

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Aprile 1972 / L. 400

4

Dibattito sull'educazione artistica / Tavola rotonda su arte e fascismo / Gli artisti e l'impegno rivoluzionario / Problemi di estetica / Dibattito sui centri di documentazione / Dibattito sulla legge 2% / Mostre a: Acqui, Ascoli Piceno, Bari, Bergamo, Bologna, Bolzano, Brescia, Città di Castello, Ferrara, Genova, Massa, Milano, Napoli, Padova, Palermo, Parma, Perugia, Roma, Taranto, Terni, Torino, Trento, Trieste, Udine, Verona, Bochum, Düsseldorf, Enschede, Hannover, Londra, Paesi Bassi / Libri / Riviste / Notiziario.

Scritti di: Alliata / Altamira / Apuleo / Bandini / Beltrame / Cavazzini / Chirici / Cioni / Contessi / Corna / Corradini / Danesi / Di Bianca Greco / Di Castro / Fossati / Giuffrè / Lupo / Manzionna / Maugeri / Melloni / Morandini / Natali / Pohribny / Quintavalle / Reale / Scaramuzza / Schönenberger / Stepney / Van der Want-Arno / Vincitorio / Volo.



China brillante,
perfettamente coprente,
per un segno nitido e preciso, sempre.
In riempitore speciale di plastica,
e in flacone con dispositivo di riempimento
nei colori nero, rosso, blu, verde, giallo, seppia.
In flaconi da 1/4 di litro, 1/2 litro
e 1 litro solo in colore nero.

Nuova Serie

Editoriale	Le colpe della TV	1
G. Fonio	Didattica convulsiva	3
L. Patella	Creatività e necessità psicosociale	4
E. Crispolti		
V. Fagone		
P. Fossati	Arte e fascismo (tavola rotonda)	5
G. Pardi	Una dimensione dell'umano	10
P. Raffa	Scienza, scientismo, tecnocrazia	11
G. Franzoso	Autogestione e decentramento	12
V. Vincitorio	Se Sparta piange... (Legge 2%)	13
	Mostre e fatti a cura di:	14
	V. Alliata, A. Altamira, V. Apuleo, M. Bandini, R. Beltrame, G. Cavazzini, C. Chirici, C. Cioni, G. Contessi, V. Corna, M. Corradini, S. Danesi, A. Di Bianca Greco, F. Di Castro, P. Fossati, G. Giuffrè, R.M. Manzionna, S. Maugeri, C. Melloni, L. Morandini, A. Natali, A. Pohribny, B. Reale, R. Savi, G. Schönenberger, Stepney, Van der Want-Arno, F. Vincitorio, A. Volo.	
	Rubriche	43

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 3500 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Pubblicità: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: «PARRINI & C.» s.r.l. - Roma, P.za Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148 Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Le colpe della TV

Si fa un gran parlare di riforme della TV. Dibattiti e interviste, incontri e scontri. Monopolio o consorzi regionali, gestione centralizzata o decentramento.

Naturalmente è bene che se ne discuta: auguriamoci che non partorisca il consueto topolino.

Se qualcosa sortirà fuori, sarà però opportuno parlare un pò anche dei rapporti esistenti oggi, da noi, tra arte contemporanea e televisione.

Non occorre, infatti, essere degli spettatori a tempo pieno per constatare come questi rapporti siano a dir poco scandalosi.

Diciamo, meglio, che se si pensa, un istante, al livello e al tipo di informazione che, di solito, la TV propina in fatto di arti visive, c'è da rimanere di stucco.

Quasi quasi, non si capisce se lo facciano apposta o ci siano.

D'altra parte basta considerare come nascono e come vengono realizzati questi programmi per convincersi che non può andare diversamente.

Nel migliore dei casi può capitare ciò che è successo a noi quando, una volta, postulammo chiarezza e comprensività. Un regista di chiara fama — offeso — ci ha risposto: « ma io non voglio affatto essere chiaro e comprensivo; io voglio essere artistico ».

Stando così le cose, evidentemente bisogna ripartire da zero.

E anche per questo problema (come per la famosa legge del 2%) non sarebbe male incominciare con un bel censimento.

Una documentazione oculata, completa, massiccia, per rendere inoppugnabile la colpevolezza dei responsabili.

Non c'è bisogno di essere dei patiti di McLuhan per capire che la diffusione e l'importanza di questo mezzo d'informazione sono enormi. E perciò esigono — anche per quanto riguarda le arti visive contemporanee — che ci sia una scrupolosa utilizzazione realmente culturale.

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.

Didattica convulsiva

di Giorgio Fonio

Il problema dell'educazione artistica investe indubbiamente altri fenomeni collaterali che, in ultima analisi, finiscono per confluire nell'unica dimensione possibile di discussione che la coscienza contemporanea possa accettare: « il dibattito politico sulle forme di trasmissione della cultura e sulla funzione della cultura stessa » come dalla lettera di Anna Finocchi apparsa sul numero di dicembre di NAC. Da questo punto di vista come non condividere la conseguente ipotesi di apertura del dibattito ai non specialisti? Il rifiuto dei ruoli per una più ampia partecipazione di base? Il superamento della scuola come luogo di trasmissione di un sapere strumentalizzato dalla classe borghese? Ed altre tesi consimili del tutto famigliari a chi ha fatto una scelta di classe e che segue una prassi conseguente. Bene, va subito detto che il discorso così impostato non fa una grinza, possiede una sua logica interna e una sua ragion d'essere storica, ma a questo punto si è tentati di chiedere: perché una analisi settoriale? Perché l'« educazione artistica »? Il discorso così generalizzato e radicalizzato investe il problema della cultura nella sua totalità coinvolgendo anche gli strumenti di veicolazione dello stesso messaggio culturale (gallerie, giornali, editori, ecc.) e le strutture preposte a questi strumenti, al limite la cultura stessa (quella borghese intendo) come mezzo per legittimare « spiritualmente » lo status quo e, a voler andare oltre, la metodologia che la cultura sottende, le categorie e le gerarchie mentali che essa ci impone. È chiaro che a questo punto il discorso se non proprio metafisico finisce per essere sdato soprattutto per chi da tempo, accantonando le sovrastrutture culturali, ha deciso per la lotta politica diretta a minare e a disvelare le contraddizioni insite nelle strutture stesse. Ma il problema della cultura buttato dalla finestra rientra dalla porta e lo dimostra il fatto che esistono dei sintomi latenti, facilmente percepibili a chi segue con occhio attento gli avvenimenti, che lasciano credere a una lenta riconsiderazione critica delle sovrastrutture culturali da parte delle forze di classe. Ed è nell'ambito di questa ripresa, di questa riflessione a posteriori, che deve essere collocato il problema generale della cultura e quello specifico della « educazione artistica » nelle sue forme di trasmissione didattica.

Va allora subito posto un preciso distinguo che, riprendendo le argomentazioni di Renzo Beltrame, si realizza nell'antinomia strumento-oggetto. Cioè il procedere creativo-visivo come *strumento* di

intervento nel tessuto storico, come mezzo di azione precisa ed intenzionale, come utensile critico e analitico, come possibilità ulteriore di coscientizzazione e non semplicemente come mero *oggetto* sclerotizzato e sovramittizzato, caricato di valori « al di là del tempo », asettico e al contempo ambiguo portatore (e contagiato) di « contenuti » di cui si deve passivamente appropriare.

« C'è un'arte convulsiva » diceva Breton « e c'è un'arte conservatrice »; attraverso una parafrasi potremmo dire che alla base della disciplina artistica esistono metodologie didattiche antitetiche: da un lato quelle conservatrici che tendono a proporre l'arte come tecnica e che identificano la tecnica con il linguaggio e storicizzano quest'ultimo come « oscillazione del gusto » nei diversi ambiti storici, metodologie istituzionalizzate da una critica stilistica asettica, al di là del bene e del male, imperniata sulla dialettica della forma; d'altro lato svariate e confuse didattiche pseudo-scientifiche, applicate soprattutto a livello del design, tendenti a inscatolare in rigide procedure la progettazione creatrice. Le prime malamente impastate con arcaismi idealistici e con approssimazioni intuitivo-stilistiche, sono alla base dell'istruzione (?) accademica e queste fallate e polverose istituzioni sembrano essere l'habitat più congeniale per questo tipo di distorsioni mentali. Le seconde, con i loro deliri chirurgici, con la loro follia tecnologica, si autodefiniscono d'« avanguardia » e per qualche tempo hanno concupito e circuitato molti artisti ed entusiasmo a livello pedagogico; dopo le disillusioni si è creato un vuoto incolumabile verso il quale convergono spontaneismi che si autolegittimano nel rifiuto totale di ogni metodologia poiché l'assunzione di una qualsiasi prassi metodologica avrebbe l'unica finalità di ingabbiare l'individuo. Ed ecco allora che sotto la falsa specie del rispetto dell'allievo si « stimola », si « provoca », si « libera » e si afferma: « Quanto ai contenuti la 'cosa' non mi riguarda: una presenza, un oggetto, una situazione hanno valore in quanto sono lì in quanto esistono o stanno accadendo. Qualsiasi valore contenutistico o di significato è assolutamente fortuito e dipende dal nostro atteggiamento psicologico nei confronti del fenomeno » (C. Cintoli, NAC 12 pag. 4) ...e nascono le patate.

Forme estreme di decadentismo permissivo-liberatorio borghese (in fondo etizzante), spazio evasivo, ludico che trova il suo riscontro, a livello « artistico », nella sculettante avanguardia e nel suo mer-

cato borghese. Di fronte a sì triste panorama, culminante nella scemenza avanguardistica, si pone come alternativa il vuoto. La valenza convulsiva di Breton è rimasta aperta (non solo a livello didattico), la disciplina artistica viene ancora proposta come « oggetto » o, al più, come spazio evasivo per giovani paludati di pelli con occhiali metallici che entrano nel luna-park accademico per uscire impreparati ad un « cosciente e critico inserimento al mondo del lavoro e diventano troppo spesso strumenti passivi nel meccanismo della produzione ». Fin qui quello che erroneamente Anna Finocchi definirebbe « ennesimo piagnisteo » ma che io propongo invece come punto della situazione. Ora, credo che per superare questa impasse, per poter riproporre lo studio dell'arte come « disciplina-strumento », sia necessaria innanzi tutto una presa di coscienza del valore strumentale e di collaborazione che essa può assumere ai fini della coscientizzazione degli individui in relazione all'ambito storico in cui sono immessi e alla lotta che conducono. Ciò è possibile su due piani paralleli e complementari: sul piano linguistico e sul piano della coscienza storica.

La dizione « linguistica » porta inevitabilmente con sé una polemica tuttora aperta e una serie di fraintendimenti in parte determinati da una situazione reale e in parte generati dalla degenerazione designistica. Innanzi tutto è necessario distinguere la « linguistica visiva » dalle teorie della forma a sfondo psicologico essendo queste ultime le premesse necessarie alla fondazione di una disciplina autonoma ma non coincidenti con la disciplina stessa. Stabilito questo distinguo si potrà comunque dire che la tecnica dell'analisi linguistica appare come una tecnica di dominio dove il linguaggio multidimensionale è ridotto a un linguaggio unidimensionale, ma esiste un modo opposto di applicazione della suddetta tecnica: a livello didattico essa deve essere concepita come strumento di « décalage » del messaggio, come mezzo di continua verifica e possibile messa in crisi dell'universo dei segni e non, viceversa, come mezzo per ricondurre il pensiero a una sola dimensione e per eliminare l'ambiguo e il contraddittorio, ma semmai per produrlo, per generarlo a catena, senza soluzione di continuità. Accanto all'insegnamento linguistico quello propriamente semiologico (anche esso considerato nel suo verso positivo) avrà poi il compito, tra gli altri, di agire come elemento alterante della comunicazione,

per dirla con Umberto Eco contribuirà « ad alterare un processo comunicativo agendo sulle circostanze in cui il messaggio sarà ricevuto ».

Il possesso integrale dei codici linguistici visivi e delle loro articolazioni, la coscienza della loro duplicità d'impiego, l'approccio linguistico all'opera considerato sullo sfondo della ricerca aperta (in progress) e come continua operazione di ristrutturazione dei codici, deve essere, poi, sostenuto da una visione storica scevra da apporti neo idealisti e weberiani, ma tutta tesa all'analisi sociologica e alla demistificazione del prodotto artistico inteso come « valore eterno » al di là e al di sopra della mischia, della realtà di classe che lo ha prodotto.

Solo attraverso il possesso di questi stru-

menti (accanto ai quali sviluppare la sperimentazione delle tecniche ma ridimensionate come importanza e finalmente non più identificate con il linguaggio) chi studia nelle accademie potrà inserirsi attivamente nel « dibattito politico sulle forme di trasmissione della cultura » e usare nella prassi queste conoscenze che diventeranno utili strumenti di lotta.

Allo stato attuale delle cose sostenere che « una vera e propria educazione può essere data da una serie di fattori di cui deve essere responsabilmente cosciente la società come corpo indiviso » è per lo meno velleitario.

La società come corpo indiviso è il risultato della rivoluzione e, come asserisce Marx stesso « In una società comu-

nista non esistono pittori, ma tutt'al più uomini che, tra l'altro, dipingono » (« La ideologia tedesca » Roma, 1958; pag. 393-5). In questa fase storica il problema deve essere impostato in modo diverso, ora è necessario lottare a tutti i livelli, è necessario recuperare il filone « consultivo » della cultura per strumentalizzarlo a fini più vasti di una azione generale sulle strutture della società borghese e, a questo fine, l'« educazione artistica » deve essere momentaneamente vista, se si vuole, col « paraocchi del situazionista » ma, credo, sia l'unico modo di considerare il problema senza cadere in correlazioni troppo vaste e a lunga scadenza con le quali si corre il rischio di addentrarsi nella più impalpabile metafisica.

Creatività e necessità psicosociale

di Luca Patella

Nel 1967 fui chiamato per creare e dirigere, presso l'Istituto Statale d'Arte di Pomezia, allora appena costituito, una sezione di fotografia e grafica pubblicitaria. Posso attualmente trarre un primo bilancio del lavoro svolto e del contesto in cui abbiamo operato. Per quanto riguarda l'articolazione tecnica dell'insegnamento e delle attrezzature, già dall'inizio della scuola (sia pure dovendo fare i conti con le carenze e le difficoltà degli esorditi) ho pensato di avviarla verso un ambito aperto di « sperimentazione fotocinematografica ». Esso è oggi così strutturato: Estetica e tecnica della ripresa fotocinematografica (Corso superiore, che cura personalmente e che si dedica alla formazione del gusto in generale, e, in particolare, alle ricerche per mezzo del cinema e sul cinema. Comprende anche sperimentazioni sul sonoro); Design cinematografico (animazione) e ripresa animata; Montaggio cinematografico della scena e del sonoro; Ripresa fotografica propedeutica; Camera oscura. Attualmente la scuola dispone di una attrezzatura ragguardevole e molto variata, grazie anche all'abilità del direttore dell'Istituto, Franco Libanori. Ho curato appositamente la varietà di macchinari, anche a rischio di complicare l'organizzazione didattica, ma nell'intento di poter operare con strumenti molto progrediti e che, come tali, dessero l'opportunità di una autentica sperimentazione. Disponiamo, per esempio, di: Cineprese professionali 16 mm., molto cortedate; Numerose macchine fotografiche, delle più note marche, di differenti formati e caratteristiche, con accessori per trucchi ed effetti; Parco lampade professionale; Cavalletti e carrelli professionali per cinematografia; Cinepresa alta velocità; Fotografia stroboscopica; Elaboratori di diapositivi; Registratori professionali, mi-

crofoni, giradischi, impianto per audizioni stereo; Proiettori cinematografici e di diapositive; Macchina verticale e piccola truka, per la realizzazione, non solo di cartoni animati, ma di invenzioni e studi sull'animazione; Tavoli luminosi; Moviole e passafilms; Camera oscura completamente attrezzata, con ingranditori di vari formati, incluso un reparto colore (in avviamento). Fatte queste premesse, voglio dire chiaramente quali sono le idee base del mio insegnamento e della sezione di « Fotocinematografia sperimentale ». Sul piano artistico: *la creatività anticonvenzionale; l'invenzione su base di ricerca e di necessità psicosociale*. Quindi: a) La disponibilità dei mezzi tecnici è necessaria per la sperimentazione; b) Si pongono naturalmente problemi (anche se si tratta di una scuola d'arte e non professionale) di qualificare professionalmente, in alcuni settori, i giovani. Per il cinema, la scelta è stata orientata, non tanto in un senso lato e industriale, quanto verso un cinema che ha riscontro pratico specialistico e pubblicitario; c) Ma il fine autentico della scuola (d'arte) penso debba essere un fine culturale, che, appunto dal clima dell'invenzione, approdi, se è possibile (!), ad una formazione e ad uno sviluppo creativi sul piano mentale e sul piano umano. Introdurre la dimensione dell'invenzione aperta e continua, in una scuola inserita in un dato contesto... romano, italiano, ecc. (?), è un problema che presenta risvolti di vario tipo: stimolanti e piacevoli, divertenti, e anche... molto scoraggianti! Perché naturalmente, l'ambito della ricerca e della cultura può cspandersi, brillare e ottenere risultati più che buoni, grazie all'apporto di giovani dotati, ma deve poi fare i conti con la « durezza » concreta della realtà psicosociale in questione. La vera « formazione »

non è in definitiva solo una formazione alla immagine e immaginazione anticonvenzionale; comporta invece integrazioni e « trasformazioni » a livello di personalità, vita, rapporti, idee. A sostanziare quindi l'immaginatività, credo debba esistere una cultura più vasta e relazionata, una consapevolezza critica e morale, di vita; altrimenti essa risulta un involucro destinato ad una pratica superficialmente pubblicitaria. Sul piano della creatività, già nei primi anni, penso che nella scuola si siano ottenuti risultati molto positivi. I giovani, dai 14 ai 20 anni, se istruiti su un terreno innovatore, lo percepiscono come naturale e si impegnano in conseguenza, manifestando, alcuni, doti notevoli e, in generale, entusiasmo. Per parte mia, è ovvio che, come artista di avanguardia, potessi trovare soddisfazioni e risultati solo in un insegnamento di questo tipo. Un discorso analogo vale, per esempio, per mia moglie Rosa Foschi Patella, artista e professionista, che cura il settore dell'animazione.

Riprendendo il discorso sulla scuola, dicevo che, al di là della piacevole e fruttuosa formazione alla creatività, sorgono concreti problemi. Una scuola che sia scuola di serietà scientifica e consapevolezza psicologica e sociale, non è pensabile forse, ad uno stato puro, nell'ambiente...italiano... e altrove (?). Ambienti immersi in spirito « protezionistico », cioè materpaternalistico. Situazioni che si presentano purtroppo anche nell'ambito artistico (e non so in quale altro siano assenti!). La mancanza di consapevolezza psicologica, un'aggressività sempre scoperta e intralazzoida, magari la difesa contro la cultura attiva. Così, per esempio, il problema della leadership, per conto mio, va affrontato con solo la premienza della serietà scientifica-artistica. Purtroppo è più facile seguire strade di

demagogia e che spingono i giovani, tutt'al più a ricalcare ruoli demagogici e non ad un impegno personale nel lavoro e nella relazione: senza «pretendere» infantilmente, ma proponendo a sé e agli altri, con sforzo continuo di consapevolezza e di azione autentica. Il nostro lavoro cerca quindi testardamente di organizzarsi, per esempio così: Gruppi di lavoro di classi o di alcuni che si uniscono, per scelta e affinità personale, per svolgere una ricerca specifica. Quindi, l'aula non ha banchi, ma un lungo tavolo, intorno a cui impiantare discussioni generali o colloqui particolari. Un gruppo di ragazzi che realizzano un film di ricerca psicologica, comincia il suo lavoro: approntata la macchina, le luci e la scena, prendono oggi... a stracciare scatole di cartone e a far volare scarpe e altri oggetti. In un altro settore, si sperimenta col sonoro: missare e riversare musica e parole alonate, per una colonna sonora. Alla verticale, due ragazzi stanno riprendendo una spiritosa animazione, che hanno portato avanti per un anno intero. Con un altro gruppo, usciamo in esterni a riprendere bidoni, che rotoleranno pericolosamente per una scarpata scoscesa. Un'altra classe sperimenta con la macchina ad alta velocità: colonne d'acqua animate, o un sorriso, una parola di un compagno, analizzati in Primo Piano, a 500 fotogrammi al secondo. In altri giorni, si analizzano risultati fotografici o cinematografici, o si proiettano films di avanguardia o della storia del cinema. La mia idea della scuola è quindi una scuola di idee, di libera invenzione, di cultura, di serietà, di consapevolezza psicologica e sociale, di: interessare, di essere interessato io stesso. Non vedo assolutamente un docente che sia passivo e disponibile, senza avere, almeno ad un certo livello, un interesse personale nel lavoro che si svolge. Le difficoltà sono grosse, quali, per fare altro genere di esempi in ordine sparso: 1) far sentire il peso e il valore della cultura, pur salvandosi da una propria eventuale ipercultura come «difesa». 2) far capire che, dopo i primi risultati felici, concepire una «struttura» cinematografica rinnovata è un problema basale e ipercomplesso, che sarà sempre da risolvere, in quanto arte è ricerca. 3) essere aperti alla genuinità delle proposte degli alunni. 4) far capire, senza potere e demagogia (senza cioè fornire o fornirsi protezione) che esistono il potere e la demagogia! ecc. Un artista può fornire quelle che sono le sue esperienze e qualità: creatività; razionalità e metodo; cultura. Per un artista docente, la scuola non deve però rappresentare un ostacolo alla ricerca personale, nel campo extrascolastico dell'arte. Questa ricerca la reputo assolutamente prioritaria (anche ai fini dello sviluppo della scuola stessa). Se risultassero compromessi la mia ricerca e il mio apprendimento continuo, rifiuterei la scuola: non potrei certo operare o formare niente nell'ambito di essa!

Tavola rotonda

Arte e fascismo

di Crispolti, Fagone e Fossati

La nostra rivista ha già avuto modo di recensire il volume di Paolo Fossati, «L'immagine sospesa - Pittura e scultura astratta in Italia 1934-1940 (cfr. NAC n. 12/71) e quello di Enrico Crispolti, «Il mito della macchina e altri temi del Futurismo» (cfr. NAC n. 3/72). Ma poiché ci sembra che gli argomenti affrontati nei due libri possano offrire lo spunto per un discorso più generale e oggi particolarmente utile, abbiamo invitato i due autori e Vittorio Fagone ad una tavola rotonda. Eccone la registrazione.

FAGONE: Di questi due libri, apparsi recentemente, e che forniscono una vasta prospettiva e una nuova interpretazione di fenomeni particolarmente rilevanti per la cultura artistica italiana di questo secolo (e che, grosso modo, sono centrati sul nucleo dell'astrattismo di Milano e di Como, negli anni 30, per il libro di Fossati, e del Futurismo e particolarmente del Secondo Futurismo, per il libro di Crispolti), credo si possa vantaggiosamente fornire una lettura obliqua. Cioè una lettura centrata sul tipo di rapporto tra artista, società e potere, negli anni 30 in Italia, un tipo di analisi sulle relazioni tra fascismo e arte. Credo che questo sia un problema non secondario per tutta la storia dell'arte italiana di questo secolo. Se è vero che la cultura italiana è la più indifferente alle esigenze della vita (è una annotazione di Montale) e se è vero che la cultura italiana ha grosse responsabilità per la remissività con cui ha subito il fascismo, bisogna evitare di dare dei fatti artistici, corsi in questo periodo, interpretazioni troppo rigide e schematiche. Mi sembra, infatti, che il rapporto arte e fascismo sia stato semplificato, ridotto nella sua complessità. E che questi due libri aiutino molto nel riportare ad una prospettiva problematica questa situazione. Una situazione, ripeto, che oppone una sua intricata complessità ad una riduzione, a una schematizzazione troppo semplificata.

