. Staber: Peter Stämpfli - B. Denvir: Richard Smith - C. Parent: Participation française - J. P. Love: Steel sculpture symposium - E. L. Francalanci: Milano e Venezia.*

ARTS MAGAZINE estate 70, A. Andrews: *The Black Emergency Cultural Coalition - G. Battcock: Informative exhibition at the Museum of Modern Art - A. Boine: A visit to Mondrianland - F. Bowling: The rupture - W. Sharp: New directions in Southern California sculpture - Willoughby Sharps interviews John Coplans - B. Richardson: The myth of Neo-Dada - Outsiders: Baldessari, Jackson, O'Shea, Ruppersberg.*

ART NEWS maggio 70, F. Cummings: *Detroit Museum - J. Ashbery: Miro - J. Russell: Antony Caro - E. C. Baker: Frank Stella - Ed Hotaling: Bruce Beasley - J. Perrault: Andy Warhol - R. Downes: Charles Burchfield.*

ART AND ARTISTS giugno 70, Ch. Spencer: *To be or not to Biennale - R. C. Kenedy: Biennale - J. P. Hodin: Biennale, yes or no? - L. Alloway: Venice after 1968 - Richard Smith talks to Anne Seymour - Lea Vergine: Italy, the artists and their opinions - S. Bann: Yvaral - C. L. Morgan: Continuum, light and motion systems - M. G.: Kadishman at the Jewish Museum - G. B.: Death in Venice (Sul l'arte americana).*

DAS KUSTWERK giugno-luglio 70, W. Wezel: *Reiner Jochims - R. Kudielka: Bernd Berner - Rolf-G. Dienst: Raimund Girke.*

PANTHEON luglio-agosto 70, J. P. Dauriac: *Hommage à Matisse.*

DIE KUNST giugno 70, Klaus-H. Olbricht: *Otmar Alt - D. Bright: Zur Realisation des Malerischen bei Huber-Wilkoff - W. Schön: Hap Grieshaber.*

DIE KUNST luglio 70, Klaus-H. Olbricht: *Daniel Spoerri - W. Weber: Daniel-Henry Kahnweiler - A. Wagner: Die Darstellung des Liebespaares im Wandel der Zeit - Wibke von Bonin: Formale Probleme in David Hockneys.*

GRAPHIK luglio 70, Op Art Akte - W. Preiss: *Alles über Folien-graphik - S. Günter: Wo ist sie, die reine, klare Form?*

ARTIS giugno 70, Zeitgenossen (surrealisti) - *Maria und Wolfgang Rothe - E. Billeter: Paul Klee - H. Neidel: Chemie im Musentempel - Basel, Muster einer Kunstmesse.*

DU ottobre 70, C. Giedion-Welker: *Die freiplastiken von Zoltan Kemeny - E. Maichle: Gottfried Jedlicka, Max Gubler - S. Kugler: Kenzo Tange.*

# Taccuino

a cura di Vito Apuleo, Mirella Bandini, Rosanna Bossaglia, Mauro Cova, Enrico Crispolti, Vittorio Fagone, Paolo Farinati, Mario Ghilardi, Aurelio Natali, Piero Pini, Guido Sartorelli, Franco Sborgi, Pier Luigi Siena, Enzo Spera, Francesco Vincitorio.

## Acireale

In concomitanza con la 4 Rassegna «Acireale», il *Palazzo di Città* ha ospitato una mostra antologica di *Carmelo Cappello*, comprendente una ventina di sculture dal '60 ad oggi. La presentazione è di Lara Vinca Masini la quale sottolinea giustamente come il tema essenziale di questo scultore siciliano (ma da 40 anni operoso a Milano) resti «la trasposizione della tensione della linea curva nello spazio». Uno «spazio-luce dinamico» scrive sempre la Masini, generato da un nucleo spiraliforme che potrebbe anche far pensare ad un personalissimo recupero della linea vitalistica dell'Art Nouveau. Una linea avvolgente che, in questi ultimi tempi, grazie al frequente uso di vetri opachi e del perspex, si è come condensata ed è quindi diventata più concreta e visibile nella sua aerea perfezione formale.

F. V.

## Bari

Che *Santomaso* (*Galleria Campanile*) ami esporre più all'estero che in Italia è ormai noto; che non gli dispiaccia, poi, la Puglia — dal '60 ha esposto in Italia otto volte: due di queste a Bari — egli stesso lo ha asserito in occasione di questa personale. Risale al '64 (al '63 il primo soggiorno barese) tutta una serie di lavori di ispirazione pugliese raccolti da W. Haftmann in una monografia e presentati quasi contemporaneamente quell'anno a St. Gallen, a Oslo, a New York, sotto la comune definizione di «pagine del taccuino quotidiano». La capacità di trasporre immagini, ricordi, sensazioni mentali (si ricordino a proposito le serie di «suites» del '63) nell'istantaneità del loro conformarsi morfologico in attimi plastico-reali e nell'identificarsi come tali nel fissaggio cromatico e libero diviene, nel ciclo delle opere datate dal '68 al '70, vera e propria apologia del segno di volta in volta riscoperto come conduttore di immagini. E il segno non è mai tenuto, nella nuova lettura, più di quel tanto necessario per un semplice riferimento mentale. Ne deriva che la costante intuizione dello spazio, entità morfologica del rapporto luce-colore, acquista ripensamenti sempre più coscienti, quasi cercati, della diversificazione sublimata di momenti del reale ancora vivi e nitidi nella memoria della forma. Forma che tanto più si identifica nella sua qualità prima e costitutiva quanto più vien presa dal processo circolare: spazio-luce-colore-spazio ecc., che la scarnifica da ogni tipo di aggettivazione, figurale o afigurale che sia, riproponendola con oggettività critica, come lievito informe di se stessa. Realtà informale, quindi, ma realtà, anche circolarmente intuita. Questo procedere di Santomaso come volontà di uscire allo scoperto con in mano l'essenza, nel tentativo di creare al di fuori di ogni sorta di processo e concetto evolutivo meramente tecnico e seriale, è denunciato nel suo sentirsi fascinosamente legato alla capacità di separare i piani ed equilibrarli con rapporti vibrati. Avviene allora che il prodotto suo ultimo si diversifichi sempre più dal soggetto iniziale in virtù proprio del tanto sentito e cercato rapporto, diretto ed inverso, spazio-colore-luce. Questo può significare rivendicare, almeno a livello d'impostazione e di volontà critica, la capacità mutevole creativamente umana che è tale anche lì dove il risultato è abortivo ma che tuttavia rimane lucidamente valido per quella qualità unica ed umana non ripetibile che è l'operare diretto al di fuori dell'artificio serializzato. A questo punto va detto che il discorso di Santomaso, iniziato e sviluppato sul piano della ricerca, della compartecipazione culturale e di linguaggio, considerato in un momento storico già concluso, si veste, nella sua ultima configurazione e proposizione, di risvolti nuovi che vanno

rivisti da altra e diversa angolazione; vanno, insomma, ristudiati in relazione al contesto dell'arte attuale e come interagenti con essa. Questo pare che l'artista lo abbia intuito e che ne diventi sempre più cosciente. L'opera di Santomaso, in particolare quella relativa al '68-'70, sta assumendo una dimensione apertamente polemica che va interamente riveduta al di fuori di troppo facili concettualismi e superficiali collocazioni per genere.

E.S.

## Bergamo

Esposizione di *Mario Tantin* alla *Galleria Michelangelo*. La caratteristica principale della sua pittura è ciò che Ignazio Mormino definisce, nella presentazione, «pulizia». Una pittura schietta senza troppi intellettualismi, come da affresco antico — e a simiglianza degli affreschi spesso piena di piccole crepe — dove le forme assumono una fermezza emblematica. La quale, malgrado il frequente uso di colori dolci e teneri, diventa luce ferma che avvolge l'osservatore e ne sollecita l'emozione.

N.B.

## Bolzano

Nato a Glorenza in Val Venosta nel 1922 *Paul Flora* (*Galleria Goethe*) è un grafico altoatesino che dal 1927 vive in Austria. Presente con 50 disegni, assieme agli scultori Wander Bertonni e Rudolf Kendl ed al pittore Curt Stenvert, nel padiglione austriaco della XXXIII<sup>a</sup> Biennale di Venezia, si fece notare per l'umorismo corrosivo, l'ironia non sempre garbata ed il vago aspetto surrealistico delle sue tavole strutturate con lievi, sicuri e fitti segni di inchiostro. «Tutta l'arte di Flora sta nella leggerezza con la quale la sua penna segue la linea delicata, capricciosa, ma chiara che unisce e separa sogno ed incubo, saggezza e pazzia» scrive Maurice Besset nella presentazione di questa mostra composta di cinquantquattro opere, rappresentanti gli aspetti essenziali della sua più recente produzione che, intatta nella grazia formale, ha perduto ormai anche il pur lieve aspetto satirico e graffiante di un tempo. Sono aneddoti burleschi, arguzie per palati delicati, vignette canzonatorie, gags, strizzatine d'occhio allusive, cenni d'intesa. La penna di Flora non fa male. Certo, e perché dovrebbe? Scusi. Grazie. Prego. Fa sorridere, così garbata e rispettosa, così alt vien, appena a fior di labbra.