FOSSATI: Io sono d'accordo con quello che dice Fagone. E mi pare che i due libri — parlandone dal di fuori come se uno dei due non fosse mio — ripropongono innanzi tutto il problema di una definizione del fascismo. Io proporrei questa: fascismo è il momento in cui l'industria italiana ha una maggiore necessità di concentrazione e di espansione e trova la via spianata dalla collusione tra ceto medio e ceto alto della borghesia, impegnata a realizzare un proprio programma di potere e di piena realizzazione di potere; escludendo in modo

radicale qualunque altra forza venga a interferire. Mi pare che una definizione di questo genere, sia pure molto generica, permetta per lo meno di chiarire due aspetti. Il primo è quello nettamente industriale del fascismo. Cioè il suo collegamento con delle necessità di produzione, di accentrimento e di qualificazione di questa industria. Per contro viene così chiarito il problema di compromesso prima e di eliminazione poi (non bisogna dimenticare che in Italia lo sviluppo industriale è in notevole ritardo sull'Europa) di quelle frange di disturbo di questa attività: rapporto città-campagna, rapporto con le attività agricole, ecc. Passiamo ora alla voce Futurismo. Anche qui non dimenticherei un fatto. Gli anni in cui il Futurismo nasce sono anni di una grossa crisi. Fra il 1890 e gli inizi del secolo, assistiamo al fenomeno del positivismo, del potenziamento, a livello di organizzazione, del socialismo e dei sindacati. In arte assistiamo a un vero interesse per dei problemi effettivi di convivenza, di socialità, ecc. E ciò, dai divisionisti fino a Boccioni, e via scorrendo. Quando entriamo in area futurista assistiamo alla lotta violentissima dell'idealismo contro il positivismo e alla liquidazione di quest'ultimo. Vedi i saggi di Gentile sulla «Storia della filosofia italiana» che ribattono proprio questa rissa cristiana avvenuta all'interno della cultura. Abbiamo la liquidazione della cultura e delle necessità socialiste e fra il 1903 e il 1904 in avanti, abbiamo il momento nazionalista che è cosa molto importante. C'è, in sostanza, il recupero di valori individuali e qui possiamo appoggiarci ai nomi di Prezzolini, Papini e compagni. Quindi siamo alla presenza di una crisi di valori che erano valori di una società moderna. Se mettiamo in relazione l'esigenza (che Mario Isnenghi ha benissimo chiarito nel suo libro «Il mito della grande guerra»), sentita da tutti gli intellettuali, di una guerra come rivelazione dell'Italia all'Europa e la pressione che faceva su questi intellettuali un ceto di potere che li spingeva a prendere posizione verso un concetto di modernità, e teniamo d'altra parte presente che quest'idea di modernità non si alimentava più a certe sorgenti ma alla crisi di queste sorgenti, mi pare che cominciamo a definire, sia pure schematicamente, i rapporti tra Futurismo (almeno per il primo Futurismo) e il fascismo. I quali non vanno quindi banalmente intesi con la feluca di Marinetti o le sale riservate ai futuristi in ogni manifesta-

zione ufficiale. Bisogna andare un pò più alla sostanza. Se accettiamo questa impostazione, mi pare che si potrebbe, con un leggero paradosso, sostenere la seguente tesi: i rapporti tra fascismo e Futurismo sono i rapporti fra un potere e una cultura, in cui il potere può fare a meno di una cultura. Questo potere va inteso sempre nel senso industriale e produttivo di cui parlavo poc'anzi. In questa condizione di potere (in cui la classe politica e la classe di potere effettivo hanno degli addentellati fortissimi, fino all'identificazione) la cultura — e specialmente quella d'avanguardia — non può che essere espressione di ceto medio. Non più espressione di ceto avanzato, di ceto produttivo. Ma proprio di ceto consumatore. Allora avremo una cultura che — a livelli più o meno alti, con problematica più o meno accentuata — tende ad esprimere quei valori o quei disagi o quelle operazioni di ottimismo, rispetto alle scelte fatte dal potere. Nel caso specifico la produzione industriale, la macchina. E trovo acutissimo il titolo del libro di Crispolti « Il mito della macchina e altri temi ». È vero. Nel futurismo la macchina è un tema. E questo vuol dire la non credibilità della macchina come strumento effettivo, bensì il suo valore simbolico. La macchina è una metafora. E — aggiungo — è una metafora non di problemi di produzione industriale ma di reattività di ceti esclusi da questa produzione. E la dimostrazione è che, se si rileggono i vari manifesti « macchinistici » (escludo Pannaggi che è forse il personaggio più difficile a ridurre allo schema che sto proponendo) abbiamo una lunga coincidenza tra momenti simbolico-spiritualistici — più o meno religiosi — e mito della macchina. Dove questa metafora va al di là della sua metaforicità e diventa astrazione dell'oggetto che ha creato. In sostanza, questa linea della macchina non propone mai, non dico sguardi sui problemi della produzione, ma neanche sulla macchina come oggetto che diventa continuamente un'altra cosa.

CRISPOLTI: Penso che come ipotesi di inquadramento generale del problema, riguardo alla società, il discorso di Fossati possa essere una buona base di discussione. Naturalmente lascia delle perplessità. Per esempio, il fatto che il Futurismo e questa linea « macchinistica » siano legati a un ceto escluso dalla produzione è un'ipotesi interessante e sottile. Ma io credo che bisognerebbe verificarla. Soprattutto perché, secondo me, cambia secondo i tempi. È chiaro che non è questo il momento per poterlo verificare. Però vorrei suggerire almeno una osservazione. Che, in fondo, mi è nata anche leggendo il libro di Fossati. E cioè che certi fatti, certe situazioni non sono esclusivamente italiane, ma accadevano in rapporto con una situazione europea. Per esempio, questo mito della macchina che percorre il Futurismo non na-

sce col Futurismo. C'è il libro di Pär Bergman, « Modernolatria e simultaneità » (che sta traducendo adesso l'Officina) che ne ha ricostruito tutte le fonti. E c'è quell'altro di Michel Decaudin, « La crise des valeurs symbolistes », che affronta tutto questo affiorare di una mitizzazione della macchina, come simbolo o emblema del mondo moderno. Ora, nella vicenda futurista, indubbiamente la macchina subisce una trasformazione. Proprio perché si assiste ad un passaggio da delle origini positiviste ad una sorta di spiritualismo, come ha detto Fossati. E qui, come tramite, ci sono appunto quegli articoli di Severini che tirava in ballo Remy de Gourmont, Maritain, ecc. Tuttavia ho l'impressione che dalle parole di Fossati, questo passaggio acquisti una prospettiva di crisi. Cioè che questo passaggio — che è un dato storico di una evoluzione diciamo culturale — si configuri unicamente come una crisi involutiva della cultura italiana. A mio parere, è un momento diverso. Una diversa rispondenza nella quale si può inserire un tipo di crisi involutiva. Per esempio, in un altro periodo, le stesse accuse — cioè la macchina come « tema » e non in funzione di una ricerca produttivistica, ma come una sorta di esaltazione dall'esterno della società industriale (che funziona comunque) e quindi l'idea, appunto, del ceto escluso — la stessa osservazione, dicevo, bisognerebbe farla per l'Esprit Nouveau di Ozenfant e Le Corbusier, con il quale, ad un certo momento, i Secondi Futuristi hanno un rapporto strettissimo. Cioè, secondo me, da questo punto di vista, il problema si complica molto. E non vorrei che noi lo impostassimo su un piano soltanto italiano. O, per lo meno, bisognerebbe che la stessa ipotesi di questo tipo di involuzione fosse a sua volta rovesciata su un piano di società europea. Questa è una prima osservazione. Aggiungerei una cosa, riguardo al tema di questa discussione, come è stato enunciato da Fagone. Indubbiamente questi due libri hanno sottolineato il problema del rapporto arte-fascismo in due momenti storici precisi. Anzi, neanche due: in fondo sono due aspetti di un medesimo momento storico, perché anche cronologicamente sono interferenti e contemporanei. Devo però precisare che di fronte a questo tema mi sento in difetto di tutta una ricerca che dovrebbe riguardare l'origine di una vera e propria collusione tra Futurismo e fascismo. Sia attraverso le origini primissime, cioè quando il fascismo non si era ancora sostanzialmente definito. Sia, soprattutto, quando avviene questa « definizione » con la costituzione del partito politico futurista e col fatto che, a un certo momento, emerge il nome di Mussolini come personaggio che interessa questo partito politico futurista. Tutto questo lo si potrebbe studiare abbastanza bene sulle pagine del giornale « Roma Futurista ». Volevo, cioè, precisare che nel mio libro

questa parte non c'è, non è stata affrontata. Questo libro è semplicemente la raccolta di una serie di studi e il tema « rapporto tra arte e fascismo » è stato toccato soltanto nell'ultimo capitolo che riguarda, soprattutto, la difesa che i Secondi Futuristi hanno organizzato per l'arte moderna in Italia, contro l'operazione condotta dalla destra fascista nel nome dell'arte degenerata.

FAGONE: L'ipotesi di Fossati per una definizione del fascismo può essere integrata dalla interpretazione di Wilhelm Reich: « Il fascismo non è un partito politico ma una concezione della vita e un atteggiamento nei confronti dell'uomo, del lavoro e dell'amore ». Se noi consideriamo il fascismo in questa prospettiva, allora forse il riferimento alla società italiana e a quelle concezioni che le appartenevano o le appartengono, diventa più proprio. Penso che quando Crispolti analizza l'ultimo atto del rapporto arte-fascismo e dice che bisognerebbe costruire una storia documentaria di dove s'incontrano e si annodano fascismo e Futurismo, pone un problema metodologicamente corretto. Però credo si possano già azzardare alcune ipotesi. Mi pare indubbio che il Futurismo abbia una radice anarchica. C'è un manifesto politico in cui vengono formulate chiaramente delle preposizioni antiborghesi. Per esempio, la parità tra l'uomo e la donna nel lavoro o una contrapposizione rispetto alla concentrazione della proprietà privata. Il che rivela un'origine molto particolare. Ma dove gioca, secondo me, il punto di rottura nella storia del Futurismo è la guerra. Mi sembra sia una distinzione accettabile quella avanzata, proprio a proposito del Futurismo, tra rivoluzione e guerra. Cioè, il momento di rivoluzione nasce dal popolo. La guerra viene imposta e diretta dal potere.

CRISPOLTI: Il rapporto tra gli intellettuali e la guerra è un problema abbastanza complicato. Oggi noi facciamo presto a dire che la guerra è tutta negativa...

FAGONE: Volevo dire proprio questo che dici tu. Cioè, nella visione degli intellettuali la guerra era una cosa affermativa e aveva un carattere rivoluzionario: rivoluzionario e vitalistico. Da lì deriva tutto l'interventismo e il resto, che nel trasferimento a Firenze e negli interventi che vengono da « Lacerba » diventano espliciti.

CRISPOLTI: Però anche questo non era soltanto un fatto italiano.

FAGONE: Certo, basta guardare come era vista la guerra in Francia. Però, per tornare più direttamente al rapporto tra fascismo e cultura, è da rilevare come negli sviluppi del fascismo (fascismo come movimento politico nella storia italiana) vi sia stata una notevole dote di opportunismo. Cioè, secondo me, prima

di Bottai, il fascismo non sollecitò nessuna politica artistica ma cercò di assorbirla. C'è un luogo veramente significativo della posizione culturale fascista. Ed è la denominazione dell'Istituto di cultura: che prima è Istituto fascista di cultura e dopo un congresso di intellettuali nel 1925 diventa Istituto di cultura fascista. È un fatto per me sintomatico. Nella prima fase, il tentativo di impadronirsi, opportunisticamente, delle varie forme di cultura (e, naturalmente, impadronirsi del Futurismo significava impadronirsi di una matrice culturale rivoluzionaria). Nella seconda fase, il tentativo di imporre una politica culturale. E se facciamo il conto delle date, nel 1929 abbiamo la creazione dell'Accademia d'Italia e degli artisti Accademici. E presto si arriva al 1932, cioè alla Mostra del Decennale. Il momento del Secondo Futurismo, come Crispolti lo presenta, è la dimostrazione dell'ultimo atto, del grande equivoco che ha compiuto il Futurismo nell'associarsi al fascismo. Cioè è il tentativo finale di Marinetti di riportarsi a una visione di tutta l'avanguardia come movimento positivo nella storia della cultura europea. È il riconoscimento di un errore che era cresciuto nella durata di omissioni, di silenzi, di una, come dire, reciproca ambiguità.

FOSSATI: Volevo rispondere prima a Crispolti e poi riallacciarmi a quanto diceva Fagone e tentare una interpretazione diversa, ma per arrivare allo stesso portone. Intanto non è che io limiti o accusi determinati fatti storici. Ho cercato di descriverli e di fare delle constatazioni. Sono per natura molto cauto a uscire dalle Alpi e approdare all'Europa perché prima vorrei vedere con esattezza in che modo si manifestano da noi determinati fenomeni e fino a che punto siano possibili certi parallelismi. Mi ero ridotto al discorso italiano per questa mia privata cautela (su cui, naturalmente, si può dissentire). Insisto sul ceto escluso ma a una condizione: e qui il libro di Isnenghi continua a sembrarmi molto importante. È chiaro che, negli anni intorno alla guerra, questi intellettuali italiani non si sentano dalla parte del ceto escluso. Perché sono stati i messaggeri ideologici e gli elaboratori di tutta una cultura che è stata lo strumento portante dell'ideologia pro e contro la guerra. Quindi c'è un momento iniziale — che arriva fino alla guerra — durante il quale, per la prima volta, dei gruppi di intellettuali (e qui ha ragione Crispolti: anche fuori d'Italia) si sentono in condizione paritetica col potere, sono a fianco del potere. La guerra è il punto di rottura. Appena scoppia la guerra — e qui Boccioni diventa un personaggio emblematicamente europeo — c'è lo choc. Ci si rende conto che si è ancora dalla parte di chi ha reso un servizio. Ma, nel momento in cui questo servizio funziona, si è esclusi. Ed ecco il secondo momento. Anche se questa

crisi, secondo me, in parte era già stata preparata. Il Futurismo che passa a Firenze è già un Futurismo involutivo. È un Futurismo che si mette in una particolare nozione di servizio, che non è più quello attivistico, vitalistico, positivo dei primi anni milanesi. E qui mi riallaccio a Fagone. Che cos'è, da una parte l'operazione anti arte degenerata dei Secondi Futuristi e, dall'altra, l'operazione pittura astratta milanese e comasca, se non due modi di riconoscersi ceto escluso? Negli Astratti è facile ritrovarlo in questo dato emotivo, addirittura diaristico, in questo calare in un relativismo storico, recuperare la nozione di individuo e quindi trovare nel valore individuale il plesso sociale con altri individui, la possibilità di fare arte, ecc. Più complicato trovarlo nel Secondo Futurismo. Ma, in sostanza, questa polemica sull'arte degenerata è leggibile da almeno due punti di vista. Intanto è un problema di potere. Bene o male i Secondi Futuristi sono gli unici che, nell'interno delle varie frange fasciste, hanno un loro potere, hanno una loro udienza effettiva. Limitata fin che si vuole ma ce l'hanno.

FAGONE: Scusa l'inciso. È curioso osservare che dentro l'Accademia d'Italia ci sono molti artisti del Novecento, rispetto al solo Marinetti.

FOSSATI: Ora all'interno di questo problema di potere, evidentemente, si trattava di riaffermare non una bandiera precedente ma le ragioni stesse per cui questo potere era stato conquistato. Cioè, alleandosi con una certa frangia del fascismo. Non è che questo potere fosse stato concesso così, e un bel giorno era arrivato per lettera. Era stato conquista-

to in quanto c'era una collusione precisa con certi filoni fascisti. Mi sembra sintomatico che il Secondo Futurismo esploda a Torino, in un momento di grande evoluzione industrial-culturale di questa città. Quindi esiste una scelta, c'è la difesa di questa scelta. Ma, in sostanza, qual'è la morale del dibattito che vi si svolge? È la contraddizione di un tipo di intellettuale che vuole fare il progressista all'interno del fascismo. E che si trova a fare i conti — vedi Ojetti e compagni — con la realtà burocratica, costrittiva del fascismo. Di fronte a questa situazione, da una parte abbiamo gli Astratti che rinculano decisamente, dichiarando l'impossibilità di tenere, contemporaneamente, i due dialoghi. Cioè accettare il fascismo e proporre una visione dinamica, antiburocratica, ecc., che era implicita per poter portare avanti un discorso. Dall'altra parte, abbiamo i Secondi Futuristi i quali giocano, marxianamente, sulla « falsa coscienza ». Cioè dichiarano non la propria posizione di intellettuali ma la bandiera della modernità. Nel momento in cui avviene questa dichiarazione — in sostanza dichiarano una cosa che non vogliono affermare, ma che gli serve per essere storicamente presenti nel gioco — abbiamo un discorso di emarginazione. Gli Astratti questa emarginazione tirano a viverla fino in fondo (anche per limiti culturali — intendiamoci — non rendiamo tutto positivo). Per quanto riguarda i Secondi Futuristi abbiamo questa curiosa posizione di « falso in atto pubblico », di questa dichiarazione di « falsa coscienza ». E ciò, mi sembra, dia peso a quel discorso dell'emarginazione.

CRISPOLTI: A un certo momento Fagone ha fatto riferimento all'Accademia

Pagina de « Il Tevere », n. 23, nov. 1938.



d'Italia. Un riferimento quantitativo per controbattere, in certo modo, la eccessiva prospettiva di presenza o di effettivo potere che poteva esserci nelle parole di Fossati. Questo inciso, secondo me, è una specie di recupero nella memoria di una cosa che era mancata prima nel discorso. Cioè la prima arte che tenta di essere un'arte fascista è il Novecento. È l'operazione che compie la Sarfatti e le cui conseguenze arrivano fino agli anni 30, anche se nel frattempo la Sarfatti era fuori gioco. Questo è stato osservato, mi pare anche da Soby e Barr quando è stata fatta quella mostra dell'arte italiana al Museo di New York subito dopo la guerra. In quella occasione è stato detto che, alla fin fine, l'arte che rappresentava una società che tentava di restaurare e di conservare era il Novecento. La prima ipotesi è quella e direi che è la prima ipotesi dove effettivamente c'è una prospettiva di potere sul serio. Tanto è vero che lo stile fascista deriva dal Novecento. Quindi l'unica configurazione possibile di partecipazione al potere è avvenuta in quel momento lì. E questo non va dimenticato. Non va dimenticato proprio in base all'esistenza di questo fatto così grosso e, nello stesso tempo, così articolato. Grosso e articolato perché, a mio parere, la Sarfatti, aveva fatto una operazione, in sostanza, di cultura. Anche se c'era una strumentalizzazione politica, aveva centrato un problema che esisteva. Esisteva non soltanto a livello italiano. Vale a dire, certa forma di ritorno all'ordine, alla figurazione, a valori plastici definiti, ecc. La prima ipotesi, in fondo, è quella di fare di questa cultura — che intanto avrebbe dovuto aver superato l'avanguardia — l'arte del fascismo. Poi, di fatto, quella che è diventata arte fascista è una sorta di slittamento da questa posizione che culturalmente aveva un senso. Uno slittamento proprio qualitativo e che deriva dalla partecipazione al potere. Questo slittamento avviene a un punto tale che ci sono degli attacchi fascisti allo stesso Sironi, che grosso modo, da lontano, oggi sembra uno dei più collusori col fascismo.

FAGONE: Scusa l'interruzione, ma credo possa essere utile. Cioè ci sono posizioni differenziate negli anni. Abbiamo due operazioni nella preistoria del fascismo storico e sono il Futurismo e Valori Plastici. Dopo di che abbiamo il Novecento come definizione di gruppo, che è il momento di ideologizzazione fascista. Poi, negli anni 30, abbiamo un differenziarsi di posizioni. Quando io parlavo dell'ambiguità del fascismo, e usavo l'espressione « opportunismo », pensavo soprattutto ad una mostra come la Mostra della Rivoluzione del '32. Dove abbiamo i novecentisti con Funi e gli altri; i Secondi Futuristi con Dottori e Prampolini; e il comasco Terragni. Nel 1937, infine, abbiamo a Como la « Mostra co-

loniale celebrativa della Vittoria Imperiale » con gli Astratti comaschi. Cioè il fascismo è riuscito ad impadronirsi della cultura italiana e a farla sua. E questo fino a quando questo rapporto non diventerà problematico, alla fine degli anni 30 e, curiosamente, dall'interno del fascismo. Cioè sarà più la cultura fascista dei giovani, formati nel fascismo, a mettere in crisi questo tipo di rapporti, che non il decadimento interno di tutte le operazioni di avanguardia, o che avevano un'eredità di avanguardia, agli inizi degli anni 30.

CRISPOLTI: Però anche a livello della Mostra della Rivoluzione fascista, in realtà, nessuno di questi gruppi aveva il potere in mano. Il Futurismo (sia il Primo che il Secondo) è sempre stato escluso dal potere. Cioè, gli artisti futuristi (sia Boccioni prima, sia Balla nel Primo Futurismo e poi nel Secondo, sia Prampolini anche quando sembrava il più integrato) alla fine erano sempre dei personaggi esclusi. Voglio dire che forse potevano interpretare un ceto escluso ma, in effetti, erano esclusi anche dal ceto stesso. Cioè, non erano rappresentanti di una classe che non partecipava al potere: erano della gente che navigava per conto proprio, nella stessa società.

FOSSATI: Io trovo che si era partiti bene col proporre una nuova ipotesi di fascismo e siamo tornati al vecchio fascismo antifascista. Cioè si parla di un fascismo monoblocco e, quando si parla di potere, si parla di potere politico. Ora, in realtà, durante il fascismo, il potere politico, tranne certi momenti, coabita con altri tipi di potere. Uno dei maggiori finanziatori del fascismo, Gualino, nel '32 va in galera. Basta sfogliare il libro di Castronovo, edito dalla UTET, per ricordare le rotture tra il fascismo e Agnelli, uno dei grandi finanziatori addirittura della Marcia su Roma. Una delle novità più difficili da cogliere nel fascismo, come fenomeno storico, è proprio il gioco dei poteri: le tipologie di élite e le giustificazioni economiche-politiche che queste hanno. In questa lotta esistono dei vuoti, delle compresenze. La Mostra della Rivoluzione avviene in un periodo in cui è stata tentata una liquidazione di certi elementi di potere e si è dovuto arrivare ad un arrangiamento all'interno del partito. L'operazione Farinacci non è riuscita e non sono riuscite alcune altre operazioni. Quindi la coabitazione — che so io — di Funi e di Terragni, se rapportata sul piano storico-economico, è la coabitazione della Montecatini e del ceto agrario romagnolo. Non dimentichiamoci questo fatto. Quando prima ho parlato di potere, probabilmente sono stato frainteso. Io per potere intendo proprio la possibilità di parlare. Contiamo le presenze di certa gente e ci accorgiamo che sono superiori a quelle di certi altri. Il nu-

mero di riviste degli uni è superiore a quello degli altri. Parlando di potere intendo dire semplicemente questo. Che poi questo abbia effettiva incidenza o meno, sono d'accordo. Questi signori non hanno mai avuto un potere effettivo. Non l'hanno avuto perché il Futurismo è un fenomeno moderno. E in una tecnologia moderna tra potere e cultura non esistono rapporti di necessità. Il potere, per autoaffermarsi, non ha nessun bisogno che gli si facciano quadri o sculture. Ha dei canali — dalla stampa in avanti — estremamente più utili, duttili e capillari. Va tenuto poi conto che quella radice anarco-socialista dei Futuristi, che permane sia pur travisata, diceva che, bene o male, la cultura era di un certo ceto. Mentre il fascismo doveva battere su due ceti completamente diversi. Da una parte, trarre il potere più in alto di dove la cultura potesse affermarsi. Dall'altra, convincere più in basso di dove la cultura potesse arrivare. È questo il complicato gioco in cui esistono dei possibilismi in cui entra il Secondo Futurismo. Io trovo che il fascismo ha fatto una certa operazione. Ma non la vedo dove la vedete voi. Per me l'organizzazione culturale è l'organizzazione della Quadriennale e della Biennale. Lì ci sono due istituti esclusivi e si chiedono delle carte precise d'ingresso, per cui il partito può controllare la cultura.

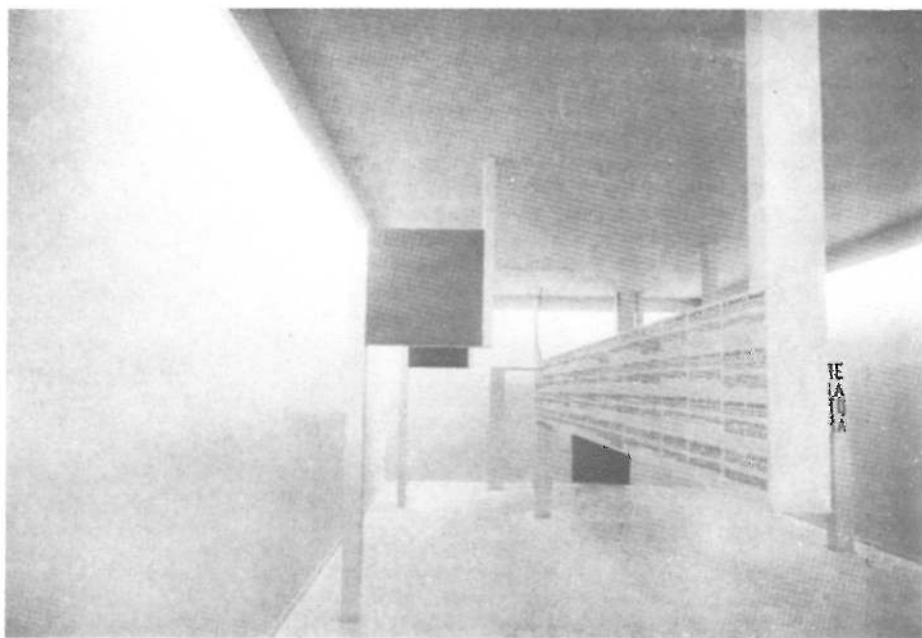
CRISPOLTI: Ma di fatto però non la controllava.

FOSSATI: Però il tentativo è stato fatto ed era, secondo me, un'azione che ribadisce la mia tesi della non interdipendenza tra un certo tipo di potere e di cultura. Che cosa è stata l'operazione Sarfatti? È stato il vecchio metodo ottocentesco di riunire un gruppo di persone che aveva qualche cosa da dire e lanciarlo sulla scena, perché « aver qualcosa da dire », essere artisti e fascisti, erano sufficienti a entrare in scena. La cosa, in 5 o 6 anni, si sgonfia, perché si diventa fascisti passando attraverso la Sarfatti con motivazioni diverse. Il fascismo, ancora una volta, si accorge che il discorso è strutturale e non è un problema di poetiche. E salta fuori Cipriano Efisio Oppo che organizza le mostre dei pittori del Novecento, salta fuori la Quadriennale che è un'altra cosa e via discorrendo. Insomma è un problema di organizzazione e di fenomeni strutturali. Come hanno reagito gli artisti, durante questi 20 anni, a dei fenomeni strutturali? Secondo me non hanno reagito, non li hanno neanche capiti. In fondo il fenomeno degli Astratti è un fenomeno, come dire, di riduzione esistenzialistica, una incapacità di cogliere la situazione, per cui si è obbligati a rintanarsi nel proprio utero. La cultura italiana non ha capito il fascismo con cui serviva. E molti degli equivoci di antifascismo nascono da questa incomprensione.

FAGONE: L'importanza data, alla fine degli anni 30, nella politica della cultura di Bottai, all'organizzazione dei sindacati degli artisti, mi sembra un elemento che può essere valutato insieme al discorso di Fossati. Cioè l'organizzazione delle diverse sindacali, provincia per provincia, o dell'Ufficio d'arte contemporanea, che schedava tutti gli artisti e, infine, la riscoperta o il rilancio di una funzione, definita sociale, dell'artista, aveva una grande importanza nella politica fascista. Cioè l'attribuzione di un ruolo, la pianificazione di una attività culturale. Purtroppo, lì interviene il problema del decadimento linguistico, cioè il decadimento dello spazio di operazione. A questo punto c'è da fare un discorso sulla posizione degli Astrattisti. Gli Astrattisti vivono la condizione forse più isolata della cultura italiana degli anni 30. Da una parte per autoesclusione, per l'imprecisione di certe formulazioni teoriche e, diciamo anche, per il difficile passaggio da queste formulazioni teoriche a un contesto sociale. Pensiamo, per esempio, alle formulazioni di un Van Doesburg e, a confronto, l'appello all'individualismo spiritualista-rosminiano, che Fossati ha messo in evidenza come matrice di una ricerca italiana. Questo meccanismo di autoesclusione, così difficile da precisare, cioè l'abbandono del campo di alcuni artisti, il cosiddetto tradimento della Galleria del Milione, non ha solo una ragione esterna. Ha anche una ragione interna. Non si può, cioè, tralasciare una conclusione storica. Cioè in quale clima e con quali equivoci partono, dopo il '35, gli artisti che cercano di uscire fuori, in uno spazio di operatività ormai molto ridotto. Diciamo, Birolli che scrive su «Corrente»: dietro le ciminiere che vedo a Milano non vedo più l'aura metafisica, non vedo la macchina, vedo un uomo che lavora e non voglio vedere nulla più di questo, significa un brusco e forse necessario colpo all'indietro. O colpo in avanti?

CRISPOLTI: Io la conclusione la vedo in una prospettiva di crisi di potere, cioè in un vuoto di potere. Ad un certo momento, sia la posizione degli Astrattisti, sia la posizione dei Secondi Futuristi, sia la stessa posizione del Novecento (perché questi giovani di Corrente, per prima cosa andavano contro il Novecento, ma in fondo era una critica interna al Novecento), dicevo, tutte queste posizioni erano un pò la conclusione della crisi di ipotesi precedenti. E in quel momento forse era l'unico modo possibile per recuperare il senso della realtà. E in questo senso dico che Corrente ha un significato preciso e può diventare anche avanguardia. Del resto, si potrebbero ritrovare posizioni analoghe anche fuori dell'Italia.

FOSSATI: Queste due conclusioni implicano una cosa a cui io non credo. E cioè che il crollo del fascismo nel '45 —



M. Radice, M. Rho: Sala delle Medaglie d'oro. Mostra Coloniale celebrativa della Vittoria Imperiale, Villa Olmo, Como, 1937.

nella cultura italiana, sia ben chiaro — abbia costituito un giro di boa. Dopo il '45 i problemi (e non soltanto i problemi) si sono riproposti tal quale. Tutta la storia dopo il '45 ha ripetuto molte delle cose che siamo andati dicendo. Per esempio, la più evidente è che un vero discorso sul ruolo dell'artista rispetto alle strutture (non rispetto a una società astrattamente intesa, che non ci interessa), un dibattito del genere è stato fatto solo in un certo momento del neorealismo. Ma così male e con una tale incapacità culturale di dare motivazioni che, immediatamente, è caduto. E quindi si è ritornati a quella incapacità di cogliere le strutture e a quella indecisione tra la «falsa coscienza» tipo Secondi Futuristi e rinculo verso posizioni individualistiche tipo Astratti, che — naturalmente con tutta una faccia cambiata — non si scosta molto dalla precedente. Quindi io questa rottura non la vedo. Questo conferma, ancora una volta, la giustezza del discorso iniziale, che la cultura italiana con la vita italiana non ha grandi rapporti. Ha più rapporti col potere. E secondo me, la storia del potere — dal '45 ad oggi — non è diversa da quella dal '22 al '40. E ce ne stiamo accorgendo in questi giorni del *redde rationem*. Si è vero, Birolli e compagni, come tanti altri, si sono accorti (secondo me un pò epidermicamente) che dietro le ciminiere non c'è più l'aura. Però nel fare questo discorso, nel dopoguerra, si sono portati anche quell'incapacità dialettico-culturale con cui, a suo tempo, per esempio, era stata menata avanti una discussione (che oggi ci sembra assolutamente incredibile, da una parte e dall'altra) come quella sull'arte degenerata. Discussione in cui, paradossalmente, ci

sarebbe da salvare Ogetti. Perché, insomma, Ogetti (come poi certi federali culturali comunisti o, oggi, certi critici di quotidiani) faceva un discorso molto preciso. Chiedeva, cioè, ai pittori un ruolo all'interno di una struttura. Certo che quei discorsi, per altre evidenti ragioni, si devono condannare. Ma tutto questo cosa sta a dire? Che lì c'è un problema che è stato rimosso ma non affrontato. Ecco perché dico che, dopo il '45, non c'è una crisi e si ripetono certe profonde fenomenologie. Proprio perché la cultura italiana e il mondo italiano non sono cambiati. Per me la grande crisi resta quella degli inizi del '900 e quella della prima guerra mondiale. Dopo non ne sono avvenute altre. Quindi la conclusione qual'è? Quella di prendere atto di questa continuità, senza fingere dei salti che servono solo a giustificare delle novità che non ci sono. Prendere atto di un grosso problema che questa gente ha dovuto affrontare: che è la crisi del razionalismo. Io credo che l'elemento europeo in tutta la cultura, fra il '20 e il '40, in Italia, è la crisi dell'idea illuminista e razionalista. Questo è, effettivamente, un discorso nuovo che è stato fatto anche in Italia ed ha valore europeo perché si colloca in un contesto generale. Non direi però che su queste premesse si sia seriamente lavorato. E i prossimi 40 seggi al MSI lo dimostreranno.

FAGONE: Speriamo di no.

FOSSATI: Certo, speriamo di no. Ma la storia è più seria degli uomini che la fanno. Quello che è certo è che non si è seriamente lavorato su questa critica. Non la si è intesa come critica. Non la si è intesa come qualcosa da dialettizzare.

Una dimensione dell'umano

di Gianfranco Pardi

NAC mi invita a discutere sulla nota di Boriani alla mostra di Mari.

La nota, che non si riferisce direttamente alla mostra, si intitola « Gli artisti e l'impegno rivoluzionario ». Raccoglio l'invito con molta esitazione, non tanto per il tema che lo scritto propone, che semmai è proprio l'incentivo a superare le mie incertezze, ma perché è costume corrente in questi tempi difficili, che « l'artista » si esponga (quasi sempre con risultati dubbi) non propriamente con le opere, che non si fanno quasi più perché sottoprodotto dell'ideologia delle classi dominanti, ma direttamente con le « idee » sul « ruolo dell'artista » o cose del genere, che, stranamente, in questo caso, pretendono di non essere più soltanto sovrastrutture del sistema economico vigente, ma pure proposizioni rivoluzionarie. Premetto che non vorrei si leggesse in queste note una accentuazione polemica che non vogliono avere, se non altro perché trovo che lo scritto di Boriani ha il pregio di essere coerente con una certa posizione politica che egli professa da tempo e che avvalora con scelte un po' meno coerenti, ma sufficientemente chiare sul piano della prassi. Vorrei solo venissero intese per quello che sono: il tentativo di esprimere una posizione differente a proposito di problemi ai quali tutti siamo interessati.

Scorrendo quella specie di catalogo delle « Posizioni ideologico strategiche » che Boriani dà per possibili « lungo l'intero arco della sinistra italiana », non trovo veramente descritta quella che, a mio parere, potrebbe darsi come realisticamente possibile, perlomeno per una definizione problematica dello spazio di cui ci è dato usufruire in questo contesto sociale, nella prospettiva di un suo inevitabile sviluppo di tipo socialista.

Andrebbero allora analizzate proposizioni, che Boriani usa volentieri, del tipo: « estraneità delle esigenze della prassi rivoluzionaria ai modi operativi e alle strutture professionali modellate sugli schemi propri alla cultura borghese », oppure, « ...valori della società borghese di cui essi (gli artisti) sono stati e sono i portatori ».

Credo che a proposito della prima proposizione il problema sia molto più complesso. Non è richiesto da nessuno che i modi operativi delle strutture professionali (essenzialmente determinati dalla divisione del lavoro) siano adeguati alla prassi rivoluzionaria. Ci mancherebbe altro! Questo sarebbe la conseguenza di una idea che giudicasse impossibile una autonoma evoluzione della presa di coscienza da parte del proletariato, (come

ultima delle classi) di essere il portatore della necessità e possibilità di superamento dell'antagonismo di classe in atto nella società borghese in una autentica « invenzione » della prassi.

D'altra parte si pone il problema di ricercare in quale rapporto si pongano le esigenze della prassi rivoluzionaria con un lavoro di tipo sovrastrutturale, che, per definizione, non può porsi fuori dagli schemi operativi che sono propri al sistema economico vigente.

Tutto questo riguarda, ancora, mi pare, il discorso sul rapporto struttura-sovrastruttura, che altri hanno impostato molto chiaramente, ma del quale noi sembriamo spesso non aver preso chiaramente coscienza.

Engels scrive: « ...l'evoluzione politica, giuridica, filosofica, religiosa, letteraria, artistica, ecc. riposa sulla evoluzione economica, ma esse reagiscono tutte, tanto l'una sull'altra, quanto sulla base economica. Non è che la situazione economica sia la *sola causa attiva*, e che tutto il resto non sia che effetto passivo ».

Se non si tenesse nel giusto conto questa precisazione, si cadrebbe inevitabilmente in un modo di valutare il problema, deterministico e non dialettico, che contrapporrebbe la causa e l'effetto come staticamente opposti l'uno all'altro, e che ci impedirebbe di riconoscere la sostanza reale proprio nella dinamica del suo interagire dialetticamente.

Credo che se saremo in grado di accostarci correttamente a questo problema, potremo tentare di trovare uno spazio di attività, che, nella piena coscienza dei limiti di presupposti operativi dati (divisione sociale del lavoro), ci dia la speranza e la *responsabilità* di operare in una dimensione negativa. Non proponendoci di soddisfare istanze che non ci è dato di soddisfare direttamente, ma proponendoci di contribuire (in modo problematico e contraddittorio) a tenere in vita una particolare dimensione dell'umano. Una dimensione che certamente ha maggior diritto di cittadinanza nel regno dell'utopia che non in quello della realtà sociale di tutte le società divise in classi: la dimensione del piacere come opposto del bisogno, la dimensione della libertà come sostanza dello spirito, come hegeliano « essere presso di sé » o come ciò che credo intendesse Marx per « completo riacquisto dell'uomo ».

Penso che *anche* in questa chiave possa essere vista la lotta per la emancipazione dell'attività estetica portata avanti in questo secolo dalle avanguardie artistiche. Come momento negativo della ideologia borghese, come rifiuto di norme di

comportamento conformi e funzionali alla sua pretesa di perpetuarsi. Come rifiuto di uniformarsi a quella concezione utilitaristica del fare che è uno dei fondamenti ideologici del modo di produzione capitalistico borghese. Come proposta di una utopia di libertà che ne indica il superamento.

C'è una frase di Brecht, in uno scritto dal titolo « Le arti e la rivoluzione », che mi pare suggerisca abbastanza chiaramente come può essere schematica l'affermazione essere gli artisti, « i delegati dal sistema ad esprimere l'ideologia delle classi dominanti »: « L'arte è la prima cosa che la borghesia getta di solito fuori bordo quando la sua nave comincia ad affondare, e non soltanto perché i migliori rappresentanti delle arti hanno già cominciato a lavorare per farla naufragare ».

Su un altro punto del testo di Boriani credo di potere esprimere il mio disaccordo. L'affermazione — che mi pare sia conseguenza dello stesso modo schematico e non dialettico di affrontare il problema — secondo la quale gli artisti (gli operatori culturali ecc.) compiono eroiche sortite nelle retrovie ». Penso che nessuno che abbia consapevolezza dello stato attuale della lotta politica pensi di compiere gesti che abbiano alcunché di eroico. Non sono « eroici » gli atti di chi, come dice Boriani, « si scontra giorno per giorno col sistema nel punto focale della lotta », tantomeno pretendono di esserlo quelli di chi faticosamente cerca di districarsi dal mare di contraddizioni che lo legano al suo fare *divenuto* professione. (A questo proposito la nuova ambigua definizione di « operatore culturale », sostitutiva di quella di artista, nasconde alla radice la pretesa di rimuovere la realtà sociale della divisione del lavoro che, per dovere di chiarezza, dovrebbe farci scegliere definizioni magari meno altisonanti ma senza dubbio più realistiche. Pittore, scultore, scrittore, ecc. sono definizioni che perlomeno hanno il pregio di fare rientrare certe attività, non immediatamente produttive, nel bene e nel male, nella loro vera collocazione all'interno dell'attuale modo di produzione).

Su una cosa mi trovo d'accordo con Boriani, sul rifiuto della posizione di coloro che egli definisce gli « Autocandidati Per Incarichi Di Responsabilità Nella Edificazione Della Società Del Dopo Rivoluzione ». Trovo in realtà in questa diffusa posizione il tentativo di realizzarsi del disegno più insinuante della ideologia borghese — cioè il tendere a porre una ipoteca sul futuro svolgersi di una

cultura che sarà il prodotto di una società qualitativamente diversa da quella attuale, nell'assurdo sogno di perpetuarsi al di là del crollo della sua base economica.

Non a caso questo tipo di atteggiamento corrisponde quasi sempre, sul piano operativo, a posizioni che identificano illusoriamente il progresso estetico con il progresso tecnologico che esse cercano, riduttivamente, di mimare. (Esempio limite quello di chi, qualche tempo fa, propose e pubblicò un suo progetto di razionalizzazione meccanizzata delle manifestazioni di piazza).

Altri atteggiamenti « rivoluzionari » che varrebbe la pena di considerare correttamente, sono quelli di quegli « operatori culturali » (questi sì) che, nella illusione di opporsi ad uno degli aspetti più evidentemente devianti dell'attuale sistema di « fruizione » consumistica dell'oggetto artistico, pretendono di sottrarsi proponendo al consumo culturale non più oggetti, pronti ad essere sussunti dal sistema come merce, ma « puri concetti ». Adeguandosi così, senza rendersene conto, alla forma più aggiornata non solo dell'industria culturale, ma addirittura della fase attuale della economia di con-

sumo, che non propone più oggetti nella loro tangibile realtà e funzione, ma sempre più astrazioni concettuali sulle decantate proprietà dei prodotti. (I determinativi sono tutti uguali, si differenziano solamente per il loro *contenuto* di concettualità pubblicitaria). E non vale la pena qui di parlare di vacuità come « guerriglia in galleria » ed altre fatuità del genere, che comunque, è bene ricordare, appartengono a un passato non tanto lontano.

Credo che una funzione possibile per chi, come noi, continua ad agire nell'ambito della ricerca estetica — pur nei limiti operativi propri di questo sistema di organizzazione sociale — possa essere quello di operare nel tentativo di tenere in vita la capacità dell'uomo di adempiere all'appagamento di una sua necessità fondamentale. Necessità di prendere coscienza della realtà anche in una dimensione che la ideologia utilitaristica borghese non tende certo ad amplificare, ma semmai ad amputare, sopprimere o surrogare, come non conforme ai suoi modelli di comportamento.

Marx: « ...il senso *costretto* dal rozzo bisogno pratico ha anche *soltanto* una sensibilità limitata. L'uomo assorbito da

cure, bisognoso, *non ha sensi* per lo spettacolo più bello. Il mercante di minerali vede solo il loro valore mercantile, non la bellezza e la peculiare natura del minerale. Dunque si richiede l'oggettivazione dell'ente umano, e sotto l'aspetto teorico e sotto quello pratico, tanto per rendere *umani* i sensi dell'uomo che per creare la *sensibilità umana* corrispondente all'intera ricchezza della essenza dell'uomo e della natura ».

Le equazioni arte come tecnica, arte come politica, sono credo in ultima analisi l'espressione di una volontà repressiva nei confronti di questa « *sensibilità umana* » che l'ideologia borghese mette in atto per occultare una dimensione della realtà che non gli riesce più di *comprendere* nel suo modello funzionale.

Il problema che ci si pone non sta, come dice Boriani, nel cercare invano di nuocere all'elefante con una puntura di spillo, ma piuttosto, nell'indicare una possibilità di sopravvivenza di questa latente « sensibilità umana », nella prospettiva utopica della sua realizzazione in una società nella quale l'uomo riuscirà ad appropriarsi dell'intera ricchezza della sua essenza, nella dimensione di nuove, più « vere » contraddizioni.

Problemi di estetica

Scienza, scientismo, tecnocrazia

di Piero Raffa

Non si muove foglia che Dio non voglia, così suona l'adagio. Questa volta Dio non c'entra. Si tratta di un'iniziativa dell'editore Mazzotta, venuta a rompere il ghiaccio di una cancrenosa pigritia editoriale, la quale continua incredibilmente a tenere l'estetica scientifica nelle Malebolge in cui l'aveva scagliata l'anatema crociano, negando al lettore italiano perfino i più elementari e doverosi diritti dell'informazione. Il volume di cui parlo, che raccoglie contributi di vari autori (*La scienza e l'arte*, 1972), è concepito secondo un'angolazione particolare dell'estetica scientifica, sulla quale è lecito avanzare non lievi riserve. Ciò non toglie che esso sia utile per mettere finalmente sul tappeto, sia pure nel modo che vedremo, un problema vitale troppo a lungo dilazionato, e per aprire una discussione su dati concreti.

Il saggio introduttivo dovuto a B. Rauen (Breve storia delle estetiche scientifiche) intende raggiungerci sulla « tradizione » degli studi più recenti presentati nei saggi successivi. Questa tradizione è stata scelta con un criterio dichiaratamente restrittivo, che limita l'area dell'estetica scientifica alle ricerche aventi per presupposto la quantificazione dei fenomeni estetici. Gli autori considerati sono Hel-

mholtz, Fechner, Lipps e Birkhoff. Non starò a ripetere ciò che ho già detto altra volta a proposito dell'equivoco di identificare la scientificità col concetto di scienza esatta, e dei limiti di applicazione dei metodi quantitativi in estetica (« I discendenti di Fechner », NAC n. 12, 1971). Se vogliamo considerare codesta scelta come una mera restrizione tematica, non vi è nulla da obiettare. Semmai sarebbe da contestare l'inclusione di Lipps fra i padri dell'estetica « esatta ». Tra l'altro la Rauen incorre in un errore piuttosto grave, terminologico e concettuale, dove parla di « simpatia » (pag. 35). Qualsivoglia manuale può dirci che il tipo di percezione teorizzato da questo autore è invece l'*empatia* (*Einfühlung*) e che il « meccanismo » che la caratterizza è l'*animazione* (*Beseelung*) dell'oggetto percepito.

Importa innanzitutto una questione di prospettiva scientifica, che non può essere passata sotto silenzio, anzi vedremo che in un certo senso è il perno di tutta la discussione. Allorché un uomo di scienza si pone davanti alla tradizione, la prima regola che egli ritiene doveroso e utile osservare è la discriminazione tra ciò che è vivo e ciò che è morto, tanto più quando lo sviluppo della

sua disciplina ha già operato di fatto codesto giudizio. Nelle impostazioni di Fechner, per prendere l'esempio più importante, vi è indubbiamente un'ambiguità tra il presupposto normativo (la ricerca del canone « obiettivo » del bello, che egli credeva di ravvisare nella sezione aurea) e il metodo comportamentistico, e vi è altresì la presunzione (e l'illusione) di convalidare quello con questo. Alcuni anni fa uno studioso canadese, D.E. Berlyne, ha sottoposto all'esperimento comportamentistico la famosa sezione aurea e ne ha riportato risultanze di scarsa significatività (« *Sciences de l'art* » n. 1-2, 1969). Segno che si tratta di un problema di lana caprina. Per contro l'insegnamento di Fechner è stato fecondo nella direzione del metodo comportamentistico, concepito e praticato senza presupposti normativi, che fra l'altro in estetica sono assurdi e ingenui. E tale insegnamento è conforme a ciò che fanno le scienze empiriche della cultura.

Perché, dunque, gli autori del volume hanno puntato nella direzione opposta (quantitativo-normativa)? Basta leggere gli altri saggi (specialmente K. Alsleben sulla teoria dell'informazione e E.G. Camarero sulla *computer art*) per capirlo. E si

comprende anche come, nei loro intenti, il vero capostipite non sia Fechner, bensì G.D. Birkhoff, un matematico americano che negli anni '30 coniò la formula 'scientifica' del bello e con essa 'calcolò' (non è una metafora) una molteplicità di modelli figurati (geometrici), che sarebbero altrettanti esempi o matrici generative per la produzione di opere artistiche. Il calcolo può essere compiuto sia mediante la teoria dell'informazione (della quale resta tuttora da provare la pertinenza allo studio dei fenomeni estetici) sia col computer. Come si vede, qui la scienza si trasforma in scientismo ossia nella presunzione di surrogare la creazione artistica con procedimenti 'scientifici', in pratica col calcolo quantitativo. Questa è l'estetica 'scientifica' che oggi va di moda e che fa capo a Max Bense e altri autori. E ciò spiega perché gli editori comincino ad interessarsi alla cosa, mentre non si curano di colmare i vuoti spaventosi di informazione di cui soffre la cultura italiana. Dirò brevemente perché codesta estetica, sedicente scientifica, sia discutibile in entrambe le sue pretese: di essere appunto scientifica e di offrire una base valida per la creazione artistica.