*Bruno Colorio* alla *Galleria Goethe*. Una esplorazione nelle viscere della terra, uno spaccato dell'universo introspettivo realizzato con grandi campiture piatte di colore nelle quali sono immerse profonde sacche di materia germinale o formazioni geologiche di epoche remote incapsulate da successive stratificazioni materiche. Questa è l'operazione figurale, la tematica della ricerca ecologica che il pittore trentino va compiendo da anni e che ora, qui, in queste opere, sembra essersi più chiaramente espressa. «Colorio esplora ad ogni quadro un momento di una interminabile vicenda: con i colori egli traccia una mappa fantastica di un processo formativo altrettanto fantastico» scrive, tra l'altro, Passamani che presenta la mostra.

*Troiese* (*Studio 3Bi*), che per anni ha soffiato vetri veneziani, ora popola di mostri grandi tele, non solo di mostri notturni ma, in una atmosfera da incubo, di mostri quotidiani quali la guerra, il dolore, il condizionamento. Con linguaggio surrealista-picassiano e con colori violenti egli elabora una visione manichea, ossessiva e fantascientifica, nel tentativo di estrinsecare con forme a lui congeniali la propria verità interiore.



Nei quadri di *Ortelli* passa un filo, a volte apparente a volte no, una delimitazione, a volte precisa ed a volte no, tra realtà e fantasia, tra il noto ed il non noto, tra gli oggetti del vivere quotidiano e le immagini inconscie. A volte le due parti si mescolano o si sovrappongono dando luogo ad una realtà fantastica, ad una comunicazione misteriosa.

L'attuale mostra allo *Studio 3Bi*, che presenta l'ultima produzione del giovane pittore si ricollega al suo recente passato, attraverso due quadri già esposti alla III<sup>a</sup> Biennale di Bolzano, ed attraverso un quadro, dipinto in collaborazione col pittore Vanni Viviani, ad un prossimo futuro nel quale egli intende continuare questo tipo di collaborazione con altri artisti. Funzione di questa operazione non sarà quella dell'inserimento in un ambiente di un corpo estraneo e quindi dell'ottenimento di una immagine fenomenica, anomala, ma lo stabilirsi, attraverso un rapporto dialettico, di una forma visuale nuova e più vitale. Va *Ortelli* incontro ad una nuova esperienza di cadavre exquis?

P.L.S.

## Brescia

L'autonomia rispetto alle «mode» con la quale *Francesco Casorati* (*Galleria Schreiber*) viene conducendo la propria ricerca è una cosa che colpisce sia gli addetti ai lavori che il pubblico in genere. Specialmente per quel ripiegare su una iconografia semplificata al massimo, quasi infantile. Ma a guardar bene ci si avvede che è un azzerramento volontario, l'aspirazione ad una pulizia mentale e formale e, come ricorda *Carluccio* nella presentazione, una innata «disposizione alla favola», ad entrare nel «cerchio magico dei simboli», a rivivere la pittura come un rito familiare di conoscenza.

F.V.

## Cantù

Il nome del siciliano *Giuseppe Giardina* che espone alla *Galleria Piana* accompagnato da un bel testo di Giuseppe Curonici, è spesso associato a quello di *Mario Radice* del quale è amico e, in un certo senso, discepolo da alcuni anni; precisamente da quando si è trasferito a Como. Ma forse non si tiene nel dovuto conto che se la matrice è indubbiamente l'astrattismo del pittore comasco, c'è nelle sue forme una geometrizzazione diversa che parla di un'armonia interiore più aperta e dinamica. Anche le scelte tonali dichiarano una disponibilità più serena e le tensioni che le forme costruiscono sono tensioni direi ottimistiche, rasserenanti.

F.V.

## Genova

*Ezio Gribaudo* (*Galleria Pourquoi pas?*) espone una ventina di opere consistenti in lastre metalliche stampate, lacerate e scarnificate dal fuoco, in cui si cerca un'evidenziazione materica del metallo, in una dimensione non-allusiva, pura suggestione della materia in sé, «in un ritorno alla primarietà originaria» (*Crispoliti*). Riprova in sostanza di come i lontani echi del 'brutalismo' informale, sebbene ormai lontani, non cessino di esercitare la propria suggestione.

Non si può fare a meno di ricordare, nell'esaminare i materiali-oggetti di questo giovane operatore giapponese, certi richiami decorativi della cultura estremo-orientale. *Nobuo Sekine* (*Galleria La Bertesca*), che presenta una serie di composizioni in materiali naturali accostati ad elementi eterogenei, in una ricerca costante di contrasto (quali la serie di sassi coperti da lamine metalliche, ecc.), sembra portare avanti un discorso che per la sua costante ironia non dovrebbe distare molto da certe manifestazioni occidentali che hanno dietro di sé un'acquisita esperienza post-dadaista.

*Edoardo Alfieri* - *Giannetto Fieschi* - *Roberta Ferrarese* - *Gioia* alla *Galleria d'arte di Palazzo Doria*. Collettiva con un limitato numero di pezzi in cui si presenta con formula abituale l'esperienza di due giovani artisti, un pittore — *Gioia* — ed una scultrice — *Ferrarese* — accostandola a quelli che possono essere considerati i loro più diretti maestri.

Interessante rassegna di opere di *Giulio Turcato* alla *Galleria Il Salotto*, in una linea di continuità con le note 'superfici cosmiche':

ricompaiono i pannelli dalla superficie corrosa, e gli impasti di sabbie luminescenti, nella ricerca di una nuova dimensione 'naturale', in un ambito di derivazione informale.

*Willy Müller - Brittnau* alla *Galleria 'La Polena'*, con presentazione di *Germano Beringheli*. La ricerca di una stretta interdipendenza dei rapporti forma-colore porta *Müller-Brittnau* alla costruzione di superficie cromatiche in cui la campitura del colore cerca la propria evidenziazione nei limiti che gli sono imposti dai contorni lineari che in qualche modo la dimensionano e le danno consistenza oggettiva. Ci si muove in un'esperienza che trae origini direttamente «dall'arte concreta nella lezione rigorosamente mitteleuropea di ascendenza elvetica» e si realizza in «una 'gestalt' che ritrova nello spazio tradizionalmente centrale del quadro l'emergere del colore» (*Beringheli*).

Alla *Galleria Rotta*, dipinti di *Noëlqui*. Esangui ritorni di moduli decorativi 'anni venti' in un pittore figurativo che mostra con tutta evidenza le lontane fonti della propria cultura.

F.S.

## Livorno

Le sculture dal titolo significativo «Per un nuovo racconto», che *Nado Canuti* espone alla *Galleria Il Fante di Picche* costituiscono il risultato di un duro cammino che questo artista toscano sta percorrendo con «aggrondata passione», per usare le parole scritte da *De Micheli* in occasione della sua mostra organizzata l'anno scorso dal Comune di Piombino. Dalle figure isolate, apocalittiche, in cemento annerito, di qualche tempo fa, egli è infatti lentamente pervenuto a dei «racconti» più complessi, dove l'uomo vive dentro un paesaggio in un rapporto ambiguo, aspro, risentito. Ed è un rapporto che ricorda certi racconti di *Federico Tozzi*, nato nelle stesse campagne di *Canuti*: la medesima ostilità del luogo e della sorte ed una eguale, quotidiana, tetra fierezza.

Circa 25 opere di *Mario Radice* alla *Peccolo*, dal '29 al '68, che rappresentano una preziosa anche se minuscola antologia di questo pittore comasco. Infatti è possibile ripercorrere — sia pure per sommi capi — quasi tutto il suo ormai lungo cammino. Un cammino riassunto da *Lambertini* in una bella introduzione e che è stato di una rara fedeltà e coerenza. Sempre quel castigato dialogo con la propria interiorità — «pittura come preghiera», l'ha chiamata qualcuno — alla ricerca di quella comunione spirituale che resta il carattere precipuo dell'opera di *Radice*. Una inesausta ricerca di perfezione eppure sempre con sottilissime ombre. Una opacità dolente della materia che anela ad una armoniosa chiarezza.