È discutibile una scientificità che nasconde un'ideologia, anzi non la nasconde perché circola per l'intero volume, con la disinvoltura propria di Candido: l'ideologia razionalistica, che è poi paradossalmente la metafisica dei matematici e dei logici, i quali dovrebbero averne meno degli altri. Ancora più paradossale è il fatto che l'estetica viene così retrocessa

alla sua fase prescientifica, quando l'arte veniva considerata 'conoscenza sensibile' (Baumgarten e dintorni). Da quelle parti si trova appunto Candido, qui impersonato da Ugo Volli (classe 1948, laureato in logica), il quale mette in atto molta buona volontà per persuaderci dell'omologia che esisterebbe tra arte e scienza, tra valori estetici e matematici. L'ideologia si nasconde poi sotto l'intenzione apparentemente neutra di stabilire un canone obiettivo del bello. Se non fosse il fallimento ripetuto di questa illusione lungo l'intera storia dell'estetica e dell'arte, se non fossero le evidenze del gusto ad avvertirci, sarebbe agevole rendersene conto considerando il genere di bello che ci viene proposto: il bello appunto razionale che si trova a casa propria nel mondo tecnologico di oggi. Se dunque di scienza si tratta, è una scienza asservita agli imperativi della tecnologia, una scienza alienata.

Questo aspetto si chiarisce meglio passando alla seconda considerazione. Si ha un bel dire ed assicurarci che il computer « non è diverso in linea di principio da un pennello » ossia ripeterci che la macchina è pur sempre uno strumento dell'uomo e che l'uomo è padrone di usarla a suo piacimento. Proprio l'estetica, grazie alla peculiarità dei fenomeni che studia, può far giustizia nel modo più convincente di codesto argomento apparentemente ottimistico, ma sostanzialmente mistificatorio. Invero esso occulta il dato di fatto fondamentale che tanto le matrici quanto il procedimento che le elabora sono depurati della psichicità e

della capacità espressiva che ne dipende, vale a dire delle qualità che fanno dell'uomo un *soggetto* nel senso non speculativo del termine. Gli stessi entusiasti della computer art avvertono oscuramente che ai loro congegni razionali manca qualcosa che inerisce essenzialmente alla creazione artistica, allora pensano di introdurre nel meccanismo un fattore di casualità. Ma tant'è. Il caso è anch'esso un meccanismo, razionalizzabile con la probabilità. E per quanti espedienti si possano inventare, la situazione non muterà, perché una volta che il soggetto umano è stato estromesso non c'è calcolo che possa surrogare gli attributi. Questa situazione ha un nome preciso: tecnocrazia, e l'arte che ne deriva non può chiamarsi altrimenti che arte tecnocratica. Candido non lo sa. Alle nostre obiezioni replica con una scrollatina di spalle e con un sorrisetto di sufficienza all'indirizzo di questi 'umanisti', che ancora parlano di cose antiche come l'espressione. Purtroppo non si può mandarlo a coltivare il suo orticello, come fece Voltaire, perché nel mondo d'oggi il razionalismo ha perduto l'innocuità e Candido è diventato un tecnocrate che scherza pericolosamente con la vita umana. È il personaggio previsto da Günther Anders, che dinanzi alla 'perfezione' della macchina prova vergogna per i suoi 'imperfetti' attributi umani. Se vogliamo essere meno catastrofici, diciamo che l'arte può diventare un hobby tecnologico. Ma è bene che si sappia quello che perdiamo.

Centri di documentazione

Autogestione e decentramento

di Giuseppe Franzoso

Faccio seguito al mio intervento compiuto in sede di convegno sulla costituzione dei « Centri di documentazione » allo scopo di meglio puntualizzare quanto ho avuto modo di accennare verbalmente. Sarà bene chiarire, come premessa, che nel contesto del discorso artistico contemporaneo i « Centri di Documentazione » rivestono un'importanza di grande peso non solo perché richiesti da artisti isolati nella provincia (anche se, spesso volte, la situazione di « provincialismo culturale » si concreta pure nei grandi centri di vita artistica; non escluse Milano, Torino, Roma) ma per autonomia necessaria implicante varie giustificazioni quali il necessario decentramento delle unità di ricerca e la sostanziale democratizzazione del discorso informativo. A tale proposito non vedo come possano essere producenti le posizioni prese da chi propugna l'esclusività ed il potenzia-

mento dei soli Centri di Documentazione già esistenti (Apollonio con Venezia ad esempio) oppure la sottomissione di nuovi centri agli eternamente invocati (dai politici o dai politicizzanti il dire degli artisti) organi centrali, sia pure di ordine regionale. In ogni caso si tratta di accentramenti che, alla fine, cristallizzano la situazione attuale, alla quale si vuol invece porre rimedio, impedendo la capillarità della ricerca e condizionando al tempo stesso, benché a parole lo neghino, in modo sostanziale gli indirizzi di analisi. Evidentemente le esperienze passate e recenti di pubblica conduzione delle « situazioni culturali » non hanno insegnato molto! Non è qui questione di gestione privatistica o pubblica dell'iniziativa, ma di « autogestione democratica » non condizionata da scelte a priori precostituite « dall'alto »; a tale proposito gli esempi chiarificatori

non mancano. D'altra parte, per stessa ammissione di Nudi, le regioni hanno « i loro problemi da risolvere », non sono i toccasana, potrebbero non essere demandate a loro carico le soluzioni di « questi » problemi, e via via tante altre cose, che non ricordo con precisione, ma che finirebbero per dare alla costituzione dei « Centri di documentazione » un aspetto del tutto utopistico. *Decentramento*, dunque, ed *Autogestione* sono le basi su cui agire per giungere alla loro realizzazione pratica. Stabilito ciò resta a vedere quale sia la funzione da assegnare a queste nuove basi di documentazione informativa e culturale. Torno, a questo punto, a ribadire quanto ho già avuto modo di affermare, (e ciò a seguito delle esperienze personalmente accumulate attraverso l'azione di gruppo nel settore specifico) la necessità, cioè, che i centri non devono limitare la loro

azione solo in funzione di una raccolta documentaria dei rapporti storici d'azione, ma devono ampliare tale compito inserendosi nella ricerca quali centri attivi ed autodeterminanti di indagine.

Pure senza disconoscere il valore testimoniale, particolarmente se considerata l'azione dall'angolatura della sociologia dell'arte, di operazioni esclusivamente testimoniali rapportate alle « realizzazioni » dell'artista, devo dire che il non considerare la seconda funzione rende dicotomico il discorso e lo priva di quella profondità di aggancio necessaria a renderne globale la funzionalità. L'impatto del discorso espressivo con la civiltà ha, infatti, due aspetti; quello testimoniale dei risultati da esso raggiunti in un dato clima sociale e quello, non meno importante, forse di più, che considera l'apporto che lo stesso porta al dispararsi progressivo dei suoi modi di cultura e di vita sociale. L'uno è complementare all'altro. In altre parole ritengo del tutto superfluo il solo operare in funzione di una raccolta di cataloghi di varia provenienza con l'intenzione di documentare gli artisti attraverso il loro agire semplicemente produttivo, senza volere indagare gli apporti che lo stesso dà allo sviluppo del discorso attivo nel rapporto artista-società. A questo proposito ho avuto, anche, l'impressione che gli in-

terventi verificatisi in sede di convegno attingessero a presupposti del tutto teorici e, soprattutto, non tenessero conto dell'importanza che l'opinione dell'artista potrebbe avere nella soluzione del problema. Da una parte viene così a trovarsi lo studioso, non dico il semplice raccoglitore di documenti, che intende analizzare l'impatto dell'espressione di arte a fronte del contesto sociale e di civiltà conglobante basandosi su una documentazione d'attività che, alla fine, tien conto solo di quanto viene presentato in mostre personali o nella partecipazione a collettive, dall'altra l'artista che finisce per agire come « termine isolato » e con motivazioni il più delle volte sfuggenti all'analisi « a posteriori ». Un discorso fatalmente frazionato e condotto a « parti separate » che non può avere nessun significato seriamente documentario. Mi pare, invece, che una documentazione attiva, utile all'instaurazione di rapporti fra artista e artista e, soprattutto, fra artisti e pubblico, o, se vogliamo, fra artisti e società, la si possa avere solamente quando il critico e l'artista si riuniscono in una sintesi di proposte-ricerche tendenti a documentare gli apporti che un'azione dà allo sviluppo di un dato problema, nel caso nostro l'apporto del discorso artistico

inserito nel contesto dello sviluppo globale della società, onde trarne esperienza trasmissibile agli altri al fine di arricchire le esperienze comuni. Solo attraverso tali azioni attive e di gruppo è possibile dare forma pratica ad organismi vitali e raggiungere documentazioni ricche di agganci interattivi; per il resto bastano, e lo si è riconosciuto negli scritti che hanno fatto da premessa al convegno, buone enciclopedie ed aggiornate biblioteche. Troppo spesso, se non sempre, lo studioso, il documentarista, dimentica che la prima parte attiva nel rapporto *arte-società* è l'artista stesso e che ogni analisi testimoniale va fatta tenendo conto delle sue intenzioni; tutto il resto può costituire « ipotesi », magari ben congegnata, ma solo ipotesi che alla fine può essere rifiutata, come spesso accade, dall'operatore principale. Ma quando l'artista, attraverso la partecipazione diretta e rivelatrice delle intenzioni di base, diventa il filo conduttore dell'inchiesta, quindi della documentazione trasmissibile nel tempo e nello spazio, ecco che l'esperienza dell'uno diviene esperienza del tutto. Solo in tale caso i « Centri di documentazione » potranno assolvere ad un compito attivo e di svincolo dai legami che ancor oggi comprimono e codificano i valori dell'arte.

La legge del 2 %

Se Sparta piange...

di Francesco Vincitorio

In attesa di ulteriori interventi al nostro dibattito (piacerebbe conoscere specialmente il parere dei « sindacalisti »), non sarà forse inopportuno vedere cosa sta succedendo in casa altrui, a proposito di « abbellimento » di edifici pubblici. Esaminando, per esempio, in breve, la situazione francese dove, proprio in questi giorni, è scoppiato un serrato dibattito, a seguito dell'imminente varo della riforma della legge del 1% (in Francia la percentuale è questa), annunciato da M. Jacques Duhamel. Già tredici anni fa, André Malraux aveva nominato un'apposita commissione di studio ma le cose sono andate per le lunghe, specie per le resistenze degli artisti. Anche questa volta, come ha riferito *Le Figaro*, « una profonda inquietudine agita gli ambienti artistici ». Soprattutto gli artisti « *professionnels des Arts graphiques et plastiques* », che non hanno mancato di lamentarsi in una apposita conferenza-stampa, presso la *Confédération des travailleurs intellectuels*. Ma prima di queste « doglianze e timo-

ri » vediamo quali sono le principali modifiche previste: 1) assegnare una parte dell'importo derivante dalla legge del 1% all'*environnement végétal*; 2) costituire un fondo per l'acquisto di opere d'arte già esistenti.

Cosa obiettano questi artisti? 1) « *L'environnement végétal* » non deve essere creato a scapito di « *un art monumental intégré dans l'architecture* », come esplicitamente specificato nella legge istitutiva del 1%; 2) l'acquisto di opere d'arte già esistenti contraddice anch'essa allo spirito della legge e desta non poche preoccupazioni per la sua pratica applicazione. Inoltre gli artisti lamentano che: 1) l'ambiguità del testo della riforma tende a creare una discriminazione a danno degli artisti « figurativi », favorendo « l'estrema avanguardia »; 2) la commissione per la ripartizione dei fondi è composta in modo non equo (su dodici membri, solo tre — un pittore, uno scultore e un critico d'arte — sono designati da organismi professionali, mentre gli altri appartengono all'amministrazione pub-

blica o vengono scelti da questa); 3) le procedure amministrative sono lunghissime e perciò l'attuale iter dovrebbe essere semplificato e accelerato (spesso, oggi, dura due anni e ciò spiega il disinteresse degli architetti e delle autorità municipali per questa legge).

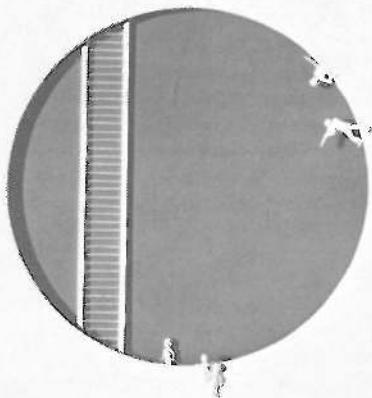
Senza, naturalmente, entrare nel merito delle varie questioni, se si confronta questa situazione francese con la nostra, verrebbe voglia di dire: se Sparta piange... Ma andrebbe pure detto che, per lo meno, là se ne discute animatamente e i giornali forniscono ampie informazioni su queste discussioni. Da noi, la legge del 2% sembra uno stagno.

Di recente ci è capitato di sentirci accusare da un autorevole sindacalista, di « parlarne troppo ». Per sovramarco il nostro interlocutore ha soggiunto: « a forza di lamentarci, andrà a finire che ridurranno la percentuale ». Si sarebbe tentati di concludere che, soffocando qualsiasi discussione, certa gente, in sostanza, salva il proprio tornaconto.

Ascoli Piceno

Antonio Fomez

Già Umberto Eco ha tentato una multi-lettura dell'opera recente di Fomez e per ciascuna di esse ha trovato una risposta plausibile. Ha ipotizzato che questi quadri-oggetto in cui appaiono a rilievo, come in certi plastici scenografici, e bamboline e soldatini e piccoli carri armati in un rapporto ambiguo e atemporale oppure bamboline librate su scale impossibili, da acrobati, oppure ancora minuscole figure mescolate con oggetti di gusto crepuscolare (come potrebbero essere una finta rosa o il calco trompe-l'oeil di un frutto) potrebbero essere, indifferentemente: a) *nonsenses* figurali; b) racconti stereotipi di certa cronaca contemporanea non edificante; c) storie melodrammatiche (micro-storie, secondo la definizione di Vincitorio), con un pizzico di cattiveria; d) quintessenza delle crudeltà d'ogni tempo, ma senza alcuna collocazione storica precisa. Sembra, ce lo dice lo stesso Eco, che Fomez non abbia rifiutato questo possibilismo interpretativo. Forse per questo l'illustre massmediologo può concludere: «Ma è doveroso aggiungere che tutte sono anche sbagliate. Tutte conducono ad una contraddizione; o terminano nella constatazione che l'arte è una cosa cattiva che inganna gli uomini, e allora la si faccia pure ma sapendo che non c'è scusa; o conducono alla domanda «ma allora perché vuoi fare dell'arte?»; o menano alla conclusione che non bisogna proprio e assolutamente farne più. Il bello è che probabilmente non esiste più una risposta contraddittoria». Dal che appare evidente come sia possibile arrivare ad un giudizio assolutistico subordinando la sincerità dell'artista, a meno che — ipotesi da non sottovalutare — Eco non abbia voluto rifugiarsi in corner, con la sua consueta eleganza, rispolverando il vecchio refrain della morte dell'arte: un decesso provocato stavolta non dalle esiziali contraddizioni che si agitano all'interno del mondo artistico, bensì dalla univocità — che si presume drasticamente negativa — del giudizio che esse postulano. Penso che, tutto sommato, Fomez sarà lieto di aver provocato un verdetto così pesante, dato che anche lui, su un altro versante, più o meno, è giunto alle medesime conclusioni. Alcune opere realizzate da questo artista tra il 1963 e il 1967, di cui sono esposti alcuni esempi all'ascolana *Galleria «8 G»*, mostrano che la «sobillazione» critica che altri promuovono sul piano più propriamente della ricerca semantica, Fomez l'ha tentata reinventando, dopo averla inquinata (o, a seconda dei casi, depurata), certa cartellonistica pubblicitaria di spac-



A. Fomez: *Moons blues number 1*.

cio corrente, fino a feticizzarla, con un procedimento di *combine-painting*, in successive escogitazioni a doppio taglio, che nei caroselli televisivi hanno trovato una possibilità di applicazione praticamente senza confini, se si fa eccezione per i tabù previsti dal codice della censura. Con questi precedenti alle spalle non sarà difficile sceverare tra le molte chiavi di lettura dell'opera recente di Fomez, di cui si è dato sopra uno specchio dimostrativo, quella che con maggiore credibilità ponga in essere una problematica legata agli aspetti più usuali della società contemporanea. Il Fomez «impegnato», che Eco sembra riguardare come un raro esemplare di fauna artistica, è quello che ne esce in modo meno nebuloso, in quanto è colui che dopo aver interferito nei clichés della comunicazione di massa, particolarmente di quella destinata alla allegra follia consumistica, mostra ora i risvolti inquietanti di un altro tipo di comunicazione: quella che in un ambito ideologico-culturale ha all'altra estremità il persuasore, di giorno in giorno sempre meno occulto e sempre un poco più palese. A ben guardare, le epoche di depressione ciclica dell'umanità hanno avuto sempre inizio con la debilitazione della coscienza collettiva.

Carlo Melloni

Bari

Umberto Baldassarre

La mostra allestita al 'Centro 6' conferma ancora una volta la vigile attenzione con la quale U. Baldassarre segue alcuni settori della vicenda artistica contemporanea, entro la quale si inserisce di volta in volta con contributi di notevole interesse. Sarei tentata di definire un po' scherzosamente il complesso delle opere esposte come una «apoteosi del punto e della linea», ma non vorrei dispiacere a Giulio Paolini venuto a Bari di recente a presentare il suo show alla

galleria Bonomo. Allora niente definizioni per questa mostra che al di là di ogni formula, articola assai agevolmente il suo discorso. Su una parete della galleria sono allineati bianchi fogli da disegno, nel cui campo nettamente delimitato i punti segnati col pennarello, configurano degli insiemi esaltati da movimento centrifugo. Al centro, una situazione spaziale, solo apparentemente di marca pierfrancescana, vede il filo a piombo scendere dal soffitto sul bianco quadrato dell'*hic et nunc*. L'altra parte della rassegna propone una serie di quadri-divertissement, dove brevi tratti di linea costruiscono la 'busta underground', il reticolo pitagorico svuotato dei numeri, ecc. L'antico rigore optical, la lucida geometria che erano la costante delle precedenti personali del Baldassarre, sono ormai soltanto un ricordo, dal momento che il rapporto dialettico instaurato all'interno delle varie proposte, sembra postulare l'esigenza di un nuovo linguaggio volto a superare con coerente unità la fase evolutiva attraversata dall'autore nell'ambito della presente significativa ricerca.

Rosa Maria Manzonina

Brescia

Roberto Barni

Le più recenti opere di Barni (1970-1972) esposte alla Galleria di Porta Pile, propongono, senza alcun dubbio di sorta, il problema dello spazio; problema che, peraltro, aveva interessato questo giovane artista già alcuni anni fa, possiamo dire dalle sue prime immagini di quei grandi ombrelli campiti su fondi azzurri del 1967. E, del resto, anche i più recenti «piani» che l'artista propone sono ricollegabili al problema dello spazio, inteso, fino a pochi anni fa come una «creazione (creatura, illusione, impostura) mentale». È quindi sviluppando questa possibilità spaziale, che vedremo più sotto di definire, che l'artista è venuto sviluppando il suo discorso. Parallelamente, anche gli oggetti sono venuti via via semplificandosi per ridursi, allo stato attuale, a lamine metalliche, a catene, a frammenti metallici di tubi, o a piani, simili a frammenti di lamiera della nostra civiltà tecnologica. E se da una parte l'oggetto è venuto semplificandosi nel quotidiano reperto tecnologico, anche la sua pittura, i suoi colori così vivi, si sono smorzati, riducendosi anch'essi a frammento archeologico moderno: sono pitture al minio che «traducono» letteralmente il colore delle sbarrette metalliche rappresentate. Come possiamo, dunque, unificare questo contesto di spazio-oggetto? In che senso, dunque, possiamo leggere questa operazione visiva che, come appare chiaramente, rifiuta l'utilizzazione «diretta» del frammento, pur cercandone il rilievo più oggettivo pos-

sibile? Crediamo che le ragioni « a monte » (e partiamo da questo ultimo punto), siano proprio nel « fare pittura », senza, ovviamente, l'aulicità del termine, ma, semplicemente, utilizzando un mezzo che la tradizione ci ha tramandato. E questo, da una parte, giustifica l'oggettività dell'immagine e la sua realizzazione coi mezzi tradizionali; dall'altra giustifica questa evoluzione dello spazio, che si è andato via via rarefacendosi, che di opera in opera è diventato scopertamente « illusione », proprio come è « illusione » lo spazio figurativo (né qui mette conto di ricordare i vari primo o secondo piano e l'illusorietà della prospettiva aurea). Il reperto tecnologico semplice, proprio nella sua semplicità, è quello che meglio si presta per questa utilizzazione; del resto, il piano di Barni (« concavo-convesso ») altro non è che una possibilità espressiva all'interno di questo stesso illusorio spazio, senza di che, appunto, altro non sarebbe che una reale, semplicissima, lamiera quadrangolare. Assistiamo dunque, da una parte all'elaborazione figurativa dei dati « op », utilizzazione non già per scoprire una modulazione visiva, ma applicata, concretamente, ad un oggetto; dall'altra al recupero ancora dell'oggetto in una assolutizzazione completa: il reperto tecnologico rimane l'oggetto da presentare nella sua totalità ed interezza, rispettandone, al limite, gli stessi dati tecnologici (per es. il minio come colore). E qui,

inserendosi nel gioco formale che della pop europea tiene gradatamente conto, possiamo, in iscorcio, richiamare proprio il valore di vocabolo che questi oggetti vengono a riassumere; non più inseriti in un contesto narrativo di natura sociale o letteraria, ecc., questi frammenti riassumono il valore emblematico e magico dell'oggetto « in sé per noi », secondo la definizione di Barthes: sono concreti frammenti del reale che acquistano un nuovo valore, sia perché staccati dal loro contesto quotidiano, sia perché inseriti in un nuovo contesto formale. Questa operazione « liberatoria » ci sembra oggi giunta ad un momento di nuova evoluzione; gli ultimi disegni di Barni sembrano infatti indicare un nuovo momento narrativo (presente già, del resto, negli ombrelli). Ora questi piani sono inseriti in ambienti del paesaggio; un paesaggio scabro, essenziale, indicato qua e là da pochi frammenti vegetali; sono i piani che ripercorrono nel momento narrativo le formulazioni della minimal art; è una ristrutturazione di un nuovo paesaggio compresente al dato tecnologico « puro ». Dall'altra, questa operazione sta portando Barni all'essenzialità esecutiva che preclude anche la presenza del colore: sono le cataste dei piani grigiastri in cui la lezione « op » è ulteriormente riassorbita e riproposta in modo figurativo. Abbiamo lasciato il problema della sostituzione del frammento reale alla finzione pittorica: nelle ragioni « a mon-

te » che ipotizzavamo per Barni, c'è, implicitamente, la risposta a questo quesito (caso che, solo raramente, è verificabile nelle sue opere); come, implicitamente, è una risposta anche al fare, all'agire, come « alternativa » alla soluzione pittorica di una rappresentazione del reale.