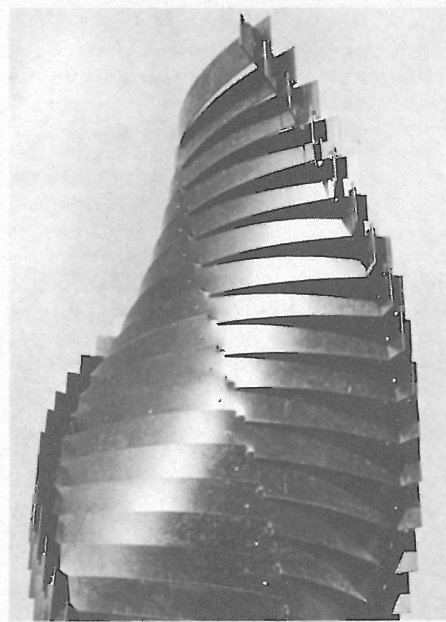
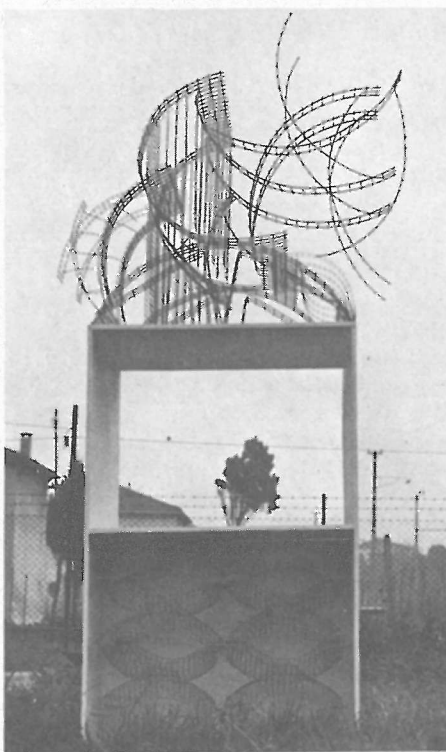
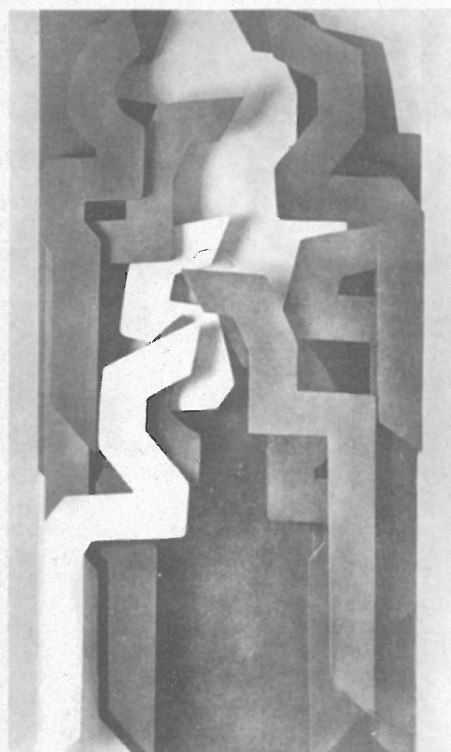
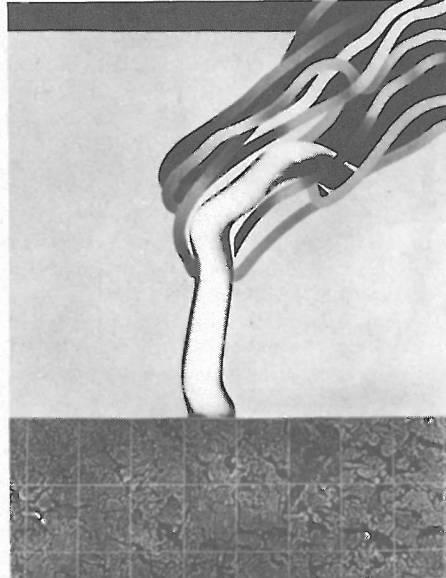
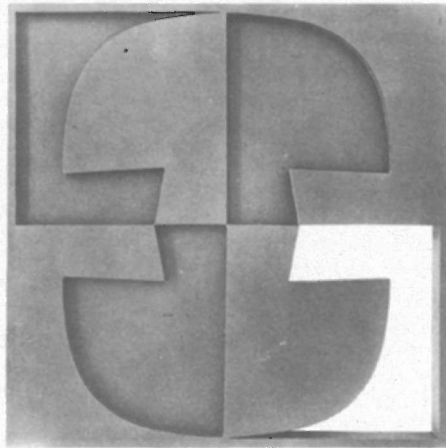
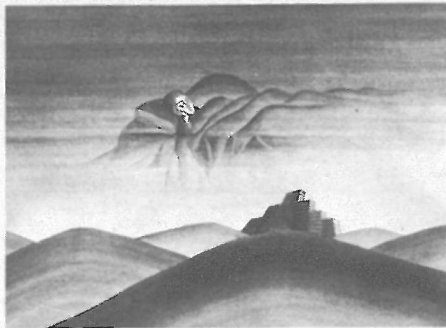
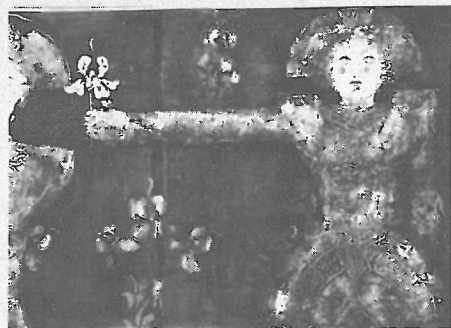
F.V.

## Milano

Alla *Galleria dell'Incisione*, mostra di *Frantisek Kobliha*, artista ceco di intonazione simbolista praticamente ignorato in Italia, e fatto conoscere di recente da *Smeikal* e *Crispoliti*. L'artista, interessante anche per la produzione intorno al '20 — che presenta analogie, da meditare, con il nostro *Alberto Martini*, in un clima di ripresa di *Rédon* —, si raccomanda soprattutto per le opere del periodo Art nouveau, e specialmente per le terse e inquietanti xilografie del ciclo «*Tristan*» (datate dal 1909 all'11): quasi un *Munch* meno intenso ma più controllato, portato verso la forbitezza di *Beardsley*.

R.B.

Le chine colorate di *Jean-Michel Folon*, già presentate al padiglione belga nell'ultima biennale e ora esposte al *Milione* di via Bigli 21, confermano il singolare profilo di una ricerca preziosa ma non svagata o decadente. *Folon*, che ha certo sentito l'influenza di quel «fantastico urbano» esaltato da *Klee* e vissuto con felice e allarmata passione da *Ensor*, opera sulla semplificazione di un disegno-scrittura efficace e corsivo: egli ridefinisce le affollate metropoli dentro vallate senza scenari o proponendo grattacieli come cifre in sequenze, numeri; piega frecce-segnali-simboli verso un unico armonioso e indestricabile non-sense, cespuglio e simulacro inadorabile; moltiplica gesti non finalizzati dentro una folla di figure anonime, calcolando l'effetto straniente della ripetizione ossessiva. Questi «giochi» sottili, all'apparenza ironici ma più spesso acutamente divoranti, sono esaltati da una accesa, liquida campitura cromatica anch'essa continua, cioè raramente



Carlo Berté: Il gioco del fiore.  
Piacenza, Galleria Il Gotico.  
Giorgio Bellandi:  
Paesaggio Lombardo.  
Verona, Galleria Linea 70.  
Toni Zarpellon: Composizione.  
Trento, Galleria L'Argentario.

Jean Folon:  
Carpaccio è morto. 1970.  
Milano, Galleria Il Milione Grafica.  
Hans Richter: Rilievo. 1970.  
Milano, Galleria del Naviglio.  
Giorgio Antinori: Scultura. 1970.  
Milano, Galleria Artecetro.

Paolo Tessari: Carabinieri. 1970.  
Verona, Galleria Ferrari.  
Gottardo Ortelli:  
Le due realtà. 1970.  
Bolzano, Galleria 3 Bi.  
Franco Costalonga: Struttura. 1970.  
Venezia, Galleria del Cavallino.



interrotta da una pausa-chiave, rossastra e che ne fa improbabili, slavate ma taglienti sinopie. Il lavoro di Folon ha incontrato in Italia troppa fortuna presso gli « onnivori » guardoni-letterati per non dover essere considerato con attenzione circospetta. Tra il gioco essenziale delle immagini e la disinvolta cadenza grafica, l'aprirsi a una scena di cui è animata con arguzia l'azione, è facile piegarsi a una compiaciuta esaltazione del risultato. Per un artista come Folon uscire dalla pagina per il campo dell'immagine è non smarrirsi; rinsaldare e determinare una fantasia orbitante oltre i fusi declinanti degli ammiccamenti sottili.

V.F.

Ben Nicholson costituisce sempre un incontro straordinario, anche se si tratta, come in questa mostra alla *Transart*, di appena 15 acqueforti. Esse vanno dal '65 al '68 e sono di vario formato, in prevalenza piccole. Esse sono nate in diverse occasioni. Sono linee quintessenziate con le quali delinea con un purissimo contorno, ora oggetti e severe architetture (si vedano quelle mirabili di *Tuscania* e di *Torcello*), ora ricordi di paesaggi che nel fluire del segno netto ma sensibilissimo diventano quasi astratti.

I dubbi che Eco manifesta nel catalogo sulla sincerità delle attuali posizioni di *Eugenio Carmi* (l'abiura dei multipli e il titolo « Verso la catastrofe » dato ai quadri esposti alla *Schwarz*) sono da sottoscrivere. Direi, anzi, che questi segnali sono diventati formalmente ancor più belli e perfetti. Ed appunto per ciò, vagamente vuoti.

In Italia *Philippe Hossiasson*, francese di Odessa, gode di una certa notorietà. A parte i 2 anni trascorsi da noi nel '20-'21 e un articolo di Carrà del '34 a proposito di una sua mostra a Milano (ma erano tempi in cui egli riscopriva Poussin), c'è stato intorno al '50, con il viatico di Tapié, un suo lancio internazionale piuttosto sostenuto. Ripresentato nel '68 a Bergamo da Lorenzelli, lo ritroviamo oggi alla *S. Fedele* con opere recenti e una presentazione di Valsecchi. Si può parlare di informe organicità che nelle ultime pitture tende a bloccarsi in una specie di superficie rocciosa da cui emergono abbozzi di figure umane.

Renzo Margonari ha esposto le sue ultime cose alla *Vinciana*. In prevalenza « gocce » di varia misura e lucenti come perle, in un contesto che continua ad essere quel « fantastico » di cui è studioso e propugnatore. Proprio perché stimolo la sua passione, sento il dovere di dire che, malgrado l'accuratezza con la quale i suoi quadri sono dipinti, a me sembra che egli stia correndo il rischio di scivolare nel manierato e nel ridondante.