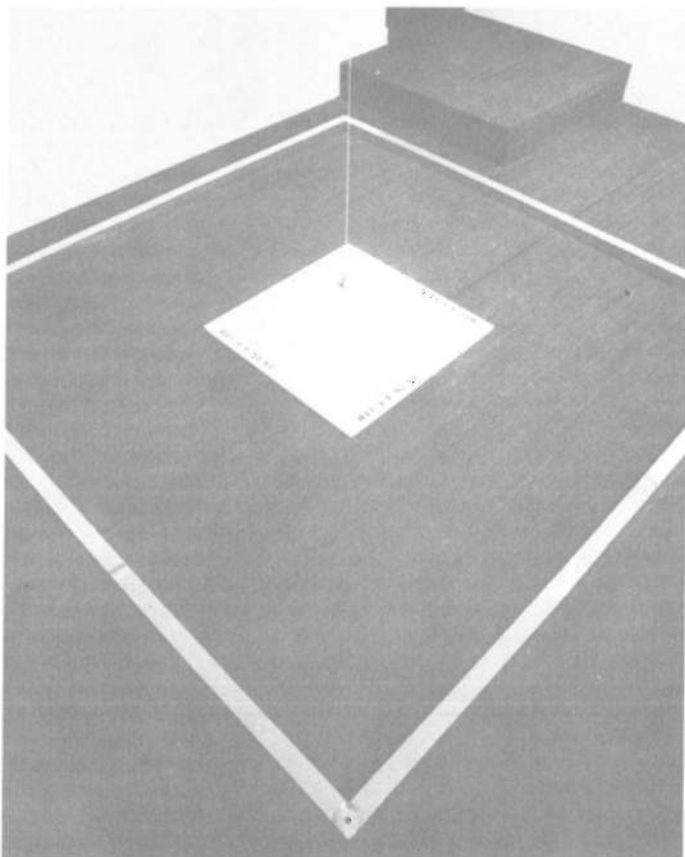
Mauro Corradini

Ferrara

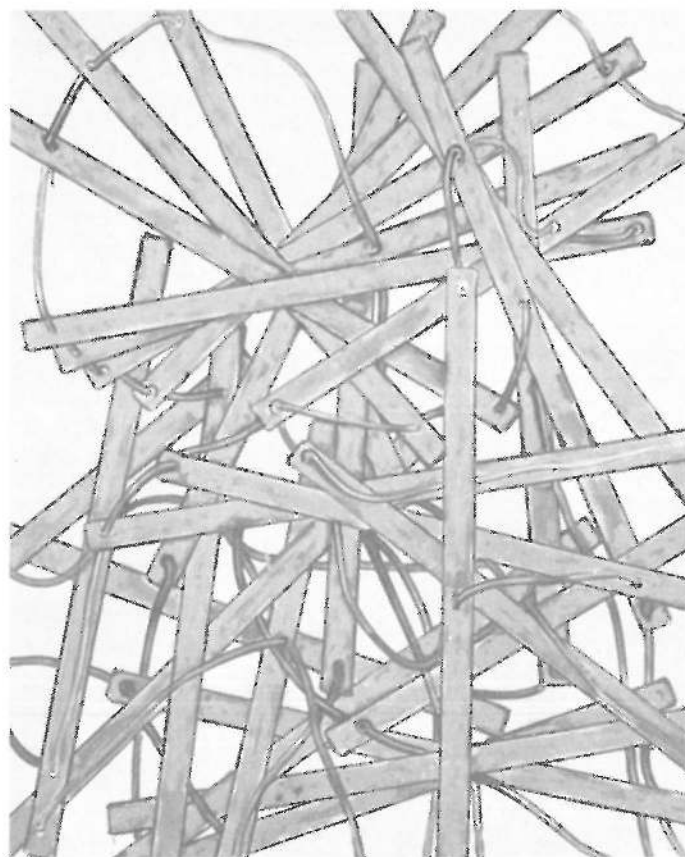
Gabriella Benedini

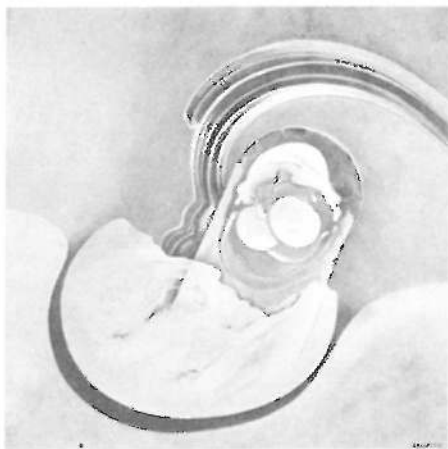
Il nucleo pulsante della vita è il tema continuo della ricerca di Gabriella Benedini; da anni ormai la pittrice opera a contatto di respiro con il tessuto vibratile che racchiude il mistero dell'origine dell'uomo: è una esplorazione assidua e silenziosa, condotta con rigorosa concentrazione mentale. Una testimonianza compiuta di questa intensa ricognizione è stata offerta nella mostra allestita al *Centro attività visive* di palazzo dei Diamanti a Ferrara, dove sono stati esposti in lineare sequenza dipinti, disegni, progetti e sculture, sul motivo unico della nascita organica dell'uomo. La forma primigenia, quindi, scaturisce dalla operazione linguistica della Benedini con la chiarezza dimostrativa di una struttura sottoposta ad atto chirurgico; l'immagine discopre senza veli i segreti avvolti nella capsula trasparente e discio-

U. Baldassarre: *Hic et nunc*, 1972.



R. Barni: *Dipinto*.





G. Benedini: *Embrione*, 1971.

glie qualsiasi suggestione letteraria sul mito antico del grembo e della madre. Nel tempo dell'immaginazione progettata non sono concessi veli di attesa alle ragioni di una proposta estetica, e Gabriella Benedini affonda il bisturi nella zona oscura dell'embrione, recide tutta la trama delle implicazioni volubili per individuare il germe che è il polo positivo della vita. Da questa operazione, svolta all'insegna dell'efficienza scientifica, affiorano i dipinti, i disegni, i progetti, le sculture, legati fra loro da una organica pulsazione espressiva. Qui si rivela la qualità individuante della ricerca: le immagini come le espansioni plastiche racchiudono una ambiguità semantica che costringe il visitatore ad un rapporto attivo, quale che sia la sua disposizione psichica. Lungo il percorso dell'esposizione allestita a palazzo dei Diamanti si sono registrate le fasi interne dell'intero processo: dai progetti sviluppati con puntiglioso ordine mentale, alle composizioni distribuite in levigate stesure, e infine alla raffigurazione plastica del quotidiano mistero della vita: una realtà tattile e visiva da cogliere a contatto di respiro.

Gianni Cavazzini

Firenze

Ferruccio Bortoluzzi

La galleria « Il Fiore » espone collages e serigrafie di Bortoluzzi. È un Bortoluzzi inedito, almeno per Firenze, dove si ricordano ancora altre due mostre personali nel '64 e nel '68 e in cui egli si presentava con i suoi tipici quadri-oggetto di sapore vagamente new dada. E a questi quadri precedenti credo ci si debba rifare per ben comprendere questa ultima mostra fiorentina che, diciamo subito, si pone come risultato di un coerente processo evolutivo. In quei quadri l'operazione si realizzava con la sovrapposizione di due componenti essenziali, quella materica e quella strutturale, e ambedue queste categorie erano

intese in maniera molto singolare. L'uso « materico » di certi supporti serviva a Bortoluzzi per caricare di drammaticità i simboli del suo discorso etico e più chiaramente manifesto, il processo strutturante era meno evidente ma ne costituiva l'aspetto più pregnante e importante e anche quello più indicativo sull'operazione artistica di questo pittore. Ciò che poteva sembrare la presentazione di antiche entità oggettuali rifuse e armonizzate dal tempo e dagli agenti atmosferici (legni tarlati ed erosi, ferri contorti e rugginosi ecc.) in un'organizzazione casuale e naturale, in realtà era l'espressione di un intervento disturbatore, la volontà di rompere un equilibrio e il ricostituirlo sulla base di una determinazione cosciente e creatrice. L'operazione era mimetizzata, gli oggetti fusi e amalgamati con sabbia sembravano arrivarci direttamente da una spiaggia senza tempo, con tutte le implicazioni emotive conseguenti e i simboli parlavano perciò con voce più perentoria. Questi collages, direi che conservano il discorso fondamentale di Bortoluzzi: quello di rompere uno schema preconstituito per realizzarne uno nuovo che contenga però le ragioni dell'uomo, il gusto del gioco, anche se amaro, del mescolare le carte per vedere che cosa ne può venir fuori; insomma la curiosità di colui che vuol guardare e tenere gli occhi aperti, anche quando ciò comporta il rischio di essere coin-

volti nell'avventura dell'« apprendi sorcier ». Proprio questa curiosità alchemica e la consapevolezza di quanto dipenda l'intelligenza delle cose dal modo in cui le carte del linguaggio son disposte, caratterizzano il discorso di Bortoluzzi, che in questi ultimi lavori si rende più chiaro ed essenziale per l'aver escluso ogni rumore di fondo e ricondotto il gioco nei suoi termini essenziali: una struttura distrutta e ricomposta altrimenti con i soliti termini, ma in cui l'equilibrio derivato conserva il senso doloroso nel ricordo del trauma vissuto; in fondo la metafora di ogni accadimento umano, di ogni modificazione di una qualsiasi forma.

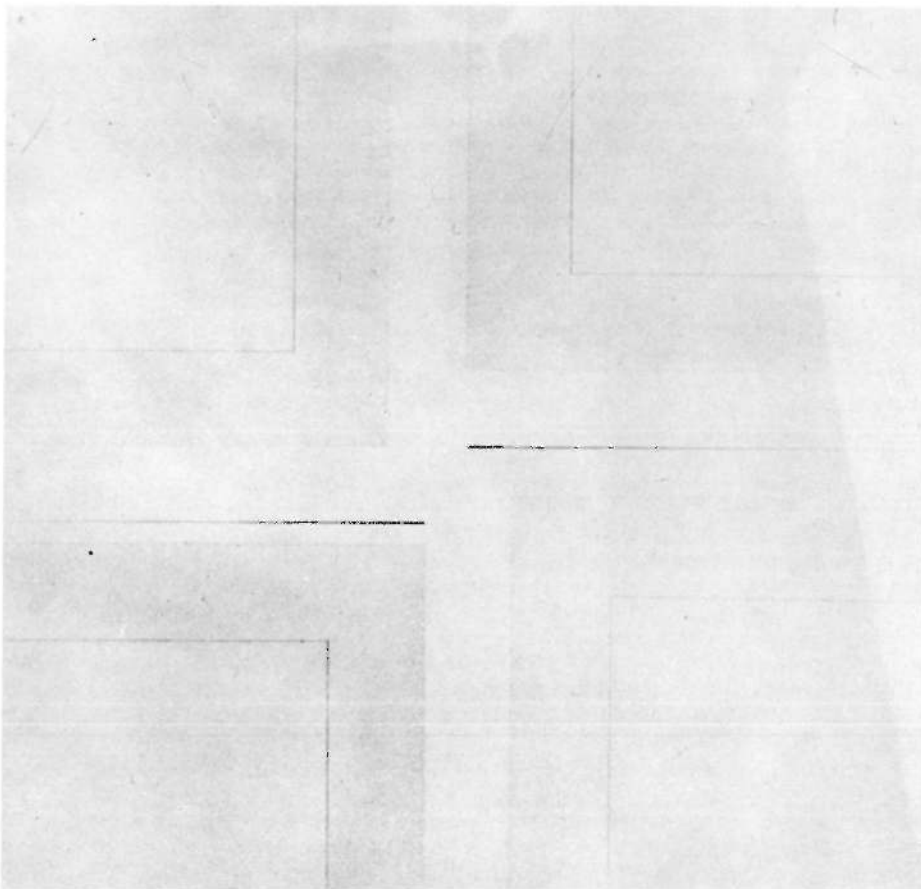
Carlo Cioni

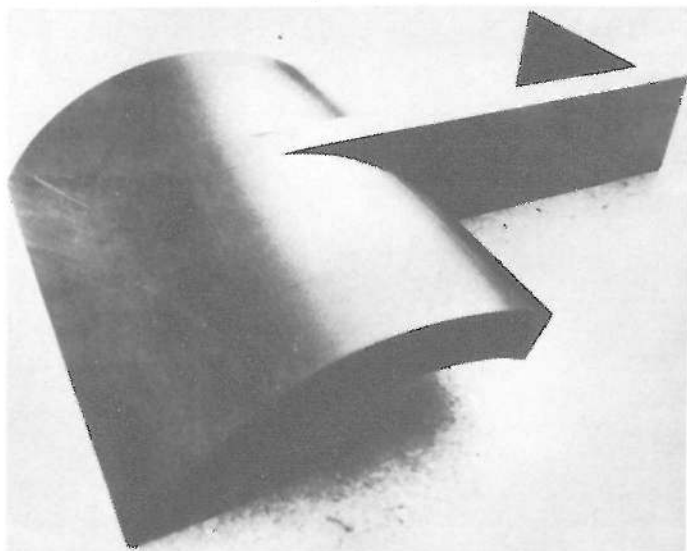
Genova

Riccardo Guarnieri

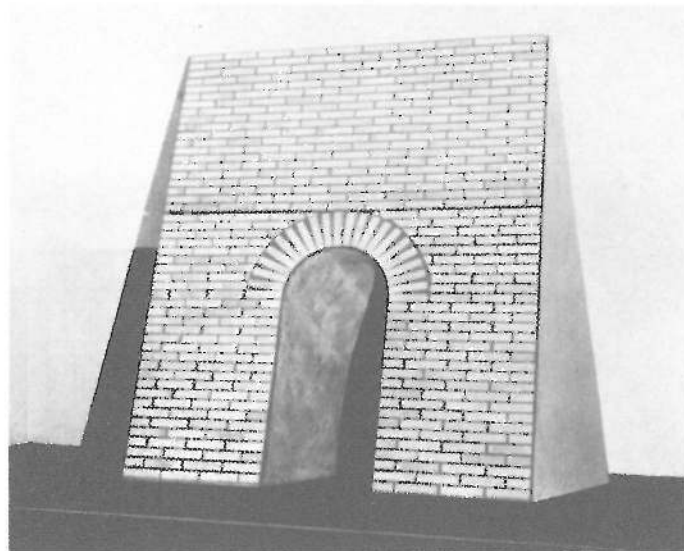
Guarnieri espone alla galleria la Polena un gruppo di quadri realizzati negli ultimi due anni. È ormai molto tempo (dal 1962) che Guarnieri va facendo un discorso personalissimo e nello stesso tempo implicato nei problemi più vivi e attuali che la cultura figurativa e no va via via focalizzando con particolare interesse; c'è tuttavia nel suo mondo pittorico una condizione mentale a livello

R. Guarnieri: *4 rettangoli*, 1971.





G. Pardi: *Architettura*, 1972.



G. Uncini: *Cloaca Massima*, 1970.

di sensibilità biologica e anche di scelta consapevole che prevale su tutte le altre possibili: guardare e leggere questi quadri significa esserne coinvolti subito e prendere poi coscienza di un universo particolare della mente, quello che gli orientali usano definire il « mondo delle apparenze ». Non si tratta di un ragionamento rigoroso che potrebbe anche scaturire dall'affrontare il problema con i mezzi sia pur discutibili della filosofia tradizionale, ma di un'atteggiamento esistenziale, un modo di guardare i fenomeni e le cose che deriva più da una maturazione spirituale che dalla deduzione razionale. Le immagini sono fisicamente definite, ma la particolare tecnica con cui sono realizzate determina un continuum di fondo in cui, a mio avviso, è da individuare la vera struttura portante; una struttura pulsante e mutevole costituita dalla trama fittissima di minuti segni di grafite. Il meccanismo della percezione vi è coinvolto nella condizione originaria esprimibile nel « concetto di campo » e l'attenzione si sposta dall'immagine realizzata a quelle implicite che dalle forze originarie potrebbero scaturire; insomma, al limite, non sono le immagini al centro focale di questa pittura, ma la intelligenza del realizzarsi di queste; il sensorio ne è interessato di passaggio per diventare subito dopo processo esclusivo di una avventura mentale. Una pittura che in un certo senso nega se stessa o quella parte di sé che si interessa al mondo delle « forme reali ». Un'atteggiamento esistenziale, dicevo, che coglie la vita non nel suo realizzarsi e definirsi, ma a monte, nelle forze che tale processo provocano e continuamente mutano, in un gioco esperito in una dimensione che non sopporta forme o vestiti contingenti, ma a cui le forme, con un caratteristico processo linguistico-simbolico, possono anche rimandare.

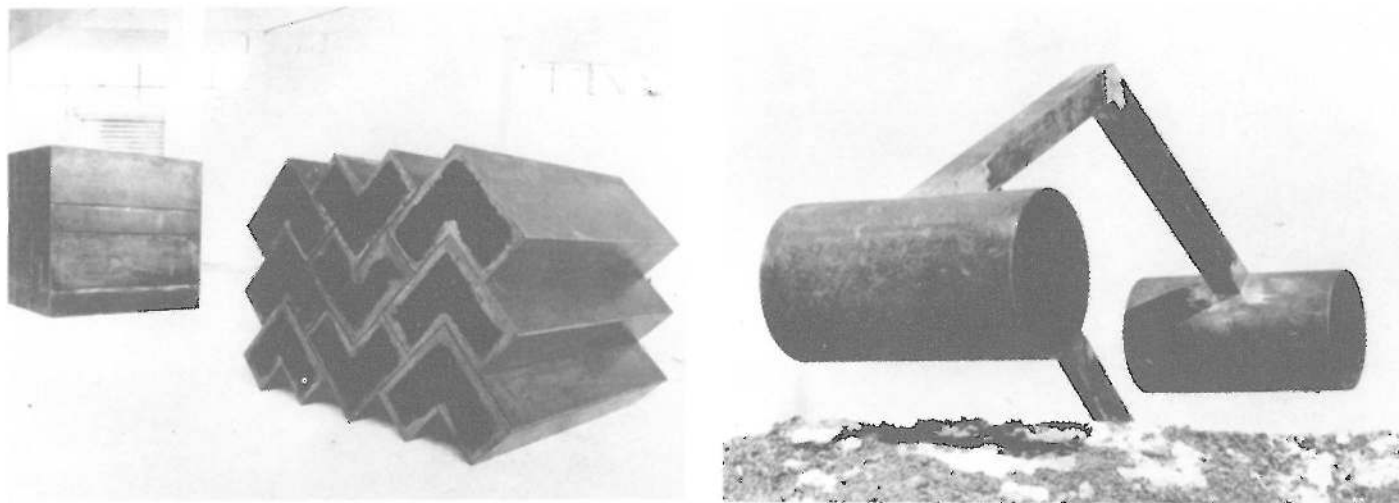
Carlo Cioni

Milano

Progetto intervento e verifica

C'è, a monte delle sculture di Carrino, Pardi, Spagnulo e Uncini, ospitate nella Sala delle Cariatidi, una tendenza che si va sempre più delineando nell'ambito della giovane ricerca. Una tendenza collegata strettamente ai problemi architettura-ambiente, alle analisi strutturali e, linguisticamente, al Costruttivismo e al Razionalismo nonché alle recenti ricerche sulle forme primarie. Essa tende a contrapporsi, o più semplicemente a diversificarsi, da tutte quelle proposte riduttive, o di negazione acritica di cui l'esempio più esplicito è l'« arte povera » o meglio le sue derivazioni ultime che, rifiutando lo specifico dell'arte, sono giunte ormai all'oggetto o all'atto gratuito, al limite dell'ermetismo. Il tipo di ricerca in cui si collocano gli artisti esposti tende a definire concetti razionali, verifiche concrete e, in ipotesi, in antagonismo con i valori della società attuale, si propone come un disegno utopico, di proiezione. Una scelta di positività quindi, la negazione del tutto chiuso, un paziente tentativo di ricostruire le forme del logico e del razionale e, in definitiva, la speranza non perduta e la sicurezza che, al di là di un momento storico confuso e regressivo, altre energie e ragioni costituiranno una nuova possibile dimensione. Se questa è la linea di ricerca comune ai quattro artisti, e l'ideologia che a essa sottende, ci sembra giusto affrontare le particolarità che li differenziano ad alcuni livelli. Esiste un primo spartiacque che separa il loro lavoro in due parti: da un canto la linea attiva di Spagnulo e di Pardi, dall'altro quella statica, di assunzione non dialettica di un simbolo, di Carrino e

Uncini. Carrino rileva moduli semplici, quasi primari, e con essi propone una molteplicità di soluzioni che, al di là del momento drammatico della rottura, riconducono sempre ad una proposta di staticità. C'è qualcosa di saldamente barbarico ed essenziale nelle sue costruzioni, la convinzione che al di là di qualsiasi lacerazione, ogni forma si ricompone e ritrova la sua indistruttibile integrità. Più mediato appare il discorso di Uncini che si ricollega a sollecitazioni storiche o forse a quel preciso momento di concretezza e di eternità che fu il classicismo romano. Solo che egli ne rifiuta la parte aulica per scandagliare il tessuto minore, quello più concreto e opaco, comune solo agli uomini e non agli dei, dell'edilizia minore, elemento qualificante di un'epoca che opererà ampiamente nel territorio per renderlo possibile a tutti. Il mattone, che è divenuto la cellula determinante del suo ultimo discorso, si compone in elementi comuni, di elementare progettazione, ma proprio per questo non cancellabili. Più complesso il discorso di Spagnulo. Nella mostra appaiono due momenti della sua ricerca, l'uno vitalistico, che sprigiona nello spazio un'energia incontenibile, di affermazione, l'altro, quello delle grandi strutture, che articola più meditatamente tale forza, la piega a un disegno preciso senza privarla della sua ragione che è sempre un'ipotesi di libertà. Da queste due componenti, in continua tensione tra loro, nasce sicuramente quella sua tendenza alle grandi dimensioni che fondono, attraverso un processo di sublimazione, forza e razionalità. In Pardi invece il problema è la costruzione di uno spazio che taglia alle radici i disegni consueti, il logorio della tradizione. Le sue sono sculture assai vicine al progetto architettonico o meglio di ambiente. Lo sviluppo orizzontale, la sua articolazione che rifiuta il particolare per definire con ra-



N. Carrino: *Costruttivo 1-71*, 1971.

G. Spagnulo: *Gioco*, 1972.

ridotta abbreviazione uno spazio consumabile, sono indicativi in questo senso. E vi è evidente, nella chiarezza e nell'energia, una scelta di classicità proposta, in senso attento, all'uomo contemporaneo. Una mostra, nella sostanza, ricca di sollecitazioni e di proposte, a cui nuoce sicuramente lo spazio chiuso. Poiché le sculture che vi appaiono rifiutano la determinazione ed avrebbero trovato ben altra esplicazione in campo aperto. Lo testimoniano le due sculture di Spagnulo collocate nel cortile di Palazzo Reale che definiscono, rinnovandola e stravolgendola, una dimensione troppo consueta.

Aurelio Natali

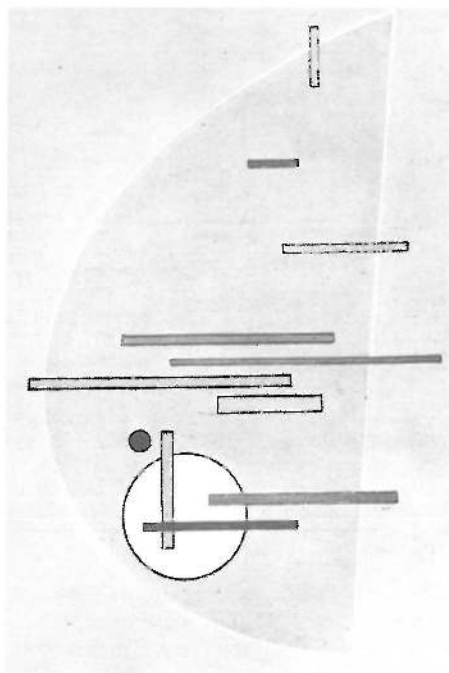
Luigi Veronesi

Mondrian ha chiamato un suo quadro *Boogie Woogie*: la scelta del titolo non è casuale; quando la pittura si è liberata dal contenuto per diventare astratta ha scoperto la propria affinità con la musica che, con percorso parallelo, si è sfrondata dalle tracce impressionistico-descrittive assunte dal Romanticismo in poi. Goethe afferma che la pittura dovrebbe avere il proprio basso continuo; Kandinsky definisce profetica questa affermazione e nei suoi scritti didattici attinge largamente alla terminologia e ai parametri compositivi musicali (la linea più sottile rappresenta un suono assoluto... il bianco e il nero sono colori silenziosi... accumulando punti in misura sempre crescente si sviluppa su una superficie una tempesta di suoni...). Variamente sviluppata dalle avanguardie internazionali, questa poetica ha avuto in Italia da Luigi Veronesi un preciso e originale contributo. Nel 1936 egli eseguiva « 14 variazioni di un tema pittorico » (elementi geometrici, 7 come le note musicali, disposti in 14 modi diversi); ad esse si ispirava Riccardo Malipiero nel 1938 per comporre « 14 varia-

zioni musicali ». Il concetto di « variazione » resterà sempre presente nella produzione di Veronesi il quale non intraprende mai un dipinto alla volta; scelto il tema, la prima fase consiste nello svilupparlo secondo i principi dell'armonia ovvero del contrappunto progettando sulla carta una serie di otto o dieci opere che risultano così legate fra loro da un ritmo unitario. Lo spazio come struttura visiva per lui deve essere « in progress ». Per raggiungere questa cineticità calcolata ed armonica si è servito fra il 1938 e il 1944 anche del cinema. Al concetto di variazione pittorica è tuttora fedele e lo ha anzi sviluppato fino alle ultime conseguenze, fino a sganciarsi dalle forme geometriche chiuse per studiare le possibilità compositive offerte dalle curve paraboliche e dalle sinusoidi, come si è potuto vedere negli oli recenti esposti alla galleria Milano. Queste ricerche in senso musicale hanno avuto anche un altro esito più analitico e tecnologico che ci è stato presentato contemporaneamente allo Studio Marconi. Veronesi ha calcolato che fra sette colori individuati nello spettro vi sono, secondo la scala ascendente delle lunghezze d'onda, rapporti uguali a quelli esistenti fra nota e nota nella scala discendente delle vibrazioni sonore, e ha assunto questi dati come ipotesi di lavoro. L'apparecchio che attraverso dei separatori di frequenza, da Veronesi modificati in base alle sue esigenze, trasforma la musica in macchie colorate in movimento su un grande schermo; i lunghi rotoli di visualizzazione cromatica su cui Veronesi ha trascritto le note di alcuni celebri spartiti, sono il risultato di questi studi e si allineano con precedenti tentativi di altri artisti che ugualmente cercarono di evadere dai limiti della propria forma espressiva. Nel '500 Arcimboldi utopizzava simile possibilità di esperimenti; padre Castel nel '700 aveva inventato il « clavicembalo oculare », solo per la gioia degli occhi; ora c'è Nicolas Schöffer e il suo « mu-

sicoscopio » a tastiera elettronica. Nella storia dello spettacolo, da Gordon Graig alla messa in scena del *Feu d'artifice* di Stravinsky realizzata da Giacomo Balla (su cui è utile leggere quello che ha scritto Maurizio Fagiolo dell'Arco) fino ai *son et lumière*, sacre rappresentazioni del *kitsch*, gli esempi di luce-colore abbinati in modo irrealistico sarebbero moltissimi. Ma qui vorrei sottolineare alcuni episodi che certo costituiscono per Veronesi delle fonti culturali. Fra il 1900 e il 1910 Skrjabin scrive il suo *Prometeo*, composizione sinfonica per grande orchestra organo, campane, coro (che canta senza parole sulla lettera A) nonché luci abbaglianti di lampadine colorate sparse in tutta la sala e collegate col « clavier lumière » da lui inventato; egli realizza così la sua aspirazione a un poema so-

L. Veronesi: *Variabile 8*, 1972.



noro e luminoso, opera complessa e unitaria, senza predominanza dell'uno o dell'altro elemento; per far raggiungere « la divina estasi » allo spettatore, egli ha, in precedenza, usato anche sinfonie di profumi. Nel 1909 Arnold Schönberg inizia a comporre *la mano felice*: la parte vocale è limitata a poche espressioni verbali di un solo personaggio; la musica non segue più le parole del poeta ma diviene, dice Schönberg, « equivocità significante »; il completamento dell'azione è affidato (Strindberg docet) ai colori delle luci che l'autore stesso indica nella partitura. Nel 1912 esce l'almanacco del Blaue Reiter che contiene fra l'altro un saggio su Skrjabin, uno scritto di Schönberg e una composizione scenica di Kandinsky, *Il suono giallo* che al pari de *La mano felice* affida ai colori delle luci un ruolo espressionistico. Dalla temperie culturale del Blaue Reiter, dall'amicizia fra Kandinsky, Marc e Schönberg, dalla convinzione che il colore da solo, senza bisogno di imitare il reale (al pari della musica) abbia autonome possibilità espressive, nasce l'arte astratta. Al Bauhaus, dove Kandinsky insegna dal 1922 al 1933 si tentano anche sintesi fra musica e immagine colorata. In un Bauhausbücher del 1925 Alexander Laszlo pubblica un *Preludio per piano e luci* con duplice stesura: spartito musicale e spartito delle luci; di Ludwig Hirschfeld Mack è invece una *Partitura per una sonata coi colori*. Riferimenti al lavoro di Luigi Veronesi li rintracciamo anche in alcuni momenti dell'interesse degli artisti del nostro tempo verso la decima Musa; la *Musica d'accompagnamento per una scena cinematografica* scritta da Schönberg nel 1929 è puramente immaginaria ma si rapporta alle caratteristiche del ritmo e del montaggio cinematografici. La volontà di concordare immagine filmica e sottofondo musicale ha delle punte felicissime nell'*Alexander Nevskij* di Eizenstein, con musiche di Prokofiev; ovvero in *Fantasia* di Walt Disney, che comprendeva anche una sequenza astratta a colori (realizzata da Oskar Fischinger, eliminata nell'edizione finale) sulla *Toccata e fuga* di Bach. Fischinger, prima di lasciare la Germania nazista per l'America, aveva cercato di trasferire la percezione musicale in campo visivo con films astratti come *Studien 7 e 8*, *Komposition in Blau*, *Cinertyme*; in *Allegrretto* opera più tarda, usava forme di quadrati, cerchi, triangoli mossi secondo il diagramma suggerito da una musica jazz. Anche in Italia non sono mancate avventure consimili; Corrado d'Errico, nel 1934, si ispirò alla *Gazza ladra* di Rossini per realizzare un film astratto. Questi tentativi di abbinare colore e suono avvenivano in chiave istintiva e arbitraria. Nel lavoro di Veronesi invece l'automatismo è fornito da precise equivalenze matematiche; perciò egli considera sperimentazioni le « visualizzazioni cromatiche » e rifiuta di assumerle come parte del suo « corpus » pittorico. Ma sarà for-

se in virtù dello « spaesamento », dai formalisti russi chiamato « otstranenie » che la musica, staccata dal suo contesto abituale e trasferita all'interno della problematica di un pittore, finisce per darci un'emozione estetica che è visiva e non più uditiva.

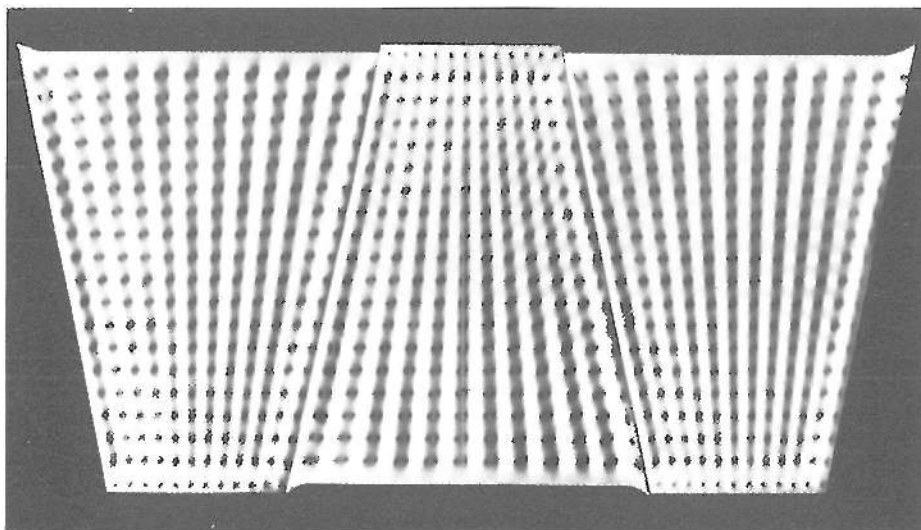
Silvia Danesi

Enrico Castellani

I modi e gli intenti, anche in queste opere che Castellani presenta alla Galleria dell'Ariete (tutte del 1971, tranne una del 1966), sono quelli ormai consueti all'autore da oltre un decennio. Cioè da quando, abbandonate iniziali esperienze informali (fortemente influenzate da Pollock), volle sperimentare « le possibilità di una forma d'arte ridotta alla semantichità del suo linguaggio », si propose di strutturare lo spazio « in modo da renderlo percettibile e sensorialmente fruibile », senza tuttavia pretendere di modificarlo « in maniera definitiva e irreversibile ». Nacquero così le superfici monocrome (« il più immateriale possibile ») dove sporgenze e rientranze scandiscono plasticamente ritmi geometrici di massima purezza e rigore, dove la luce è chiamata a sostenere una parte talora determinante: le « punte » la calamitano, la esaltano, la spaccano; le rientranze la raccolgono, la trasformano in ombra. Il ricorso al monocromo, agli inizi degli anni sessanta, significò per Castellani e per altri (siamo ai tempi di Manzoni e di Azimuth) programmatico disinteresse per il colore in polemica con le intemperanze cromatiche di molti informali. Il come e il perché del suo lavoro furono presto oggetto di attenta indagine critica: si individuarono in Mondrian (per le quantità spaziali) e in Pollock (per la carica d'urto del dripping) i due poli del suo processo operativo, con richiamo anche ai « velari luminosi » di Rothko come antecedenti « della condizione spirituale propria dell'arte di Ca-

stellani » (Lonzi); ciò nel senso, è da ritenere, che di entrambi è propria la tendenza, pur attuata in diversissimo modo, a dilagare oltre i limiti naturali del quadro. Si fece riferimento ad alcune indicazioni di Fontana e si identificò nel senso del « continuum » il suo vero debito con l'informale. Si sottolineò la comprensione nella sua opera di due elementi essenziali: l'uno geometrico, che si manifesta nel rigore delle strutture, e l'altro « biologico, naturalistico », rivelato dalla « aleatorietà e ambiguità del fenomeno luminoso e chiaroscurale » (Dorfles). Si cercò di chiarire la posizione particolare di Castellani nell'ambito dell'arte programmata, insistendo sul fatto che, pur sensibilissimo all'istanza razionale, risulta ancora legato a una operatività di tipo intuitivo e con un sottofondo di « umori esistenziali » (Menna). Dei suoi quadri-oggetto si mise in evidenza ora la qualità di « modulatori spaziali » e il potere di « creare zone di attrazione » (Dorfles), ora la caratteristica di « luoghi ideali di contemplazione » (Lonzi), ora la capacità di costruire « ritmi musicali » riferibili « al pensiero pitagorico che fonde e confonde musica e matematica » (Fagiolo). Altri (Menna) disse che lo spazio del nostro è « spazio vissuto » (con riguardo al dato esistenziale), non contemplato od evocato. Ma Castellani continuò a preoccuparsi, soprattutto, di tener fede alle sue chiare convinzioni di partenza, attento a tradurle in atto con semplice e distaccata lucidità nelle sue superfici monocrome (assai di rado si incontrano soluzioni bicrome) anche quando variamente le articolò (diversamente proporzionando la parte piana e quella operata, incurvandole, creando « angolari », ricorrendo a simmetriche bipartizioni o a tripartizioni) o le sagomò ai bordi (con modanature alla base, in alto a guisa di cimasa, ai lati). E di solito riuscì a non turbare, a non pregiudicare l'immediatamente percepibile felicità dell'insieme. A testimoniare il de-

E. Castellani: *Superficie argento*, 1966.



siderio di fedeltà ai modi e agli intenti di cui fin dall'inizio si discorre, sta anche lo scritto di Castellani riproposto nel catalogo di questa mostra: uno scritto che risale al 1967, ma la cui attualità, come dichiarazione di poetica, trova conferma nella funzione stessa, evidentemente esplicativa, che qui gli viene assegnata. Eppure chi guarda le opere di oggi avverte che, specie in alcune, qualche cosa è mutato; ma avverte soprattutto l'incombere di possibili più decisivi mutamenti. Avvalorano questa sensazione certe sinuosità e complicità, certi sommovimenti dell'ordito di base, certe più ricercate spezzature dei ritmi naturali, certe accentuazioni e variazioni della escursione fra punti di massima sporgenza e di massima depressione, certe sottolineature dei luoghi e dei percorsi che la luce esalta o adombra, portando la sollecitazione ottica ben oltre i limiti consueti (di solito Castellani afferra lentamente) fino a farla diventare, talvolta, provocazione ottica. Le fonti luminose esterne fortemente oblique (di proposito, è da ritenere) accentuano con la loro luce radente gli effetti chiaroscurali, creano combinazioni ambigualmente preziose, in certi casi giungono a dar vita a geometrie secondarie che obliterano le primarie o ad esse si assommano. Ma anche la lettura delle opere a luce frontale sembra confermare che per Castellani non è più preminente l'interesse a rispettare ad ogni costo certi suoi canoni fondamentali: i canoni della «progettazione minima», del «minimo intervento operativo», della minore alterazione possibile di talune caratteristiche fisiche della «membrana piana» (elasticità e continuità spaziale). Un particolare cenno merita la «Superficie rosa 1971», nella quale il colore stesso «si muove», nel senso che non è più compatto e uniforme: si addensa sulle sporgenze, si attenua nelle rientranze, diventa atmosferico (e non, si badi, per effetto di luce). Queste considerazioni — suggerite da fatti «esterni», ai quali sono tuttavia implicite ragioni «interne» — confortano l'ipotesi di una forse ancora inconsapevole tendenza di Castellani ad «aprire» verso la ricerca di risultati più complessi, l'ipotesi di una sopravvenuta disponibilità a più rischiose avventure.

Vittorio Corna

Emilio Cremonesi

La rassegna S. Fedele continua il suo programma con mostre personali di artisti non necessariamente accomunati da una visione simile e da affinità di ricerca. Ciò che tuttavia rende stimolanti queste mostre è l'affiancamento di personalità giunte a un diverso grado di chiarezza e di maturità nella formulazione del loro messaggio estetico. Nel presente caso, se si può affermare senza troppa ingiustizia che il giovanissimo Flaviano Vitali è ancora molto al di qua di quella

chiarezza di cui si diceva, bisogna riconoscere che fra il meno acerbo José Barrias (portoghese stabilito a Milano che fa un discorso figurativo non privo di incisività) ed Emilio Cremonesi vi è un notevole salto di qualità in favore di quest'ultimo. Cremonesi viene ascritto, per la tecnica del riporto fotografico su tela da qualche tempo usato esclusivamente, alla MEC-ART, anche se non ha partecipato in modo esplicito a gruppi costituiti di questo genere. Presso gli artisti della MEC-ART (come Bertini, Elio Mariani, Tagliaferro, Di Bello), l'immagine, in origine quasi sempre reperita casualmente, viene in seguito manipolata, il più delle volte con l'utilizzazione della tecnica del «collage». Il risultato, nel caso per esempio di Bertini, è ottenuto con l'impatto creato dall'incastro di elementi contrastanti; in quello di Mariani, con la riduzione di un'immagine nota ad alcuni particolari che ne fanno un personaggio (o una situazione) carica di elementi inconsueti e minacciosi; di Di Bello, con la scomposizione e la ricomposizione dell'immagine. Attualmente, il più ligio al fotogramma tale e quale è Tagliaferro. Cremonesi usa l'immagine isolata (in precedenza preferiva l'iterazione ossessiva e ritmica di una stessa immagine): la elegge per il suo contenuto simbolico ma anche per la sua evidenza formale. Con l'apporto del colore (aggiunto senza intenti naturalistici o semplicemente descrittivi), a questa immagine viene conferita una carica lirica che non è ravvisabile negli altri artisti appartenenti allo stesso ambito di ricerca. In un certo senso, Cremonesi si avvicina al concetto dell'immagine colta in una nuova dimensione temporale (immobilizzata in un «tempo» diverso che la estrae dalla casualità quotidiana da cui proviene) che si osserva presso artisti svizzeri della stessa tendenza e presso alcuni americani sviluppatisi in seno alla «pop-art». L'artista, in altre parole, è riuscito a conferire alla MEC-ART, troppo condizionata da un discorso meccanicistico, e un po' settario, il valore di un mezzo atto ad allargare la nostra sensibilità percettiva. La fotografia è mezzo di ricognizione del reale e dei simboli che da esso traiamo alla stessa stregua del disegno, della prospettiva, delle varie regole compositive. Il discorso di Cremonesi si stacca quindi decisamente dalla cronaca (e dalla manipolazione della cronaca) — come d'altronde ha fatto, imboccando un'altra direzione, Di Bello — per farsi più esplicito: ridotto all'immagine recuperata come forma-contenuto. Un discorso da pittore, benché non «pittorico», in cui, nel bellissimo tema delle nuvole «centrate» dai segni di un mirino, fa capolino un'esigenza concettuale. Le nuvole, le distese marine con un grande uccello sovrastante, sono le migliori riuscite di questa recente e felice produzione di Cremonesi. In altri pezzi, l'elemento grafico (il tema della sigla USA spezzata) prevale ancora sulla for-

za dell'immagine e scivola nell'aneddoto. Ma si tratta di pecca minore, perché in questa mostra Emilio Cremonesi ha dimostrato di volere e saper dominare con originalità di accenti la strada del messaggio lirico-drammatico proposto tramite l'immagine pura e semplice isolata dal grande caos delle comunicazioni di massa. Una specie di lotta (quasi sempre vittoriosa) contro il tempo.

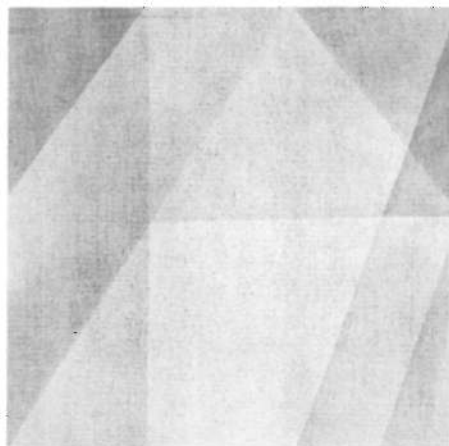
Gualtiero Schönenberger

Vittorio Matino

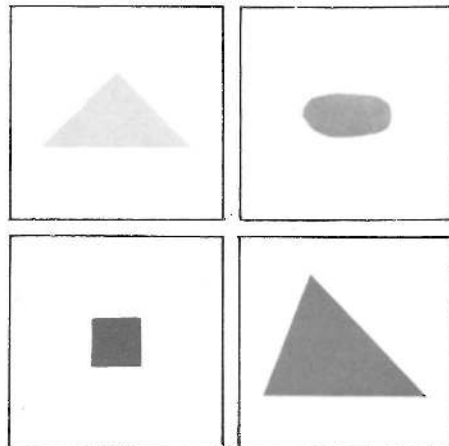
La Galleria Morone 6 ospita una bella personale di Vittorio Matino. Opere tutte recenti, di un pittore giovane, attivo da alcuni anni a Milano dopo un periodo ricco di significative esperienze trascorso nel Veneto. In queste tele Matino esalta alcuni elementi assai vivi anche nel suo precedente lavoro, portandoli a un grado di decantazione ancora maggiore di quello raggiunto nelle opere premiate all'ultimo Michetti. Oltre alle risorse offerte dall'accostamento di colori chiari ma dotati pur sempre di una marcata individualità e di un preciso impatto cromatico, il pittore esalta qui quelle, più ricche di possibilità spaziali perché legate al gioco sottile delle trasparenze, permesse dalla tecnica della velatura. Ne nascono strutture di estrema complessità e mobilità percettiva, che contraddicono visivamente la rigorosa geometrizzazione degli elementi componenti. Fagone, in catalogo, ne individua i principali costituenti nella velocità — vettorialmente direzionata — suggerita dalle oblique, nella staticità imposta dalle verticali-orizzontali e in certi avviticchiamenti o ribaltamenti del campo. Ma la complessità di queste strutture è accentuata dalla compresenza nella stessa opera di elementi statici e di elementi dinamici sottilmente scaglionati in profondità con un calcolo percettivo e una padronanza ritmica veramente notevoli. Il risultato non è mai scontato — rischio sempre in agguato in questo tipo di esperienze — perché la sua imprevedibilità è a livello della struttura psico-percettiva e l'artista rifiuta perentoriamente di privilegiarne qualcuna. Ma la cosa ha, a mio avviso, motivazioni ancora più profonde. Non traspare da queste opere alcun compiacimento dell'artista per il risultato visivo raggiunto, per quanto nuovo ed eccezionale esso sia, vi leggiamo semmai soltanto l'intima soddisfazione per un traguardo superato, per un'acquisizione ormai fatta propria. Segno evidente che la creazione di queste strutture non è affatto la finalità ultima che guida Matino e che, anzi, essa va cercata altrove. Certi scaglionamenti in profondità, la luminosità crescente imposta al colore delle parti che nella struttura si situano più lontane, il ritmo pacato imposto alla visione, l'imprevedibilità del risultato pur nella quasi ovvietà dei componenti, finiscono col dare alla fruizione di queste



E. Cremonesi: *Nuvole*, 1971.



V. Martino: *Compatto*, 1972.



Palermo: *4 prototipi*, 1970.

tele di Martino il senso dell'esplorazione stupefatta di un mondo dove la luce, il colore e le strutture che essi descrivono sembrano voler trattenere recondito, una parte del loro significato. Un tono emotivo che le riallaccia a suggestioni magico-archetipali che venivano più lontane esperienze dell'artista.

Renzo Beltrame

Palermo

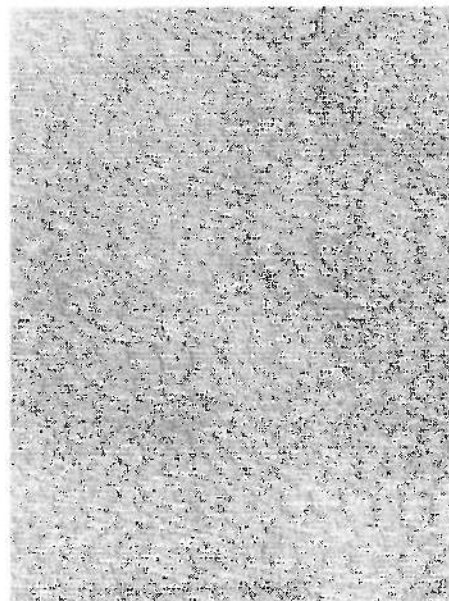
La Galleria il Diagramma presenta per la prima volta in Italia Palermo, un giovane artista tedesco già molto conosciuto e molto attivo in Germania. Si tratta di un artista molto singolare, in parte per l'originalità di certe sue soluzioni, in parte per la tipicità di certe sue scelte e sviluppi, estremamente attuali e frequenti nelle più giovani generazioni di artisti. Infatti Palermo ha costruito un linguaggio molto personale partendo come la maggior parte degli artisti concettuali di oggi da operazioni minimali, che ora, come altri artisti, compie direttamente sulle pareti del luogo ove si tiene la mostra. Qui al Diagramma questo tipo di operazione è solamente documentata da fotografie. La mostra infatti comprende solo progetti e documentazione delle operazioni più note. Un aspetto molto importante del discorso dell'artista tedesco visibile attraverso questa documentazione fotografica consiste proprio nell'iterazione di alcune delle formule di «pittura» più tipiche di Palermo: per esempio una linea uniforme per dimensione e colore che corre sulla parte alta delle pareti di una stanza. Proprio questa facilità nel ripetere determinate «formule» (si ricordino gli *empaquetages* di Christo, le strisce di Buren) testimonia il passaggio da una sfera «minimale» ad una pittura «metodologica» concettuale, che poi salvo questo suo adattamento, di volta in volta, ove sia stato richiesto, a enunciare e risolvere lo stesso problema, può essere, se non per questa una caratteristica esteriore della ripetizione, diversissima. Quello che per tutte queste operazioni iterative può es-

sere considerato, in un certo senso, simile, è l'importanza che il luogo stesso viene ad assumere, quando diventa teatro di queste dimostrazioni. Esso viene cioè attivato, in certo qual modo, dall'operazione, e ne porta tutta una serie di conseguenze secondarie (reazioni, eventi), e che dipendono, in ultima analisi da essa. Questa *attivazione* dei luoghi, è quello che Dennis Oppenheim chiama «portare la pittura» all'esterno, all'aria aperta, sul posto in cui ci si trova, persino su di sé» e vi sono diversi sviluppi, in questo senso, nelle operazioni di Palermo, sempre portate avanti con chiarezza e lucidità quasi didascalica. Si potrebbero citare le stanze decorate in *positivo* e *negativo* (una parete scura e lo stipite della porta che l'attraversa chiaro e l'inverso sulla parete opposta) e il vetro di una finestra coperto con fogli di carta colorata trasparente, in modo da *dipingere* «mentalmente» la parete della casa di fronte. In questo senso uno dei passaggi più chiari e poetici di Palermo verso la sfera concettuale, svolto in maniera piuttosto inedita, consiste nella trasformazione di una esperienza quotidiana in una specie di diagramma mentale, che al tempo stesso si presenta come una oggettivazione di un'osservazione minuta delle cose. Come lo zoccolo del muro, dipinto di colore più scuro, che segue il percorso delle scale (il nostro percorso quotidiano quando rientriamo a casa), che Palermo dipinge simbolicamente sulla parete, dopo avere asportato con delicatezza, uno a uno, i gradini.