L'Arte Centro ha inaugurato con il fanese *Giorgio Antinori*. Ne ho scritto di recente su questa stessa rivista e non potrei che ripetere quanto ho già osservato. Fra i giovani scultori italiani mi pare uno dei più dotati. Con una rara forza poetica che, stando alle ultime sculture qui esposte, ha acquistato ancor più sicurezza e capacità formativa.

Ad appena un anno di distanza *Robert Carroll* ritorna alla *Galleria 32*, con una lunga presentazione di Micacchi. Ma fin dal primo sguardo ci si accorge che è stato un anno importante. La sua visionarietà si è fatta più travolgente, accanto ad una « stregoneria » che cresce col fermentare del colore. Questo americano trapiantato in Italia, dopo gli stravolgimenti spaziali del passato, sta affrontando l'altro basilare problema esistenziale che è il tempo. E lo scandaglia in vari modi e con risultati, ora più, ora meno riusciti, ma sempre con accanimento.

Prima esposizione del giovane siciliano *Michele Zaza* al *Diagramma*. L'ambito è quello delle cosiddette « strutture primarie » ma svolto con una acutezza e autonomia inconsuete. Già alcune lievi variazioni cromatiche stimolano ad una percezione più sottile. E l'indagine individuali allora scatti ambigui che rivelano un discorso complesso, anche se contenuto nella nettezza delle forme geometriche pure.

Le sculture e le incisioni che *Gino Cortellazzo* ha esposto alla *Pagani* sono così strettamente connesse da apparire subito un unico discorso. De Grada, nella presentazione, accenna a Boccioni e, in effetti, il segno di questo scultore richiama concetti di dinamismo. Senonché in lui queste linee-forza hanno un significato che, semmai, può far pensare ad una certa gestualità. Linee quasi grafiche anche nella scultura, che egli sottolinea con variazioni di colore o una semplice abrasione della costa metallica.

*Claudio Verna* è stato tra gli artisti italiani meno discussi dell'ultima Biennale. E ciò, forse, anche per la sua fedeltà al mezzo pittorico.

Questa mostra all'*Ariete* con opere recenti consente una specie di verifica. E pur senza arrivare alla polemica che ne fa Dorazio nella presentazione, bisogna dire che « tela e pennelli » ne escono con molto onore. La sua tecnica da « eclisse » si sta facendo più ferma e gli spazi « al di là » che ne derivano — rispetto ai risultati ottenuti con le sottili sfrangiature precedenti — si sono fatti più netti e, al tempo stesso, più allusivi. E la loro intuizione sta trapassando da una appercezione ancora « sensibile » ad una marcatamente « concettuale ». Protagonista, insieme a Picabia, ecc. del Dadaismo, sul quale ha, fra l'altro, scritto un utile volume, *Hans Richter* ha oltre 80 anni ma, come si può vedere in questa mostra al *Naviglio* è tuttora molto operoso. Forse, ormai, con una certa propensione verso soluzioni formali. Ma sempre di grande sapienza come, ad esempio, in quei pannelli dove i negativi-positivi si dispongono con naturalezza ed eleganza o negli ultimi schwitteriani rilievi di legni colorati.

*Manina* (*Galleria Solaria*) è personaggio un po' mitico. Sposata con il poeta e critico Alain Jouffroy, che appunto la presenta, vive a Venezia dove insegna alla Casa Frollo in Giudecca. Ha incominciato a dipingere un quarto di secolo fa ma dopo un paio di mostre a New York e Londra, le sue rare esposizioni si sono limitate all'asse Parigi-Venezia. La sua pittura — di non rilevante peso — ha radici surrealiste, contaminate da un gusto liberty.

Lo *Studio Santandrea* continua la sua operazione « proposte ». Dopo i concetti di Venet, è la volta degli oggetti del greco *Costas Tsoclis*. Prospettive che vengono però messe in crisi da inserti disequilibranti: una mattonella gigantesca su un pavimento in fuga, aranci che fuoriescono da una cassa schiacciata sul muro.

*Giovanni Acquaviva* si è sempre interessato ai movimenti d'avanguardia. La storia di questa partecipazione — attiva anche adesso che ha 70 anni — è in queste « fisiosintesi », esposte alla *Biblioteca Comunale*. Sono 40 personaggi: da Marinetti a Man Ray, tutti — come dice Carlo Belloli in catalogo — « costruttori » di nuovi linguaggi. Personaggi resi con sintesi grafiche che però non sono caricature ma « analogie psicosegniche ».

*Amleto D'Ottavi*, legato ad una certa neofigurazione romana, si ripresenta a *L'Agrifoglio* a distanza di un anno e questa volta, secondo l'uso instaurato da questa galleria, con una autopresentazione. Vi si parla di una verità intima dell'uomo contemporaneo e, in realtà, il suo discorso è centrato sullo spaesamento odierno. E quando l'intenzionalità non gli forza la mano, riesce ad alludervi con sottigliezza.

Sono seguite le grandi figure, le mani, i piedi giganteschi di *Giovanni Giannini*. Un senso di minaccia reso più acuto dalla gravità dei colori. Ma, forse, anche più allarmante è il silenzio che si spande da queste immagini.

Alla *Galleria Ciovasso* il toscano *Piero Tredici*. Al mirino impietoso che centrava l'uomo immerso nella natura, si è sostituito uno scontro anche più duro tra condizione umana e architettura, intesa questa come simbolo non solo di urbanizzazione ma anche (con quei rosoni e cibori) di situazione storica. Anche il segno si è fatto più tagliente e le « iperboli », a cui accenna De Micheli nella presentazione, acquistano una forza affatto retorica.

Dopo di lui, il siciliano *Turi Volanti*. Sono immagini di radice espressionista, che si organizzano a mo' di metope e grazie alla identità tra « gocce » e dentatura dei fotogrammi viene a crearsi un parallelismo tra miti antichi e quelli del nostro tempo.

Se si dovesse definire questa mostra alla *Schettini* bisognerebbe proprio chiamarla « omaggio » a *Guido Cadorin*. E non solo perché è una folta antologica, con opere che risalgono al 1910, quanto perché, come sottolinea Valsecchi nella presentazione, essa costituisce un omaggio alla coerenza di questo pittore veneziano, alla fedeltà alle proprie ragioni poetiche.

F.V.

## Novi di Modena

È dal '64 che la Biblioteca Comunale organizza una rassegna biennale d'arte la quale è venuta sempre più crescendo d'importanza, malgrado la crisi di cui soffrono iniziative analoghe. E ciò dipende dal carattere non provinciale che, fin dall'inizio, l'ha caratterizzata e, soprattutto, per gli intenti realmente culturali che la ispirano. Quest'anno poi, in questa 4 edizione, con l'abolizione delle graduatorie e la contem-

poranea organizzazione di un convegno per sollecitare indicazioni per la prossima edizione, mi sembra che si sia fatto un ulteriore passo avanti. E si può affermare che ormai si tratta di una delle più proficue iniziative del genere. Una panoramica di artisti, spesso superiori a tanti celebrati «maestri» (ed ha ragione Di Genova a sottolinearlo nel catalogo) e che, grazie alla presenza di una «biblioteca civica» acquista un particolare significato di propedeutica all'arte contemporanea. Come accennavo, il livello è buono e se la commissione composta da De Micheli, Contini, Di Genova, Margonari, Marsan e Bigi ha dovuto limitare la rosa dei segnalati a 16 artisti (11 per la pittura e 5 per la grafica), molti altri non erano certamente da meno. Si tratta di inconvenienti residui, naturali in questo tipo di manifestazioni nate come «premio» e il prenderne coscienza serve per l'abolizione anche delle «segnalazioni» nella prossima edizione '72. Gli artisti segnalati sono stati: Biasi, Boccaletti, Buscioni, Falconi, Gallizioli, Mazzieri, Minoli, Petrovic, Reviglia, Righi, Saliola, Cattani, Cilento, Marini, Trubbiani, Steffanoni.

F.V.

## Palermo

Questa personale di *Andrea Volo* — un pittore palermitano che vive a Roma, dopo aver soggiornato a Monaco — costituisce una specie di ritorno rituale. Infatti, da qualche tempo egli si presenta regolarmente, a ritmo biennale, al giudizio del pubblico della città natale. E sempre nella medesima *Galleria Arte al Borgo* che, fra l'altro, l'ha tenuto a battesimo. Sia che dipinga, disegni o incida, il suo linguaggio figurativo è di quelli che intendono mordere l'attuale realtà o, meglio, l'attuale condizione sociale e politica. Mi pare che in quest'ultimo periodo la sua denuncia si sia fatta più accentuatamente dissacratoria.

P.P.

## Piacenza

Il giovane *Carlo Berté*, piacentino ma con esperienze di vita e di cultura legate a lunghi soggiorni all'estero, affronta da anni temi impegnativi: il turbamento, il malessere dell'uomo di fronte alla società ed alla storia, il rifiuto dei miti e delle convenzioni, la satira contro certi aspetti del costume «borghese». Questi temi vengono rappresentati nei termini di un'ironia maliziosa di valore demistificatorio e di un sarcasmo intrisi di provocazioni attraversati a volte da vene di malinconia, di sogno, nei richiami della memoria. La presente mostra a *Il Gotico* registra una maturazione rispetto al passato. Un grumo si è sciolto mettendo in evidenza un artista aggiornato, capace di svolgere i suoi motivi non a livello d'istinto bensì d'intelligenza, un artista desideroso da una parte di cimentarsi su quei temi della contestazione concettuale che egli sente vivi in sé, e preoccupato dall'altra parte di salvare le ragioni della pittura, il principio di scrivere la sua pagina con suggestione e rigore espressivo. Nella definizione del suo mondo Berté si avvale di uno stile seducente (tale per legge di contrasto da rendere ancor più inquietante il contenuto polemico delle opere) affidato ad una linea decorativa dall'andamento sinuoso e ad un esaltato intreccio coloristico imperniato sul rosso e sull'azzurro. Si nota una certa area di cultura: la designazione emblematico-simbolica di un gusto neo-liberty, vale a dire quel gusto che si era formato nell'arte europea dopo lo studio delle correnti più intense del liberty, l'Art Nouveau e lo Jugendstil, e dalla riscoperta di Klimt.

Una mostra intensa questa di *Giuseppe Zigaina* pure a *Il Gotico*. Lo sgomento, l'angoscia nelle cadenze epiche di un dramma. L'uomo con la sua voglia di verità e con la coscienza terribile che le verità sono amare, che noi siamo dei prigionieri invano protesi alla luce. L'angoscia eroica di Zigaina, eroica nella misura in cui l'uomo si pone con disperato coraggio di fronte al proprio destino, di fronte alla natura che è corruzione, dolore, morte. Gli «uccelli nell'erba», il vento dal «Colle di Redipuglia», «l'interrogatorio»: le certezze del male. Uno Zigaina pieno di passione che ha conquistato il pubblico piacentino.

Alla *Galleria «Città di Piacenza»*: *Nello Leonardi*. Un realista, con una pittura forte e diretta. Interpreta aspetti e cose della sua terra emiliana, angoli di una natura aspra ed umile con un robusto senso

del colore ed una asciutta verità di segno. Presentazione di Mario De Micheli.

M.G.

## Reggio Emilia

Nel *Salone Comunale delle Esposizioni* mostra di due pittori cecoslovacchi: *Bobumir Dvorsky* e *Karel Svobinsky*. L'iniziativa è nata in occasione del gemellaggio con la città di Olomouc e pare che si abbia intenzione di intensificare questi proficui scambi. Si tratta di due artisti molto diversi, anche in fatto di qualità. Mentre la pittura di Dvorsky si richiama al post-impressionismo, sia pure attraverso un filtro slavo che rende solari e rutilanti i suoi paesaggi, Svobinsky, che accanto alla pittura ha coltivato molto la grafica, costituisce uno di quegli esempi, non rari in quella nazione, di attenzione e, al tempo stesso, di autonomia, rispetto ai fermenti europei. Specie i piccoli inchiosrti acquarellati riportano a certe ricerche di Wols ma con un lirismo più soffuso, quasi alla Bissier.

F.V.

## Roma

Se le biennali dell'arazzo di Losanna riescono a dare un quadro piuttosto puntuale della situazione specifica della ricerca in quest'ambito operativo, in particolare in occasione della Biennale veneziana dell'estate scorsa si è assistito ad una presenza del *medium* della tessitura d'arazzo oltre i limiti specifici di questo «genere»: e ricordo gli oggetti prestigiosi dei rumeni Jacobi, o le grandi strutture della jugoslava Buic. Erano oggetti e strutture immaginativamente mediate da altri ambiti di ricerca: fra post-'pop' e 'povera', realizzati con magnifica abilità artigiana e grande classe di controllo immaginativo in un materiale diverso, sorprendente, come quello della tessitura. Gli arazzi che *Enrico Accattino* ha presentato ad *Arti Visive*, e dico particolarmente i più recenti e liberi — realizzati con grande aderenza e intelligenza materologica nell'Arazzeria Pennese che lo stesso Accattino ha formato ed avviato a questa qualità di lavoro — si distanziano decisamente dalla tendenza oggettualistica della Buic e degli Jacobi, anzi di questi ultimi in particolare, proprio perché piuttosto che esulare dal campo tradizionale dell'arazzo quadro e schermo, verso l'oggetto appunto, tendono a rinnovare dall'interno quel campo. I risultati più importanti sono delle liberazioni dell'arazzo dalla parete, risolvendolo come schermo libero (bifacciale), non più quadrangolare (monofacciale), ma composito di parti trasparenti di sostegno a forme curveggianti di grande varietà cromatica e di aggettivazione materica. Uno degli esiti più sorprendenti di questi arazzi «spaziali» di Accattino è la loro qualificazione appunto materologica, in un senso diverso dalla flessione pittorica del mezzo (come in certi arazzi di Cagli realizzati da Scassa ad Asti), e puntando invece proprio sulla determinazione delle soluzioni di tecnica di tessitura e di scelta di lane in quanto definizioni di diverse materie: in quanto, direi, prima aspirazioni materologiche che qualificazioni cromatiche. Di qui dunque una grande ricchezza di risultati figurali, voglio dire di veri e propri punti d'arrivo, aldilà, infine anch'essi, di un semplice rinnovamento della tradizione dell'arazzeria.

E.C.

Disegni di *Antonietta Raphael Mafai* alla *Galleria L'Arco*. Pezzi di carta, fogli rabberciati, fuori da ogni artificio formale; su di essi la storia delle immagini. Un mondo di favola in cui fantasia e realtà si sommano, proprio per quella apparente semplicità di espressione che la pittrice dichiara: quella semplicità che in prima lettura fa pensare anche all'ipotesi *naïf*, per subito dopo scoprire le carte di una vasta conoscenza, affinata al gusto dell'*école de Paris*, passata per i rantoli barocchi della Roma addensata di cattedrali piene di ombre e di misteri.

Alla *Galleria Don Chisciotte* opere di *Lattes*. In bilico tra surrealismo ed *esorcismo* tecnico, Lattes stende le sue visioni facendole emergere da una tenebrosità di sapore letterario. Il gioco di memoria, in tal modo, si afferma su cadenze e tempi lunghi sì che, alla fine, la tensione d'origine perde d'attacco a vantaggio dell'esercitazione formale. La macchia, la muffa, il dripping, la plaque diventano così i soli protagonisti di un discorso che intenzionalmente alla realtà vorrebbe richiamarsi.



Cuori di plastica collegati a tubi di lavandino, pesci in materiale sintetico che aprono e chiudono ritmicamente le branchie, occhi di plastica e metallo dalle palpebre semoventi, oggetti che il livido delle luci ingigantisce: questo il mondo di *Saverio Ungheri* proposto alla *Galleria Ciak*. Ancora l'indagine tra gli oggetti e le immagini del quotidiano che l'informazione di massa ci propone. La mediazione tra l'ipotesi «dada» e la tematica «pop», senza il gusto dissacratorio della prima né l'ironia della seconda. L'impotenza dinanzi alla realtà che in tal modo, in Ungheri, si traduce nel riso del clown, forzato, urlato per concedersi pause. Una pausa significherebbe l'integrazione: ed il rischio è lì pronto a far sentire la propria immanenza.

Sempre alla *Galleria Ciak* ancora un protagonista del secondo futurismo: *Ugo Pozzo*. Questo viaggio attorno all'Europa fatto da casa che vede Pozzo impegnato in una ricerca pluridirezionale con varie possibilità di sviluppo: tutte con un dato psicologico di base che diventa quasi il comune denominatore della ricerca.

Totemismo di *Vojka Ruzic* alla *SM13*. Ritualità sacrale richiamata alla memoria attraverso una evidenziazione plastica che ai miti dell'*art nouveau* si ricollega senza il dinamismo e l'inventiva di base, però, che caratterizzarono quelle ricerche.

Di semplicità epica sottratta al rischio di una forma enfatica, scrive Mario De Micheli presentando al catalogo questa personale di *Giancarlo Colli* alla *Cassapanca*. E certamente l'affermazione dell'uomo quale protagonista di una condizione esistenziale si dichiara prepotente nella tematica di Colli. Un uomo solo che cerca accanitamente una risposta agli inquietanti interrogativi che si risolvono nell'aspezzatura della tensione.

V.A.

## Taranto

Alla *Galleria Nuova Taras*: Mostra della grafica di *Anna Ambrosecchia* sulla «Magia in Lucania». Il motivo primo di questa mostra «a tema» è chiaramente denunciato: ripercorrere, rivivendolo artisticamente, l'iter culturale e spirituale degli studi ed inchieste che a livello scientifico-letterario sono stati fino ad oggi compiuti sul Meridione, ed in particolare sulla Lucania, sia dal Bronzini che dal De Martino. Partendo da tali e siffatte premesse di ordine culturale e speculativo l'Ambrosecchia, con una grafica essenziale, riesce a rivivere il dramma, situazione per situazione, di certa parte della umanità lucana ripresentandolo come libera costruzione scenica di una realtà ancora in atto. Battute, pause, riprese e ritorni a spirale del tratto o ripetitivi, si fanno incalzanti o cadono del tutto ogni volta che la situazione presentata è di massima tensione o di stasi: ne deriva una mobilità plastica del segno e della forma notevolmente melodica. Ogni ritorno alla ricerca di una figurazione disumanizzata, sintetica ed immediata, risponde ad esigenze quanto mai attuali da inserirsi nella ricerca di un linguaggio più immediato e retto da regole più anomale che di rigida sintassi ed in cui si possa riscontrare e sentire evidente la «continuità» discorsiva del segno.

E.S.