Adriano Altamira

Roman Opalka

Questa milanese è la seconda comparsa italiana (se non andiamo errati) di Roman Opalka: e la prima personale, se è vero che la scorsa stagione a Torino (alla LP 220) la mostra era divisa tra Opalka e altri tre compatrioti polacchi. Novità, dunque, la presenza di Opalka, ma novità che va oltre i termini di presentazione per toccare la sostanza del lavoro di questo artista, e la sua poeti-



R. Opalka: *Sequenza*.

ca e poesia. Come lavora, prima di tutto, Opalka? Su grandi tele preparate in modo sempre eguale (ed eguali sono sempre le dimensioni delle tele) a fondo grigio, Opalka *scrive* una dopo l'altra, una sequenza di cifre che procede con regolarità crescente di quadro in quadro, di incisione in incisione. Opalka scrive numeri con l'astratta applicazione, starei per dire la meccanica, dell'operaio o dell'esecutore: l'oggetto da realizzazione si trasforma in mezzo, le cifre portano un peso che dispongono sulla tela, che impaginano secondo un ritmo che dalle cifre si stacca e si isola. Per scrivere, infatti, Opalka deve registrare un consumo di colore che va dal massimo di intensità al minimo di presenza via via che la scrittura procedendo assorbe materiale. La scrittura è dunque consumo in un tempo registrato dalla sequenza numerica scritta: e la registrazione dei tratti fra un recupero e l'altro di colore, fra massimo e minimo di intensità, carica topograficamente la tela del respiro temporale, registra per inten-

sità il gioco della presenza e il suo ritmo. Delle due presenze che interferiscono, l'oggettività dell'impaginazione e del metodo e la soggettività (non del tempo in astratto, si badi, ma del suo consumo reale e relativo), nessuna viene privilegiata, come primaria, ma le due si tessono in un unico che sospende qualunque altra lettura e ossessivamente affaccia di fronte a ciascuno *quel* tratto di realtà. Non che manchi nella stessa iconografia del numero un valore simbolico (perché dimenticare il labirinto o la stessa scrittura come valenza criptica?), ma questi elementi sono ferreamente inquadrati in una prospettiva base, ripetuta e ribattuta. Si può parlare di ripetizione con variazioni: una ripetizione continua che non passa però dagli stessi punti, un'ossessione la cui fissità non sta nel riaffermare la stessa idea ma nell'accettarne la mutevolezza, quasi variante di un unico consumo (e, stando all'uso del numero, consumo ed essere consumato: perché, se è vero che il numero evidenzia e oggettiva il modo di consumo temporale, da... a..., è da ciò stesso consumato, come un relitto svuotato). Come non ricordare i sofisti greci con il loro aneddoto di Achille e la tartaruga? Solo che qui, come del resto nella *morale* dell'aneddoto greco, non è la competitività a contare, ma l'idea di continua suddivisione e di immobilità dello spazio reale e di mobilità di quello dell'esperienza, mentale o fisica. Nella presentazione torinese si parlava di un tracciato da 1 ad infinito: e i quadri puntigliosamente vanno da un numero iniziale a un numero estremo, e il seguente attacca là dove il precedente si chiude, senza soluzione di continuità. Ma da 1 ad infinito non v'è né processo né progresso, bensì una dinamica di ritorni immobile nella sua presenza: che è sempre diversa dal lavoro impiegato per fissarla, e non per questo meno capace di spiegarlo nella sua oggettività.

Paolo Fossati

Poesia visiva internazionale

Se spesso un'immagine vale più di mille parole, una mostra come questa vale più di mille polemiche. Il merito di spostare la nostra attenzione dalle parole alle

A. Misson: *Eat poemat. Meat is the poetry of the people*



opere va, prima che a chiunque altro, a Gianfranco Bellora, il quale alla poesia visiva mostra di credere al punto da non temere di entrare con il suo studio-galleria Santandrea nell'occhio del tifone, scatenato da recenti e non sopite polemiche. Ma ora basta, io propongo; e si passi a considerare appunto le opere. Che ci sono: significative, in progresso; tante e tali da permetterci un consuntivo. Innanzitutto le cose che saltano subito agli occhi. A parte Paul De Vree, che conosciamo quanto gli operatori di casa, gli stranieri presenti mostrano una faccia almeno parzialmente rinnovata: il loro volto, o meglio quello del loro lavoro, se non profondamente mutato, si è così precisato da non permettere più dubbi. Non solo qui le immagini affollano lo spazio tanto che le parole sembrano assolvere un ruolo subalterno, ma queste opere non nascono con la sola ambizione di trasmetterci informazioni di segno estetico. Il poeta vuole cioè intervenire sulle cose, compromettersi, fare delle scelte in prima persona. Mi pare che Arias Misson, nel suo poema «Eat poemat», chiarisca a nome di tutti i colleghi da quale convincimento («Poetry is the meat of the people») nasce questa esigenza. Non è una scoperta questa di Misson, ma può essere per lui e i suoi amici una riscoperta di un certo peso. A parte queste considerazioni, l'impatto con la mostra è assai positivo: francamente non è facile entrare in una galleria e avere un'impressione di altrettanta vitalità. Intanto manca quella tediosa uniformità che sembra essere la caratteristica delle mostre di tendenza (il primato delle mostre di poesia concreta è, in questo senso, fuori discussione), e poi, pur operando nella

The people is the meat of poetry.



stessa direzione e utilizzando gli stessi materiali, ognuno dei poeti di cui si parla sembra aver trovato a questo punto il modo di poter utilizzare ancora con maggiore disinvoltura la libertà che si era già conquistata rifiutando la pagina stampata e limitando il prestigio, e dunque il ruolo, della parola. Ciò senza forzare la propria natura, ma anzi assecondandola fino a metterla a nudo senza più inhibizioni. È così che le opere di Valoch rivelano un atteggiamento lirico, mentre quelle di Damen ci appaiono più

gnomiche e quelle di Gerz più concettuali; ecco che lo sfidante Sarenco vince ai punti (chi gli rimprovera l'eccessiva disinvoltura) esibendo una sua foto scolastica accompagnata dalla didascalia in tre lingue «Noi non eravamo ancora poeti», e Vaccari e Miccini si mostrano più decisi, il primo a verificare le possibilità linguistiche della fotografia, il secondo a liberarsi di un passato un po' troppo «fiorentino e collagistico». Ed è questo caldo senso di libertà, che cresce con la sicurezza di tutti, a permettere a Isgrò di portare oltre la cancellatura il suo discorso centrale, proponendo una nuova serie di opere in cui la dilatazione spropositata di un particolare dichiarato provoca ancora un'assenza che reclama di essere colmata dal visitatore. C'è infine da dire che se le presenze straniere valgono a darci dei termini di confronto, di cui sentivamo l'esigenza in questa stagione che vede i poeti visivi italiani presentarsi alla ri-

Poetry is the meat of the people.



balta con nuove ambizioni, italiani e stranieri, insieme, ci chiariscono qual è lo spazio che la poesia visiva sembra avere ipotecato nell'ambito dello sperimentalismo artistico (non solo poetico) e quale altro tenta di accaparrarsi. In direzione concettuale? Questo interrogativo può rinfocolare quelle polemiche che vorrei vedere finalmente esaurirsi a vantaggio di tutti (di chi opera e di chi, come noi, è spettatore); ma io credo francamente — e lo dico avendo presente certe prove anche non recenti degli autori nominati — che quel tanto di concettuale che c'è, o ci potrà essere in futuro, nelle loro operazioni, si distingue — e continuerà a distinguersi — per una connotazione dichiaratamente poetica, riconoscendosi i poeti visivi ancora poeti ancorché convinti di poter guadagnare alla poesia zone che prima le erano precluse.

Basilio Reale

Tino Vaglieri

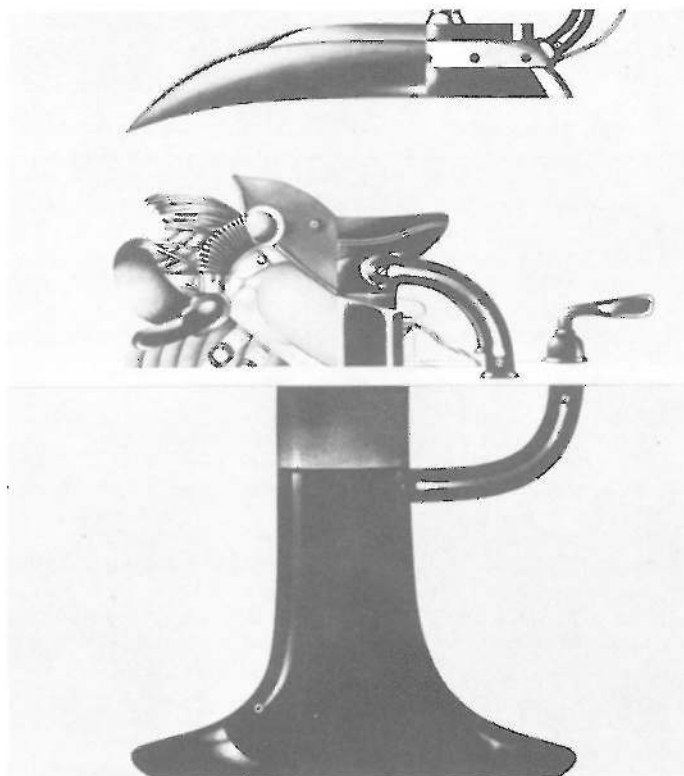
Vaglieri ha già avuto tali riconoscimenti, che se si volesse fare un discorso critico esauriente, occorrerebbe un saggio — e anche lungo — e non una breve nota come questa. Bisognerebbe, infatti, riandare a quell'ormai lontano esordio, nel '56, quando De Micheli e, soprattutto,



T. Vaglieri: *Testa con sole, nuvole, ecc.*, 1971.

to, Valsecchi individuarono subito le sue eccezionali qualità pittoriche. E specie attraverso quel gruppo milanese « dei 6 », indagato due anni fa da Mascherpa, giungere fino agli ultimi contributi critici, fra cui non trascurerei lo scritto che Fumagalli ha premesso a questa mostra nella sua Galleria delle Ore. Una pagina assai acuta e che rappresenta una testimonianza di fiducia nell'importanza di questo pittore. Un vero atto di fede che, personalmente, comprendo perché anch'io credo in Vaglieri. Ci credo, oltre che per la sua coerenza e umanità, perché mi pare che pochi altri artisti abbiano saputo calarsi, come lui, in una condizione giusta. Quello sforzo — quasi sempre vano — che facciamo per essere dalla parte degli oppressi, esserci non con simpatia intellettuale ma sentirci uno di loro, capaci di vivere quotidianamente tutte le violenze che questi uomini subiscono, direi che per Vaglieri non è ormai neppure uno sforzo. Egli è dei loro. Forse fra i più autentici interpreti, oggi, di questa condizione. Questa capacità di interpretarli così totalmente deriva, secondo me, oltre che dalle sue scelte ideologiche, dal fatto che il suo linguaggio, proprio per lo scavo tenacissimo che ha saputo compirvi, ha ormai raggiunto una piena maturità. E quella violenza, che è autenticamente rivoluzionaria appunto perché è, nel medesimo tempo, subitanea e dirompente, mi pare che adesso permei ogni centimetro della tela. Sofferta e insieme sovvertitrice, lo è nei segni e nei colori, nelle forme e nella costruzione delle immagini. E c'è pietà e rabbia, oppressione e dura volontà di spezzare que-

sta condizione. Si pensi a come egli riesce, con certi scorci minacciosi di muri e di oggetti quotidiani, con certe figure e teste dilacerate, a rendere una sensazione, al tempo stesso, di oltraggio e di volontà esplosiva. E il colore non è mai commento ma è esso stesso un grido che racchiude l'offesa e la certezza di una nuova, diversa giustizia. Appunto perché è una pittura ormai matura, che nasce da un sentimento incarnato (una condizione esistenziale, non una scelta dell'intelletto) di una vera eguaglianza. Insomma, per ripetere le sue stesse parole, dal suo quotidiano « impegno di non sentirsi diverso dagli altri uomini ». Ed è la ragione perché questi suoi quadri non hanno l'oratoria di certa recente pittura realistica o quella visione utopizzante di altri artisti, ideologicamente a lui vicini, ma appartenenti alla generazione immediatamente seguente. Data la sua matrice, nel suo caso si tratta di una realtà vissuta esistenzialmente. Soprattutto emblemizzata e come tale proposta come coscienza e come stimolo all'azione. Mi ha rafforzato in questa ipotesi un suo quadro che è fra le ultime sue opere: « Testa con sole e nuvole - fazzoletto e cintura al confine della città ». È un'immagine organizzata più liberamente e forse preannuncia un trapasso verso una maggiore certezza di giustizia, verso un distacco ancora più esteticamente risolto. Stranamente mi ha fatto venire subito in mente certe teste mozzate del Battista. Quella, per esempio, attribuita a Marco Zoppo al Museo di Pesaro. In tutte altre condizioni storiche e culturali, lo stesso crudele, lucido emblema appunto



S. Sarri: *Tavolo di analisi*.

di una ingiustizia patita e insieme riscattata.

Francesco Vincitorio

Sergio Sarri

Nell'attuale discorso figurale di Sergio Sarri (torinese) si dà luogo a una contestazione del tecnologismo attraverso la sua enfaticizzazione: un modo di far uso del linguaggio *attraverso* il linguaggio. L'artista si pone allo stesso livello dello strumento, vi si mescola e coinvolge, sta *dentro*, come la realtà sta dentro l'immagine che se ne trae e l'autoevidenza di quest'ultima non è che una forma di contestazione dell'*esserci*, compromesso fino al collo in quel mondo che si vuol contestare. L'unica maniera di denunciare i mali della tecnologia è quella di identificarsi nella sua stessa immagine, e di venirne come dilaniato, spezzato, disperso, e recuperato a diversi livelli: una serie di residui sfrondata, risultato di un ritrovarsi in quel caleidoscopico stravolgimento operato dalla dissezione e parcellizzazione dello spazio quotidiano. Questo coinvolgimento con lo spazio, che ci dissocia, smembra e ricostituisce continuamente nelle riproduzioni circostanti, ricorda quello dei futuristi, dove il quadro, l'occhio, corre avanti e riduce la distanza dall'osservatore, capovolgendo l'ottica convenzionale degli oggetti. L'appropriazione linguistica di Sarri coincide dunque con l'oggettivazione dello strumento stesso; l'artista *mima* la realtà, vi si identifica, in fondo non è altro che un ingrediente del contesto. All'in-

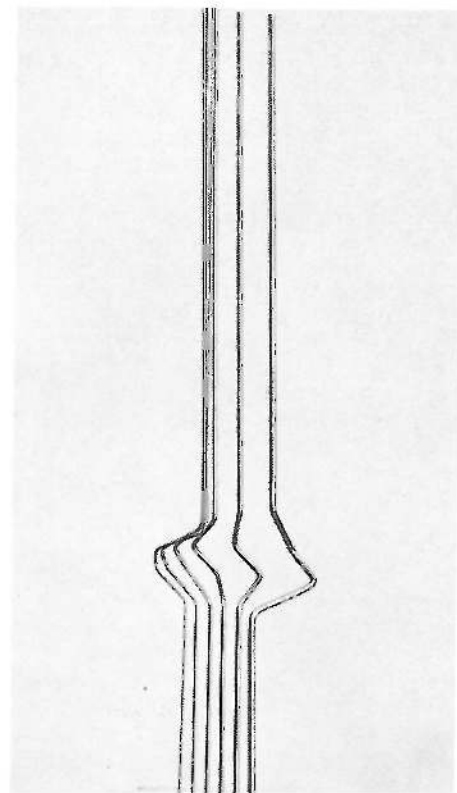
terno dell'indagine di Sarri s'indovina i contributi del *déplacement* surrealista, della dialettica combinatoria di Rosengquist, della nuova figurazione italiana, soprattutto nordica. Più specificamente, in queste sue ultime opere esposte alla *Vinciana* compare un'emblema della dell'asservimento passivo dell'uomo nei confronti di se stesso e dei propri miti. Sull'ottica dell'obiettivo (che coincide con l'intera superficie del quadro, accuratamente sezionata) appare emergente la struttura politica e quasi mostruosa dell'ordigno meccanico, una specie di macchina chirurgica, al cui interno l'uomo, ridotto a un frammento di corpo nudo, è pronto a scomparire nel processo dell'operazione metamorfica in cui è coinvolto dalla macchina, per riprodursi alla stregua di qualsiasi oggetto industriale, ubiquitario, perfetto, disponibile. Si allude forse a quella sorta di livellamento merceologico cui l'uomo stesso sembra destinato dalla sua dicotomizzazione per cui l'esserci della coscienza riceve uno spostamento continuo, e a una coscienza astratta fa riscontro un'ossessiva quantificazione nello spazio e nel tempo, visualizzata indirettamente dal futuro uomo tecnologico, il *robot* mitico. La macchina, non c'è dubbio, sembra trionfare. Di fronte al suo insopprimibile fascino l'uomo è spogliato, inerme, privo di autorità; non compare mai per intero, ed è quasi sempre privo della parte superiore (capo) e degli arti inferiori. È raffigurato in sezioni su un letto chirurgico, in una camera di contenzione, ma tale raffigurazione è generica, il letto è infatti talora una gabbia, una cella con grata, una sedia dentistica, ecc. Incombe sull'uomo un meccanismo di compressione e dilatazione; egli è al centro, ma è vittima. L'asse paradigmatico evidenzia, a due o più piani spaziali su una medesima superficie, uomo e macchina. L'asse sintagmatico palesa lo scontro. Gli spazi sono separati, come antagonisti, ma si violentano reciprocamente. Solo emotivamente, in modo quasi sensuoso, il lenocinio dei corpi e degli oggetti meccanici li dispone, in questi lavori, a una specie di simbiosi, allusiva forse alla secolare aspirazione umana e un'asettica, mondana perfezione. La struttura dei dipinti, se così si vuol chiamarli (giacché siamo di fronte a una specie di montaggio), nonostante che la presenza dei due assi, selettivo e combinatorio, sia talvolta quasi esemplare, è articolata e distribuita secondo coordinate via via sempre più interagenti, anche se concise. Qualche volta l'immagine principale deborda dallo spazio dove è contenuta, dilatando e prevaricando sul contesto. La macchina appare in questo caso nella sua connotazione assiologica e nella sua ambiguità accattivante. È il bel mostro che uccide l'uomo e può essere debellato soltanto da una forza sovrumana. Enrico Crispolti, presentando al catalogo Sergio Sarri, parla giustamente di «comunicazione critica e contestatoria». Si allude ovviamente-

te a due livelli: 1) analitico, nel senso che la combinazione dei vari momenti dell'immagine è il frutto di una selezione analitica, di una scelta di elementi sottratti a codici diversi e ascrivibili a meccanismi associativi di tipo analogico; 2) sintetico, nel senso che quegli ingredienti sono *spiazzati*, devitalizzati, ma la loro combinazione produce una sorta di violentazione reciproca, come quella della macchina nei confronti dell'uomo. Le allusività associative, le combinazioni possibili, ipotetiche, sono diverse, ma il Sarri ha il merito, soprattutto rispetto alle sue opere precedenti, di ridurre la casistica dei prestiti riducendo contemporaneamente la serie delle possibilità combinatorie. Sono attuabili sicuramente vari livelli di analisi del testo figurale; tuttavia sarà soltanto dal risultato di tali livelli di analisi (sintattico, semantico, iconografico, iconografico ecc.) che potrà venir fuori una ristretta serie di sensi possibili dell'immagine, che comunque sarà disponibile a una certa apertura di decodifica, e in tal caso utilizzabile su un piano di relativa univocità semantica. Qui Sarri ha dei meriti anche nei confronti di altri artisti che nella stessa area linguistica sono colpevoli di puntare su un campo di indeterminata e generica polisemia. La tipologia dei significati possibili esige d'essere riducibile a una dimensione congruente; la polisemia aperta, impregiudicata, disponibile, corrisponde invece assai spesso a un vuoto semantico, e pertanto dà luogo a una strumentazione pericolosa e irresponsabile. Il rigore delle scelte, la limitata e coerente apertura combinatoria, la possibilità di un arricchimento sintattico e semantico all'interno di una postulazione programmatica coerentemente e strutturalmente definita, possono scongiurare pericolose sbavature semantiche; e questo il Sarri sembra averlo opportunamente meditato.

Cesare Chirici

Italo Antico

Schivo, pervenuto agli attuali risultati con una ricerca lenta, faticosa e autonoma (ben delineata da Dorfles nella presentazione), questo giovane scultore sardo è quello che comunemente si dice «un artista poco noto». Ha partecipato ad alcune collettive, ha ricevuto qualche riconoscimento ma, in pratica, la sua opera è pressoché sconosciuta. E non solo al pubblico. Ciò, siamo in presenza di un altro di quei casi, diciamo sconcertanti, della nostra situazione artistica: così prodiga di attenzione per le *vedettes* ufficializzate e così restia a prestarne a chi conduce una ricerca seria ma non ha santi in paradiso. D'altro canto, forse è facile capire il perché di questa scarsa «fortuna critica», (una volta reso il debito tributo a Mila Pistoì e a Dorfles, gli unici che se ne siano interessati). Le sculture di Antico, infatti, se osservate in fretta (questo vizio capitale del nostro



I. Antico: *Verticalità contratta*, 1971.

tempo), possono erroneamente essere considerate generiche «sculture astratte». O, tutt'al più, eleganti costruzioni spaziali, come se ne vedono molte. Solo una più approfondita analisi consente di individuare quella matrice organica che, secondo me, è il segno della sua autenticità e autonomia. Soccorre il ricordo delle sue prime opere, dove questa organicità era più scoperta. E, a riprova, serve l'isterilirsi della sua ricerca quando, qualche anno dopo, fu tentato da avventure intellettual-costruttiviste. Come egli stesso, lealmente oggi ammette, per lui un vicolo cieco, un recidere i legami con quel nucleo intuitivo che lo fa scultore. Proprio quel nucleo che emerge con chiarezza in questa mostra alla Cadario: sia che si tratti dei gioielli (in realtà piccoli progetti di sculture), sia che si tratti dell'unica realizzazione relativamente in grande o delle varie sculture disposte nella sala. Ammesso che si possa tentare di spiegarlo, mi pare che detto nucleo si articoli in due movimenti per così dire opposti. Uno di contrazione, ossia di estrema essenzializzazione del segno significante: fibra o filo d'erba o linee-forza di un frammento organico. L'altro di forte e, al tempo stesso, contratta espansione: contenuta, rigorosa, in uno spazio generato da questo stesso moto di espansione. Di modo che segni e spazi si caricano di una energia fortemente compressa che, simpateticamente, si trasfonde in chi osserva. E perciò diventa naturale l'indugio sulle caratteristiche piegature delle sculture. Il chiedersi perché in quel punto e quella progressione. Una lenta e

penetrante analisi che si trasforma, insensibilmente, in una presa di coscienza. E ogni piega diventa il punto nodale che evidenzia gli ostacoli e, nel medesimo tempo, la forza irresistibile di una energia organica. Bisognerebbe dire qualcosa sul significato del nitore di queste sculture e della loro nuda, rigorosa essenzialità. Ma si entrerebbe nel mistero della specificità del linguaggio artistico e, come dice Klee, è terreno in cui ogni parola è di troppo.