## Torino

Alla *Galleria Narciso* gli «uomini rossi» di *Aligi Sassu* (1930-1933) con sessantadue opere di questi anni, i più decisivi e fecondi, del pittore sardo. La tematica di questo periodo — analizzato in catalogo da Marzio Pinottini e Riccardo Barletta, e oggetto di un libro di prossima pubblicazione di Marco Valsecchi — si pone indubbiamente come uno tra gli episodi più significativi della pittura italiana degli anni trenta. L'incomunicabilità umana, colta nel suo apparire primo e vitale, ovvero nella giovinezza di questi corpi saldi e assorti di un primitivismo di tipo martiniano, è metafisicamente espressa nell'affocata materia del colore rosso, «questo rosso incendiario e amaro, che ha sapore del sangue» (R. Giolli).

Nei dipinti, disegni e grafica di *André Masson* dal 1931 al 1970 alla *Galleria La Bussola*, l'esaltazione dell'immaginazione, mediata dalla scrittura automatica surrealista, nel dinamismo di sottili grafismi e strutturazioni di materia cromatica.

All'*Approdo* la «nuova figurazione» di *Giacomo Porzano*, in dipinti e disegni recenti. Con una abilità tecnica straordinaria, focalizza la sua satira societaria su ambigue deformazioni della figura umana, non

esente da certi decadentismi e compiacimenti di tipo vespignaneggiante.

Alla *Galleria 3714* disegni e monotipi di *Romano Guietti*, notazioni vive e immediate d'intimismo lirico e quotidiano.

Alla *Franzp* a inaugurazione della nuova sede in più ampi locali, l'environnement concettuale Acqua Alta-Pali-Venezia e Pesca Luttuosa della giovane artista francese *Gina Pane*. Tema sociale comune ai due lavori esposti: l'autodistruzione dell'uomo nell'odierna civiltà tecnologica.

Gli animali bianchi (in tela dipinta su centine di legno) di *Pino Pascali* alla *Christian Stein*, dalla serie delle «finte sculture» 1966-67, ci ripropongono la posizione-chiave dell'artista scomparso nell'avanguardia italiana odierna.

I piacentini *Armodio Schenardi* e *Carlo Bertè* alla *Quaglino-Incontri* presentano dipinti carichi di simbologie fabulistiche, con colori preziosi e tecniche raffinatissime.

Dipinti naïfs, di una freschezza smaltata e attonita, di *Francesco Maiolo*, operaio calabrese che vive e lavora a Torino, alla *Galleria Viotti*.

L'astrattismo di *Meret Oppenheim* al *Fauno* è orientato verso forme cerebrali e simboliche, tenute sul filo di fantasie viscerali e magmatiche. *Luciano Boschi* alla *Triade* presenta dipinti di tipo astratto, il cui cerebralismo è articolato in mappe fantastiche segnate da grafismi alla Wols, e in una materia cromatica arida, colta e sensibilissima.

Ventisei opere dal 1913 al 1962 di *Gino Severini* alla *Galleria Gissi*. Di quasi tutto l'arco creativo del grande pittore, qui rappresentato, particolarmente notevoli le opere dal 1918 al 1924, testimonianze pregnanti di un momento creativo dell'arte italiana tra i più fervidi, in concomitanza con quello francese. La strutturazione analitico-matematica delle opere di questo periodo, indubbiamente uno tra i più personali dell'artista, è messa a fuoco nell'introduzione da G. Marchiori: «Severini è l'artista nel metodo applicativo dopo lunghe meditazioni: l'assimilazione del suo futurismo nei piani di una sintesi astratta, avviene così con un metodo affine a quello razionale di Gris, in una luce platonica».

Alla *Sala Bolaffi* la pittura eclettica di *Primo Minervino*, il cui visionarismo non è alieno da raffinatezze tecniche e cromatiche.

M.B.

## Trento

Come si potrebbero dunque definire questi ultimi lavori di *Toni Zarpellon*? Ad un primo sguardo, ti lasciano come perplesso dal loro proporsi: pittura, scultura, «bassorilievo» o tutt'e tre le cose assieme? Penso che quest'ipotesi sia senz'altro la più vicina alla realtà dei fatti. Una felice sintesi, insomma — immediata e nervosa — un tutto organico condotto con indubbia perizia operativa e, al tempo stesso, con un certo «ingegnaccio» pronto e destro a cogliere quanto delle novità sostanziali e valide nelle attuali esperienze si presta ad essere utilizzato. Del resto, usiamo pure il termine, assai significativo ed appropriato, a mio vedere, di «costruzioni» (così Passamani nella sua presentazione a questa mostra all'*Argentario*). Costruzioni, dunque, forme sagomate e in rapporto sfasato tra loro, nodi serrati e poi nuovamente fluenti di una certa tensione, costante, operativo-poetica. L'occhio ne resta colpito ed è invitato a ripercorrerne i ritmi violenti in senso dinamico, cogliendone al contempo le volute disarticolazioni, le fratture previste e cercate, i giochi sinuosi. Il tutto fuso in una sorta di intima unità, che sa di raggiunto equilibrio tra impulso emotivo e realizzazione pratica, cioè tra idea ed immagine. Riesce alfine suavisiva questa sintesi plastico-pittorica, ove il colore è usato come elemento strutturale-costruttivo, e i profili sagomati — creando pozze d'ombra in qualche loro recesso o sbattimenti di luce ferma e diffusa — sono spiegati ad un uso che è pittorico, nella sostanza. L'uso sicuro e del tutto particolare di un colore compatto, steso a larghe campiture, il controllo assiduo e vigile su impreviste rivincite della materia trattata, il contrasto — ben avvertibile e sempre presente — tra autentica carica emozionale e preordinato ordine mentale, la sintassi rapida ed in tensione, come libera espressione dello scatto operativo; il substrato poetico e culturale di sicuro e autentico impasto e infine la giusta organizzazione delle tensioni nello spazio: questi gli elementi portati avanti dallo Zarpellon con indubbia, e ben avvertibile, intelligente sensibilità operativa.

M.C.

## Venezia

Un altro turno insoddisfacente si è svolto nelle sale dell'*Opera Bevilacqua La Masa*. Non tanto per la qualità delle opere che non illustrano male la situazione provinciale ma non inutile della Venezia tra le due guerre (Seibezzi, Novati, Dalla Zorza, eccetera), ma perché i quadri erano proprietà di un privato che pare abbia realizzato un ottimo guadagno in barba allo statuto e allo spirito dell'*Opera* che vuole le sale destinate ai giovani e ad altri scopi. E questo è stato detto agli attuali responsabili della Bevilacqua La Masa anche dai rappresentanti dei sindacati degli artisti che stanno concludendo proprio ora i lavori per la revisione generale dello Statuto nel tentativo di fornire l'*Opera* di uno strumento che le permetta di recuperare il tempo perduto nei confronti della cultura contemporanea.

Dopo aver allestito una serie di mostre di grande interesse (basti pensare a Le Corbusier, Reggiani, Man Ray e Max Bill), la *Galleria del Cavallino* si concede una doppia collettiva. Nella sala maggiore un'opera per ciascuno di maestri italiani e stranieri, da Gentilini, Saetti e Campigli a Poliakov, Antes e Dubuffet; nella sala più piccola una rapida informazione sull'ultimo lavoro di alcuni tra i più vivi artisti giovani della città: Anselmi, Costalonga, Fulgenzi, Patelli, Perusini e Zarpellon.

Un esordio per molti versi interessante alla *Galleria del Traghetto 2. Leda Bognolo*, trentaquattrenne veneziana, presentata da Romano Perusini. Si tratta di una serie di disegni geometrici a zone riempite da una fitta rete di segni. Per lo più hanno un centro formale e psicologico che conferisce all'opera un senso religioso. In alcuni di essi però, la presenza di una silhouette maschile tende a modificare il significato del disegno in un senso ironico e polemico nei confronti del mondo delle macchine.

Da *Alfieri* una serie di serigrafie del '70 di *Robert Rauschenberg*. Sono ritagli di giornali americani con le notizie e le immagini emblematiche del nostro tempo: Nixon, lo sport, la droga, la polizia. Manca il sesso. Forse la più bella è quella che, uscendo da questo schema, rappresenta in un grande spazio ondeggiante, una candela dalla lunga fiamma avvolta da una banconota e a lato un grumo di piccoli fiori dal vago aspetto di un insetto. Sempre *Alfieri* sull'ultimo numero di *Metro*, pubblica una serie di collages di *Eulisse* costituita dalle pagine di una monografia che l'architetto Speer ha pubblicato poco prima dell'ultima guerra per illustrare il palazzo della Cancellaria che gli aveva commissionato Hitler. Sulle immagini di questo palazzo, vera rappresentazione dell'anticultura nazista, *Eulisse* è intervenuto con figurazioni simboliche del periodo di Hitler arrivando a risultati felici dove questo intervento si limita a pochi inserimenti: per esempio l'enorme testa di una tigre che occupa tutto il vano di una porta monumentale, oppure le due gigantesche braccia che, infilandosi tra le colonne, porgono al centro della stanza un immenso ranocchietto.

Il *Teatro Universitario di Ca' Foscari* ha allargato quest'anno il suo programma a manifestazioni artistiche di tipo diverso. Ha presentato così *Bruno Giaquinto*, un veneziano esule (anche lui), accanito giramondo e infaticabile sperimentatore di nuove tecniche d'immagine. All'ultima Biennale erano suoi i due *Lasers*, uno dei quali trafugato da un ladro d'avanguardia. A Ca' Foscari presenta, oltre alle serigrafie realizzate per conto dello Smithsonian Institute di Washington, una monumentale cartella di serigrafie dedicate all'estate veneziana '70, dove le immagini e il testo compongono un racconto di ispirazione proustiana.

Da *Paolo Barozzi* un'altra piccola collettiva di qualità. Continuando a dedicare la sua attenzione agli artisti delle ultime avanguardie, la *Galleria* presenta tre opere di Soto e alcuni splendidi cubi di Vasarely accanto alle polisfere del veneziano Costalonga e alle superfici del padovano Biasi. Tutte opere, cioè, che hanno in comune la componente cinetica fornita dal movimento del fruitore.

G.S.

## Verona

La personale di *Giorgio Bellandi* allestita presso la *Galleria Linea 70* (già Grafica Uno) induce ad una immediata riflessione e cioè che la sua è una « lezione » morale che dura ormai da parecchi anni,

ma che non è stata ancora sufficientemente vissuta ed esperita dalla nostra più recente cultura artistica. Una lezione, ripeto, che non è soltanto quella della coerenza e della chiarezza intellettuale, ma soprattutto quella di dimostrare come la « pittura » (qui deliberatamente condotta nel modo più tradizionale e povero e stringato) non sia soltanto segno, traccia della propria esistenza, ma anche continua verifica dei moti della coscienza dell'artista con quella degli altri.

In ciò sta la presenza civile e l'attualità del « tuttodipinto » di Bellandi ora espresso in una esplosione cromatica piena e tesa quasi al limite di rottura. Questo « colore » infatti, questa particolare essenzialità del gesto configurano più e meglio gli esiti formali dell'artista, certamente il più « autobiografico » tra i pittori italiani, ma adesso contaminato dalla realtà tutta. Le opere recenti e segnatamente lo splendido ciclo sulla « morte del Compagno Barabba » si aprono, a nostro avviso, ad altre indicazioni più nuove. Per esempio una sovrapposizione continua tra soggettivo-oggettivo, di memoria e cronaca, di testimonianza e rifiuto, di tensioni e allentamenti, di pittura e antipittura. Non che il trascorso « flusso di coscienza » dipinto, si sia in Bellandi improvvisamente interrotto, ma sembra uscito da quel tono neutro ed esclusivamente calligrafico che lo caratterizzava per acquisire una dimensione « totale ». Certamente gli apporti nella nostra cultura visiva di altre suggestioni (Jim Dine, Richard Smith, ecc.) che, pur in contesti diversi, sono legate a Bellandi proprio per la comune matrice « espressionista astratta », hanno sottratto il pittore italiano da quell'eccesso di intimismo memorialistico (Bonnard, Proust) che rischiava di limitare la sua esperienza ad un generico, troppo dichiarato, « isolamento ideologico ». Ma, al di là di ogni ulteriore considerazione, rimangono i risultati pittorici attuali risolti con tale felicità espressiva da porsi come una « presenza » definitiva, nei confronti della quale non si può più ormai dilazionare l'incontro.

Alla *Galleria Ferrari* personale del giovane pittore mestrino, *Paolo Tessari*, il quale conduce con acutezza civile e intelligenza figurale la sua « contestazione » antimilitarista. Forse i « simboli » reperiti non raggiungono la carica graffiante che si erano proposti (sfilate di carabinieri e zuavi più ironici che drammatici) proprio perché « iconograficamente » sono troppo domestici e tutto sommato innocui. Tuttavia la ricerca appare giustificata e valida, ma non può non pretendere uno « scatto » ulteriore, un più deciso, più intenso approfondimento tematico.

La *Galleria La Città* ha iniziato la sua attività con una personale di *Enrico Baj*. L'autore non ha bisogno di commenti di sorta: qui si presenta con una splendida serie di « collage », oggetti e stampe. Alla *Galleria Lo Scudo* espone il pittore fiorentino *Mario Nuti*. La mostra non presenta motivi di reale interesse culturale, anche se « dipinta » con dignitosa consapevolezza formale.

P.F.

## Vicenza

Esponde, alla *Galleria Tino Ghelfi*, il pittore *Ugo Maffi*, di Milano, la cui opera attuale è il risultato di una approfondita elaborazione espressiva condotta negli anni recenti. Partito da un realismo di estrazione populista, egli ha interiorizzato il suo discorso infittendolo, al di dentro di una larga trama naturalistica sensibile alle suggestioni materiche, di dati lirici.

A.N.



a cura di Lisetta Belotti

## Le rassegne

A Modena, l'Ente Modenese Manifestazioni Artistiche ha organizzato una manifestazione artistica biennale denominata «Arte e critica» destinata, attraverso un Comitato Critico, formato da studiosi italiani di età inferiore ai 50 anni, ad individuare i fatti più salienti nello svolgimento della ricerca artistica in Italia. Quest'anno, in concomitanza con la rassegna si è tenuto un convegno sul tema «Arte e Collettività».

A Milano, promossa dal Comune e organizzata dal centro Apollinaire, alla Rotonda della Besana, mostra retrospettiva del Nouveau Réalisme in occasione del X anniversario della sua fondazione. Il teorico e fondatore Pierre Restany presenta i tredici artisti.

I Centri d'arte e cultura «Il Brandale» di Savona e «Guernica» di Genova Sestri, in collaborazione con il Comune di Spotorno, organizzano per le festività natalizie una esposizione di manifesti, disegni e altre opere che intendono denunciare il rito consumistico di massa che caratterizza il Natale.

A Roma, in occasione del gemellaggio tra Roma e Colonia, si è tenuta nel Palazzo delle Esposizioni la rassegna «VI Premio Renotevere», presenti dieci giovani artisti tedeschi.

A Milano, al Centro culturale francese, mostra di manifesti di Salvador Dalí e retrospettive dei manifesti turistici delle ferrovie francesi dal 1889. Al Centro Svizzero, esposizione de «I migliori manifesti svizzeri 1969».

Ad Ancona, presso l'Istituto Statale d'Arte, mostra internazionale di grafica «Situazione '70», alla quale partecipavano una sessantina di artisti di vari paesi. Nutrita la rappresentanza italiana.

## I Premi

Il XII Premio nazionale di pittura figurativa «Vasto» è stato vinto ex-aequo da Massimo Quaglino e Pierangelo Tronconi. Altri premi a Speranza, Alto, Matania, Di Fabrizio, Carnemolla, Falconi, Ercole, Mariani, Bertacchini, Lattanzio, Labò, Cuneo, Pfeiffer, Rossini, Simone, Bellorini, Carulli, Engel, De Nigris.

A Piacenza il «5° Premio Pacifico Sidoli - Tavolozza d'oro» è stato assegnato a Giuseppe Floccaro. Altri premi a Mirella Valori, Giuseppe Castellani, Carlo Scrocchi.

A Sorrento, dal 19 al 27 dicembre, si svolgerà la terza biennale internazionale del tritico «Il ramoscello di lauro d'oro».

Il premio «Artista dell'anno» istituito dal centro Mariano di Montenero (Livorno) è stato assegnato quest'anno ad Arturo Cecchi, al quale è stata tra l'altro dedicata una mostra antologica.

Il premio Città di Desenzano, consistente in un milione di lire e in un'ancora d'oro, è stato vinto quest'anno dal pittore Walter Pozzi.

A La Spezia il Premio Bolano di pittura estemporanea è andato alla pittrice Lia Favero che ha ricevuto la grande coppa messa a disposizione dal Comune di Bolano.

Il Premio «Spotorno settembre 1970» è andato a Giampaolo Lazzaro per l'opera «Cosmocronica». Tale aggiudicazione è risultata dalle votazioni effettuate dagli stessi artisti concorrenti al premio.

Il premio di pittura «Acquaviva» si è concluso con l'assegnazione dei primi tre premi, nell'ordine, a Mario Piram e Renzo Izzi, a Gualtiero Vittori e a Roberto Ercolini.

A Castelnuovo Magra si è conclusa la terza edizione della biennale estemporanea di pittura, alla quale hanno partecipato 128 pittori. Tra i premiati. Niacchi di La Spezia, Graziano Dagna, Paolo Perfetti, Luciano Mattei, Salvatore Aprigliano e Roberto Pattina.

A Napoli l'Associazione Artisti e Professionisti «Vanvitelli» ha bandito il concorso internazionale di pittura «Italia 2000». Informazioni presso la Segreteria, Via Luca Giordano 15, Napoli.

## Le cartelle

Cinque acqueforti a colori di Renzo Bussotti in una cartella pubblicata dalle Edizioni «Galleria delle Ore» di Milano.

La «Grafica Uno Giorgio Upiglio» ha pubblicato «El Circulo de Piedra» di Carlos Franqui con 15 litografie di vari artisti e accompagnato da un disco con il concerto di Luigi Nono «Y entonces comprendió», dai testi del poema.

Per le Edizioni della Galleria Goethe di Bolzano è uscita una cartella di sei litografie di Karl Plattner intitolata «Nel tempo dell'immagine».

Le Edizioni Danese di Milano hanno pubblicato una cartella di 6 serigrafie di Bruno Munari intitolata «Negativi-Positivi 1951-1970». La Libreria Antiquaria Prandi di Reggio Emilia quale omaggio alla memoria di Velso Mucci ha pubblicato la riproduzione completa dei 15 fascicoli curati dal 1944 al 1947 da Mucci e intitolati «Concilium Lithographicum». La riproduzione comprende anche un testo rievocativo di Leonardo Sinisgalli e 13 litografie dei vecchi collaboratori del Concilium e di amici di Mucci.

La Litografia Internazionale ha stampato cinque litografie di Aligi Sassu ispirate a poesie di Sebastiano Satta.

La «Graphica» propone per la stagione '70-'71 una nuova serie di opere grafiche dei seguenti autori contemporanei: Angeli, Gianquinto, Guerreschi, Gaetaniello, Guttuso, Mulas, Pozzati, Perez, Sarnari, Tacchi. Informazioni presso Graziella Urbinati, Via Riari 77, 00165 Roma.

È uscita una cartella di Claudio Costa dal titolo «Interpretazione intera sub riferimento per un filtro»; contiene 17 progetti 5-2-70/10-6-70. Il testo è di Nanni Cagnone, la scheda tecnica di Frama, editore le Edizioni Masnata, Genova.

A Venezia, la Galleria Ravagnan, ha pubblicato una cartella con sei litografie di Ludovico De Luigi, presentata da Giuseppe Marchiori, dal titolo «Favola per un domani vicino».

## I lutti

Si è spento Christian Zervos, amico ed editore di Picasso, autore fra l'altro del monumentale catalogo dei dipinti di Picasso in 22 volumi. Dal 1926 era stato direttore dei Cahiers D'Art.

A Gagliano del Capo in Puglia è morto il pittore Vincenzo Ciardo. Aveva 76 anni. Nato in Puglia, aveva studiato a Urbino fino al '13, poi si trasferì a Napoli dove insegnò per molti anni in quella Accademia.

## Varie

Gazzetta Ufficiale n. 279 del 3-11-70, concorso per una scultura in pietra da eseguirsi nella scuola elementare in Salita Gesù e Maria di Genova. Elaborati da consegnare entro 90 giorni dal bando.

Il Ministero degli Affari Esteri ha pubblicato i bandi per borse di studio per l'estero, per l'anno accademico 1971-72, riservate a studiosi ed artisti, per i seguenti Stati: Austria, Belgio, Brasile, Bulgaria, Cecoslovacchia, Collegio d'Europa (Bruges), Danimarca, Finlandia, Francia, Grecia, India, Iraq, Irlanda, Jugoslavia, Lussemburgo, Malta, Norvegia, Polonia, Portogallo, RAU, Romania, Sud Africa, Svezia, Svizzera, Tailandia, Tunisia, Turchia, Ungheria, Unione Sovietica.

È in preparazione un volume sulla pittura informale di Sergio Vacchi. I possessori di opere informali (1955-62) dell'artista sono cortesemente pregati di inviare foto in duplice copia, cm. 18 x 24, corredate di notizie a Giorgio Di Genova, Via Florio 4, 00153 Roma.

La Libreria Antiquaria Prandi di Reggio Emilia (Viale Timavo 75) ha pubblicato l'annuale catalogo delle incisioni italiane e straniere dell'800 e moderne, con 289 tavole fuori testo comprendenti 64 riproduzioni a colori e 873 in nero. Contemporaneamente ha pubblicato il catalogo 151 dei libri illustrati da artisti moderni.

A Roma, al Palazzo dell'Esposizione, a cura dell'Associazione incontri internazionali d'arte, mostra intitolata «La vitalità del negativo». Artisti invitati: Agneti, Alfano, Alviani, Angeli, Anselmo, Biasi, Boetti, Boriani, Castellani, Ceroli, Colombo, De Vecchi, Fabro, Festa, Kounellis, Landi, Lo Savio, Manzoni, Marotta, Massironi, Mattiacci, Mauri, Merz, Moschetti, Paolini, Pascali, Pisani, Pistoletto, Rotella, Scheggi, Schifano, Tacchi, Uncini, Zorio.

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

## Abbonamenti 1971

L'abbonamento per il 1971 a « NAC » costa 3.000 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

## Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

1. NAC + CONTROSPAZIO  
a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
2. NAC + SAPERE  
a lire 6.500 (anzichè lire 7.500)
3. NAC + TEMPI MODERNI  
a lire 5.600 (anzichè lire 6.600)

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

*Certificato di allibramento*

Versamento di L. ....

eseguito da .....

residente in .....

via .....

cod. postale .....

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

intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI

Addi (1) ..... 197 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

N. ....

del bollettario ch 9

Bollo a data

### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L. ....

Lire .....

eseguito da .....

residente in .....

via .....

sul c/c N. **13,6366** intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

Addi (1) ..... 197 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. ....

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

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

### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

*Ricevuta di un versamento*

di L. ....

Lire .....

eseguito da .....

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

intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI

Addi (1) ..... 197 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. ....

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data



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

**Se siete correntisti postali**  
per i vostri pagamenti usate il

## POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrazioni o correzioni.

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

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

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

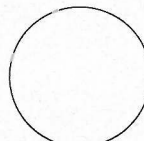
Causale del versamento.

|                                                                                        |          |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| <input type="checkbox"/> abbon. a « NAC »                                              | L. 3.000 |
| <input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/1)<br>NAC + CONTROSPAZIO  | L. 7.000 |
| <input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/2)<br>NAC + SAPERE        | L. 6.500 |
| <input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/3)<br>NAC + TEMPI MODERNI | L. 5.600 |

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

N. .... dell'operazione.

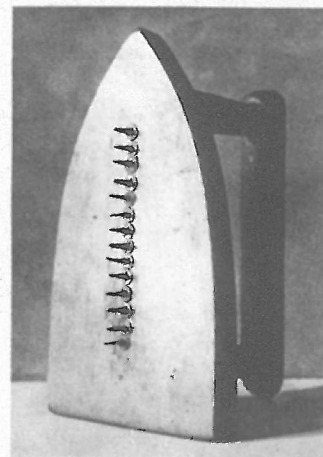
Dopo la presente operazione il credito del conto è di L.



Il Verificatore

Bollo a data

## MAN RAY OGGETTI D'AFFEZIONE



« Dovrebbero dilettere, disturbare, disorientare o far riflettere ». Per la prima volta in volume, gli oggetti montati e fotografati da un testimone-attore dell'avanguardia europea. A cura di Paolo Fossati e Ippolito Simonis.

Le altre novità Einaudi: *Il revival gotico* di Kenneth Clark; *La via dell'impressionismo*, di Lionello Venturi; *Fotodinamismo futurista*, di Anton Giulio Bragaglia.

## EINAUDI

### Strenne De Donato

#### La Tomba del Tuffatore di Mario Napoli

La scoperta della grande pittura greca.

« Spazio e tempo », 216 pagine, illustrato, L. 7000

#### Sotto il monte (Storia di Venere e Tannhäuser) di Aubrey Beardsley

La sconcertante favola erotica del « prezioso perverso » amico di Oscar Wilde.

« Rapporti », 132 pagine, illustrato, L. 2500

# Dal gennaio 1970

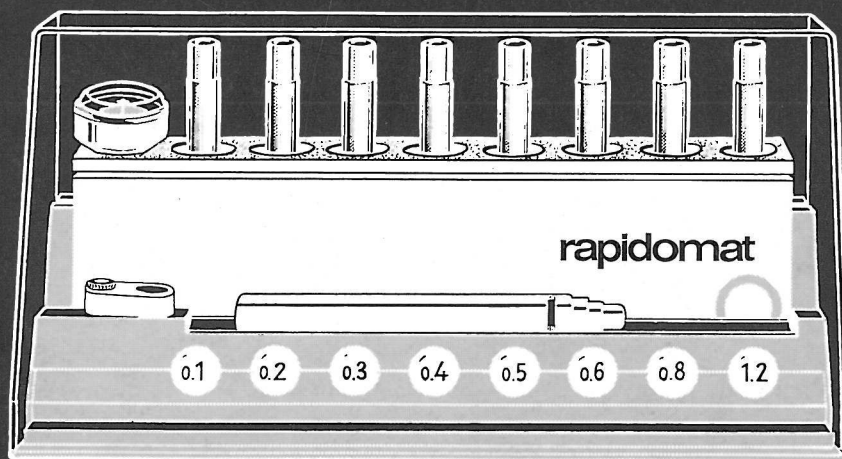
ogni puntale a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Varioscript e Micronorm è sempre corredato di una cartuccia Koh.I.Noor Rapidograph omaggio. Questa cartuccia è già pronta all'uso; contiene inchiostro di china Koh.I.Noor Rapidograph nei colori nero/rosso/blu/verde/giallo/seppia. Si inserisce direttamente sul corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. La sua semplicità di applicazione consente la ricarica più rapida e pulita dei puntali. Per il ricambio: astuccio da 6 cartucce a inchiostro di china nero o colorato L. 300



rotring



# RAPIDOMAT



E' lo strumento studiato per raccogliere in modo funzionale e a umidità costante i puntali a inchiostro di china Koh•I•Noor Variant, Varioscript e Micronorm.

I puntali vengono inseriti aperti nelle diverse sedi in corrispondenza dei rispettivi cappucci che riportano il loro spessore di linea. All'interno del Rapidomat un materiale imbevuto d'acqua avvolge le sedi dei puntali assicurando la costante fluidità della china, impedendone l'essiccazione nel puntale. Un piccolo igrometro consente di controllare l'umidità all'interno. Per il perfetto funzionamento del Rapidomat è sufficiente rifornirlo d'acqua una volta al mese.

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno. E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

Si trova in commercio con otto e quattro sedi, completo di puntali o vuoto.

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