Francesco Vincitorio

Nino Cassani

Dopo la mostra personale fatta nel '68 presso la Galleria Pagani a Milano, e nella quale qualche esperimento tecnologico dimostrava una certa saturazione dei temi in pietra che gli avevano dato notorietà subito dopo il '60, Cassani ha avuto una specie di pausa, interrotta soltanto da alcune sporadiche apparizioni in collettive. Una pausa diciamo meditativa, durata fino ad anno scorso quando è ricomparso con una serie di « personali ». Era il segno di una ritrovata fiducia, di un rinnovato amore per la pietra atavica (come è noto, egli è di Viggiù, terra di maestri comacini). La mostra alla Square Gallery conferma e ribadisce, grazie anche alla presenza di diversi disegni-progetti recentissimi, questa nuova fase. E questa fase avviene sotto il segno del più completo ritorno alla pietra. Ma non certo uno stanco recupero delle tradizioni, bensì un nuovo, vitale rapporto con questo materiale, come dichiara persino il titolo (« La pietra è viva ») di una delle sue ultime opere. Quasi che, dopo un momento di disorientamento derivante dal premere degli eventi, lo scultore abbia sentito il bisogno di ritrovare una certezza. Una certezza che per lui significava, soprattutto, il segno manuale sulla nuda pietra, tornare ad in-

cidervi profondamente, pur lasciando integra la sua naturalità. Insomma imprimermi quella traccia umana che suscita in noi quel curioso scatto emotivo quando, per esempio, la riconosciamo nel corso di una escursione archeologica. Ma saremmo, appunto, all'archeologia (che, per altro oggi forse suonerebbe vagamente reazionaria) se Cassani non caricasse queste sue pietre anche di un altro sentimento. Cioè quel sentimento del tempo che, specie nelle migliori fra le sue prove attuali, si manifesta con sottile ma esplicita evidenza. Vale a dire, un tempo lentissimo, quasi da mutazione organica, che riesce a portare il battito dell'osservatore ad un ritmo temporale diverso (e non è senza ragione che un'altra opera recente sia intitolata « Ritmi lunghi »). Il segno dello scultore diventa realmente paradigmatico delle infinite imprimiture che l'uomo pone sulla natura. E proprio per questa caratteristica riesce a ricreare dentro di noi la sensazione di un tempo molto meno deformato e compresso di quello provocato dal nostro odierno, abitudinario meccanismo mnemonico. Uno scorrere più grave e lento che, oltre tutto, tende a riarmonizzare l'uomo alla natura. A rifarne un elemento fra i tanti, sia pure con le proprie specifiche particolarità.

Francesco Vincitorio

Padova

Carlo Maja

Carlo Maja (Galleria « La Cupola ») si propone di partire da certe suggestioni materiche e gestuali per pervenire a realizzazioni fantastico-surreali, che tuttavia non si sottraggono interamente alle apparizioni del mondo noto dei fenomeni naturali. Anzi con questi ultimi il pittore cerca di stabilire relazioni e connessioni



C. Maja: *Magia verde*.

tali da provocare sconfinamenti in una direzione sensibile agli smarrimenti e agli stupori. L'iter di Maja è identificabile quindi in una sorta di osservazione-rapimento del fenomeno per approdare nelle magiche sfere di un mondo inedito. Nel passato pittorico di Maja il primo termine era costituito dalla rappresentazione di talune forze del mondo fisico: il vento, l'acqua, la lotta degli elementi tesi nell'affermazione della vita; ora invece lo stesso è volto alla riproposta di quelle del cielo, delle nubi, della luna. Elementi di estrema mobilità, che il pittore sorprende in momenti ideali a significare la rarefazione dei corpi e l'apparizione improvvisa delle forme, le cui andature sono scandite da pause, da spazi vibrati, da cadenze piene di un alone misterioso. Certo che in questo processo di suggestione che vanno acquistando la concretezza della forma compiuta, una parte tutt'altro che secondaria è sostenuta dalla partitura cromatica. Il colore di Maja conosce una orditura varia, promossa ora dalla compattezza degli agglomerati, ora da zone nelle quali le particelle colorate si dipanano in superfici lievissime, come aloni che vanno creandosi per porre in evidenza l'enuclearsi delle forme. Queste contrapposizioni sono originate dallo stesso atto da cui germignano le sue apparizioni di verità presentite, come fasi di una metamorfosi che, negli esempi migliori, si placa solo quando ha trovato la sua ultima definizione.

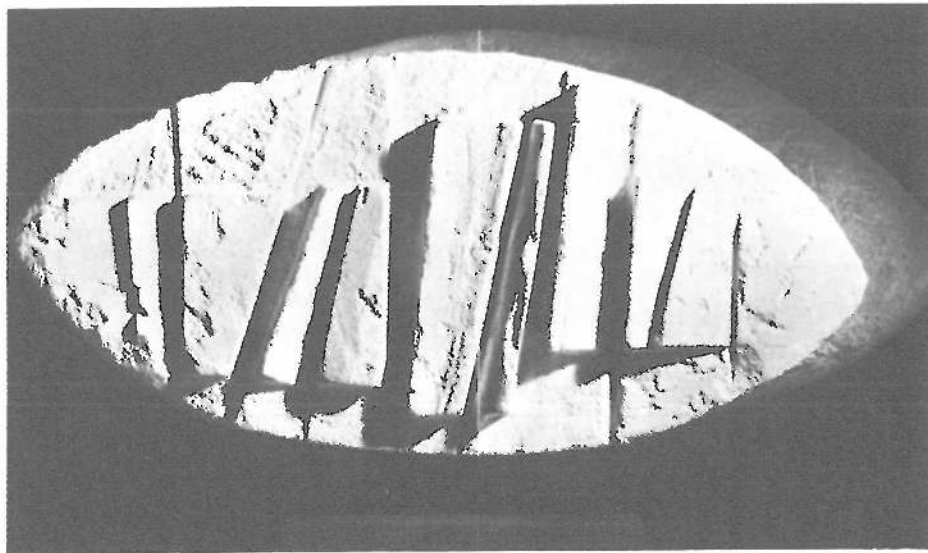
Salvatore Maugeri

Palermo

Giuseppe Gambino e Vittorio Gentile

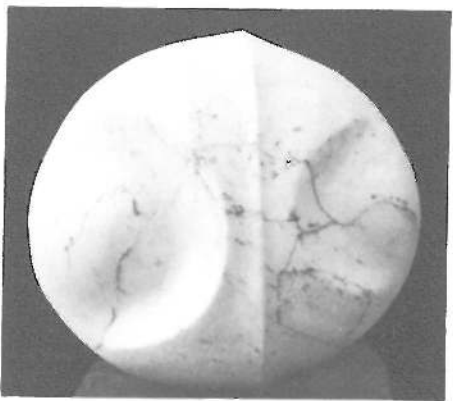
Un pessimismo esistenziale, pieno di risvolti sociologici è motivo fondamentale nell'opera di Giuseppe Gambino, incisore e pittore. Esso nasce dalla consapevolezza dei contrasti e delle inquietudini di una realtà umana che, lasciati i percorsi tradizionali, si orienta con incertezze e perplessità verso nuove formulazioni di vita. « Che cosa l'uomo ha fatto

N. Cassani: *Pietra bianca*, 1971.





G. Gambino: *Donna*, 1969.



V. Gentile: *Scultura*.

della natura, che cosa la natura ha fatto dell'uomo»: è una frase paradigmatica dell'artista che spiega la unitaria impaginazione, cupa, quasi ossessiva delle sue opere. Nell'habitat figurale di Gambino infatti mancano gli emblemi della fenomenologia del mondo moderno; la realtà non è urbana, tecnologica, pubblicitaria o industriale secondo la distinzione di Restany. La realtà si risolve piuttosto nella esasperazione di un rapporto tra l'uomo e la natura: e la figura femminile è una costante che ricorre in immagini singole o multiple, associata a pochi altri elementi di natura e più spesso articolata sullo sfondo di un paesaggio ridotto a lande spoglie di vita. Una figura amara, talvolta ironica, quella che Gambino propone, tracciata con segno angosciato che indaga la dimensione psicologica; assecondata con piena consonanza di modulazioni da un colore spento nel quale si illividisce anche la speranza. Il significato psico-etico della immagine si svolge attraverso apparenti involuzioni, espressioni soltanto asseverative della fede e delle possibilità tecniche di Gambino so-

prattutto nell'ambito delle incisioni, dove emerge un lavoro di mestiere raffinato in lunghi anni di esperienza e nel diuturno magistero d'insegnamento.

La ricerca che Vittorio Gentile conduce nelle sue sculture è quella di una forma delimitata dalla linea curva che modella essa stessa la materia imprimendole impulso vitale. In tale concezione allusivamente biomorfica l'elemento plastico è inteso come principio morfologico di tutte le forme possibili. Esso si contrae e declina nello spazio istintivamente o volutamente esaltato dalle modulazioni della luce che col suo variare scivola sulla stessa materia percorrendone di fremiti le superfici. E soprattutto in questa disponibilità agli effetti di luce che Gentile si distacca più autonomamente dai molteplici richiami di natura strutturale e dalle suggestioni di apparenza formale che gli vengono dalla assimilazione dei più importanti momenti della cultura plastica del secolo. E la materia così concepita resta una realtà fisica duttile e flessibile che nel processo di fenomenizzazione plastica Gentile tratta con disinvoltura. E quando essa si distacca dalle mani dell'artista è per seguire il suo destino di monade nello spazio dove le forme avvolgenti e disvolgenti, talvolta configurate in elementi multipli, possono diventare i pianeti di un nuovo irreal universo. Tutto questo che è il motivo più approfondito della scultura di Gentile vede però contraddetta la sua unitarietà da un gruppo di lavori in tufo, nei quali appare sostanzialmente diverso — secondo la materia — il principio di ricerca e il rendimento tecnico e formale. Le arenarie figurate in più pesanti immagini hanno infatti perduto la sciolta dimensione e la levigatezza delle sculture realizzate in marmo, lasciando intravedere la possibilità di un diverso avvio di cui ora è prematuro valutare la dimensione.

Antonina Di Bianca Greco

Parma

Bruno Pruno

La pittura di Bruno Pruno, raccolta in una mostra ben calibrata alla galleria Camattini, porta il segno di una salda ideazione mentale, tradotta in immagine sulla linea di uno stile lucido e sorvegliato. A questi risultati Pruno è pervenuto nel corso di una intensa esplorazione sulle risorse visive della realtà; con puntigliosa assiduità è giunto a superare la frontiera delle apparenze per cogliere la segreta struttura del paesaggio o della figura. Lo spazio appare così ripartito secondo l'intima scansione ritmica suggerita dai volumi e dalle presenze; il registro cromatico si accorda con l'intonazione evocativa della ricerca e si inserisce in gamme profonde e affocate. Pruno mantiene con esemplare coerenza l'into-

nazione meditativa di una ricognizione che nulla concede ai formalismi e si tiene saldamente alla «pittura», con accensioni di estrema sensibilità. La sottile coincidenza fra sentimento e immagine, trattenuta sul filo di un vibrante equilibrio, costituisce la qualità specifica di questo pittore schivo e riservato che porta una testimonianza insolita di limpida civiltà.

Gianni Cavazzini

Roma

Giulio Turcato

La galleria Editalia fa precedere un gruppetto di opere recenti di Giulio Turcato da una brevissima retrospettiva, sei tele di una medesima collezione privata datata tra il '48 e il '65. Queste confermano la misura dell'artista che conosciamo, i quadri recenti scavalcando l'impressione di una certa stanchezza degli ultimi anni e, specialmente qualcuno, restituiscono Turcato al suo livello se non il più alto, certo di buona media. Forse non è inutile, specie per il lettore non iniziato, tirar fuori dalla clandestinità uno scritto di qualche anno fa, che nel suo sommario sguardo storico risponde alle intenzioni appunto storiche della mostra. Anche Giulio Turcato è esposto all'ingeneroso giudizio liquidatorio che tanta odierna intransigenza riserva a chi non adegua il proprio rapporto di marcia al suo ritmo folle. Giudizio apparentemente positivo, ma, dietro l'alibi della storicità, nella sostanza appunto liquidatorio. Dieci o quindici anni sono un tempo sufficiente, oggi, a invertire rotte, a rovesciare posizioni, a cambiare di segno i fatti consolidati. Siamo anzi al punto da calibrare gli aggettivi dell'ultima novità, perché la prossima, incombente, non ci trovi squilibrati. E tuttavia, se non tra i pittori, parte almeno dei quali dopo un breve inseguimento si rassegna a perdere il treno dell'aggiornamento continuo, e lascia alle ondate incalzanti dei giovani il compito di raggiungere le stesse, c'è tra i critici, e con una disinvoltura che prima o poi lascerà il suo segno, chi procede nell'avventura tagliandosi i ponti alle spalle. E per costoro non diciamo Morandi e Braque, ma Pollock, Wols e Fautrier, Bacon e Sutherland, vengono espunti da una cultura che insegue la bestia dell'arte, fuggita ormai dal suo recinto, in luoghi sempre più impraticabili, e, quel ch'è peggio, sempre convinta di tenerla in pugno. Se si tratta di artisti che in nessun modo possono venir depennati dalle vicende di questo nostro tempo li si relega appunto tra le pagine del libro di storia, significando che furono bravi e rappresentativi ma che non ci servono più. Turcato è in buona compagnia. È il limite restrittivo di certa nostra critica massimalista, la quale sembra oggi prigioniera nelle imprevedute conseguenze di premesse azzardate, sgambettata dai

figli dei figli che aveva incautamente generato; ed eccola allora a dover negare i fatti per non venir meno ai principi, e a valutare seriamente l'ipotesi, se non di un voltafaccia, di riguadagnare almeno il mare aperto, dove il mutamento di rotta è soggetto a verifiche meno immediate. E sì che proprio il ritmo degli avvicendamenti deve avvertire della loro fragilità, convincere che sotto la superficie volubile la sostanza registra tempi lunghi. Guai a seguire senza distacco le spericolate acrobazie di giovani che, convinti dell'avanguardia, si muovono invece nel margine breve che loro concede, a sua piena discrezione, una società ben altrimenti occupata; certi di indirizzarne le scelte, se non di guidarne i destini, essi ne manipolano le scorie, scoprono la chiave di codici inutili, s'illudono d'ironia senza interlocutori. La fantasia, sola ancora dell'arte sotto qualsiasi latitudine, sta altrove. E non ha leggi predeterminate, né piani stagionali né programmabili funzioni; la libertà è la sua anima, il suo corpo è la forma che essa sa creare. Parlando di fantasia, di libertà, di forma, abbiamo sventolato la bandiera di Turcato. Bandiera, tuttavia, ch'egli non si cura d'innalzare sulla piazza della concorrenza, di salvaguardare da assalti interessati e da non meno interessate difese, egli l'ha riposta nel cassetto, seguendone i dettami nella realtà del lavoro con un impegno che altri chiama disimpegno, con una convinzione che per altri è evasione. L'antiretorica di Turcato ha trovato la motivazione forse più acuta in una lettura di Carla Lonzi, in occasione di una personale romana dell'artista nel '65; conviene citare ampiamente: «Tutta la polemica di Turcato contro le poetiche in genere e la poetica dell'angoscia in particolare, è da ricondurre alla ripugnanza di veder proiettato nell'opera il mito di una vita sublimata. Quello che può essere interpretato come atteggiamento scettico e nichilista di Turcato è solo l'atteggiamento di chi, prendendo la vita estremamente sul serio, non può non scoprire nelle proposizioni culturali l'antico vizio di origine umanistica che pretende di riscattare il corso banale dell'esistenza in gesti di titanismo spirituale. Ed è proprio l'assenza di questo elemento che costituisce lo stato di particolare decongestione dei suoi quadri. Essi non recano tracce di sforzo compiuto... Nei quadri di Turcato l'invenzione plastica sembra preesistere ai suoi gesti, ma essa viene completamente svuotata del peso espressivo, della serietà dogmatica con cui è stata immessa nella cultura, e considerata niente più che un pretesto su cui una fantasia nomade possa lasciare qualche impronta; ciò che resta del provvisorio entro cui è movimentata l'esistenza. E l'artista sembra soprattutto preoccupato che questo provvisorio non trasformi le sue pretese in qualcosa d'altro: in una ricetta per salvarsi, ad esempio...». La Lonzi coglie incisivamente nel segno ma appare

troppo preoccupata, nel liberare Turcato da ogni retorico programma, di sganciarlo dalla sfera dei significati tout court; ed eccola parlare di «rarefazione dei significati», «mantenersi al limite dei significati», e ancora «tirare avanti comunque», «lasciarsi ammettere nel mondo»: preoccupata appunto di liberarlo da ogni programmata ideologia ma non altrettanto forse di ancorarlo a quell'altra sfera di significati, che è propria della pittura e delle sue leggi liberamente ferree. A queste leggi l'anarchico Turcato è saldamente legato — che è appunto quanto diceva Lionello Venturi nella sua sobrietà, quando con frase in apparenza facile e svagata ripeteva che «Turcato è pittore nato». Certo, nel contesto di quella temperie astratta che negli anni cinquanta costituì versante autentico della nostra pittura l'opera di Turcato reca accenti del tutto personali; è una sorta di alleggerimento di tensione, specialmente cromatica, di vaghezza, laddove negli altri prevaleva la passione: nei Birilli, nei Corpora, negli Afro, negli Scordia, nei Cassinari. Scioltezza di una mano che sembra seguire percorsi già noti, un disincanto che libera le forme fluttuanti da rigori compositivi ma non da segreti equilibri, spirituali quanto formali. C'è da credere che Turcato fosse in quegli anni il più libero tra i più liberi della nostra pittura. Scoperte, all'incirca negli anni di 'Forma' (1947-48) le possibilità dell'astrattismo, a lui congeniale come a pochi altri, egli le condusse tosto sino in fondo, abbandonando sia i temi sociali che avrebbero spinto la sua pittura verso le secche dell'ideologia politica, sia i residui del naturalismo ancora così premente, magari in modo superbo, nelle tele di tanti suoi compagni di strada, e che non gli si addiceva. Ed ecco allora i suoi quadri più belli nascere d'incanto, come in stato di grazia, e Turcato, 'pittore nato', si tuffa nei piaceri della pittura con una spontaneità e un'immediatezza che tuttavia convivono col massimo distacco. Egli è l'artista meno autobiografico che si possa immaginare, la sua fantasia, raggiunto l'acme, spazia disfacendo e rifacendo ogni volta, felicemente, le proprie mutevoli leggi. Il decennio circa tra la metà degli anni cinquanta e la metà dei sessanta è il suo momento migliore, ma strada ne aveva percorsa da quando, durante la guerra, insegnava disegno in un istituto di avviamento professionale di Portogruaro. Egli vagò a lungo da un capo all'altro d'Italia (e dall'America alla Cina), prima di stabilirsi a Roma; così come vagò nelle più diverse regioni della pittura prima di trovare quella strada apparentemente discontinua, saltuaria e sconnessa, in realtà straordinariamente lucida, in cui realizzare appieno la sua personalità: prima con i neocubisti, quindi tra i firmatari del manifesto di 'Forma 1', poi ancora nel 'Fronte Nuovo delle Arti' e infine, nei primi anni cinquanta, nel 'Gruppo degli Otto'. Ma una scheda senza motivazioni

è come un uomo senza volto, e potrebbe indurre in grave errore. I movimenti di cui Turcato fece parte erano in realtà, in quel tormentatissimo periodo della nostra cultura, quanto di più avanzato offrisse l'arte nostra, e passare dall'uno all'altro fu ricercare la propria strada con una coerenza che oggi è dato verificare. Il neocubismo, nel primissimo dopoguerra, fu il modo italiano di aprirsi alla cultura europea, un modo che oggi può magari lasciare perplessi, ma che allora rappresentò l'autentico rinnovarsi della nostra coscienza formale. Nel '47, dopo un illuminante viaggio a Parigi, Turcato è nel gruppo romano di 'Forma', con un passo decisivo verso la chiarezza formale e poetica: il movimento di 'Forma' non gode di una notorietà pari all'importanza che ebbe in quella difficile congiuntura. Già dall'ottobre del '46, tuttavia, l'artista aveva firmato la prima dichiarazione di quello che sarebbe stato tosto, consacrato alla Biennale veneziana del '48, il 'Fronte Nuovo delle Arti': raggruppamento eterogeneo e di non lunga durata, ma vitalmente teso verso un rinnovamento su base europea. Il 'Fronte' urtò, sfasciandosi, contro due ostacoli, l'uno, interno, originato dalla estrema diversità di forze che non potevano mantenere, a mano a mano che mutavano le condizioni soggettive e oggettive, quel vincolo soprattutto morale che aveva determinato un momento di felice coesione; l'altro esterno, costituito dal veto del partito comunista che vedeva nell'astrattismo, già saldamente accampato tra gli artisti del 'Fronte', la tipica espressione della società borghese. Turcato mostrò allora la propria maturità, dapprima, in

G. Turcato: *Il Tunnel*, 1972.



omaggio ad una tematica sociale che rifletteva le sue scelte politiche, mantenendo quanta figurazione era compatibile con forme sempre più astratte, quindi abbandonando del tutto ogni tema che non fosse la libertà della sua fantasia. Nel '52 Turcato espone col gruppo venturiano degli 'Orto', nel cuore dell'astrattismo italiano. Qui andrebbe ripresa e approfondita l'analisi delle componenti dell'arte di Turcato: insistere su quell'ironia già acutamente indagata da Bonicatti (« Ecco perché la pittura ironica di Turcato è anche ornamentale, decorativa: in quanto l'ironia ha un carattere intrinseco di superfluità. La sua ironia ha bisogno di mettere in evidenza questa inutilità, come atteggiamento di disinteresse verso il mondo esterno »), o verificare il momento della contemplazione, messo in luce da Carandente. Ovvero, accostando di più la concretezza del fatto pittorico, sondare gli innegabili ma fluttuanti rapporti con l'informale e, magari, col dadaismo. Sarebbe lavoro, già in parte tentato, che esula da questa sede, nella quale conviene riaffermare che nonostante quelle « ombre della luce che è l'autenticità artistica di Turcato », e che dodici anni fa Lionello Venturi riassumeva in una elencazione valida anche oggi (« timidezza, indifferenza al pubblico riconoscimento, vita di bohème, lavoro intermittente, senso della misura, delicatezza e anche tenuità di ispirazione »), — 'Turcato il « sinistro »', come lo chiamò Mino Maccari così intitolando un disegno riprodotto in un libro di Venturoli vecchio di venticinque anni, riafferma oggi i diritti di una fantasia indomabile, al sicuro da ogni rischio di condizionamento, soltanto affidata a un estro capace, nei suoi momenti di grazia, di sovvertire gli schemi ricorrenti di un costume culturale nuovo di pelo ma di vizio antico.

Guido Giuffrè

Roberto Vaiano

Guttuso (prefatore) saluta in Roberto Vaiano (galleria « Il Gabbiano ») la 'ricomparsa' della pittura: non in Vaiano, che l'ha sempre coltivata, ma « all'orizzonte delle nostre gallerie d'arte ». Altri accuserebbe nell'artista la persistenza della pittura. Altri ancora distinguerebbe. C'è ad esempio tutto un settore d'intervento — il termine non è casuale — dove la pittura, per giocare con le parole, è soltanto una 'comparsa' nella recita di moralismi vietati e platealmente demagogici. Non è fenomeno da trascurarsi — a meno di non sdegnare tutto ciò che non coincide con le proprie personali posizioni — e coinvolge artisti e critici, spesso artisti-critici. Qui a Roma c'è qualche focolaio che viene allargandosi, e sembra incredibile dopo tutto ciò che s'è detto sulle degenerazioni neofigurative e sulla retorica denunciataria: pittori di quartiere e loro figli e nipoti che compitano studiosamente, con dovizia di finanze pittoriche, i mali della società dei



R. Vaiano: *Gabbia, gli uccelli e gli alberi.*



A. Governatori: *Uomo seduto.*

consumi. Ma c'è anche di peggio, soprattutto allora fuori di Roma, quando la medesima sostanza è contrabbandata da forme spregiudicatamente aggiornate, e i montaggi, i riporti, gli spruzzi, i trucchi d'ogni genere, e un'indubbia e prensilissima abilità manipolatrice, creano la cortina fumogena dietro cui non si cela neppure la faticata (ma strumentalizzata) buona fede dei 'provinciali' di cui sopra. Discorso che con Vaiano non sarebbe in alcun rapporto se non venissero alla fine proprio da codesto settore d'impegnati le logore accuse d'evasione all'indirizzo di chi il concetto di libertà intende in senso tanto meno restrittivo. La 'pittura' di Vaiano ha ben altra struttura, e mantiene soprattutto, che è essenziale, la capacità di creare immagini; « Vaiano è un pittore della natura » dice giustamente Guttuso, anche se non si

tratta per questo di pittore naturalista: aggettivo che potrebbe assumere inflessioni ottocentesche. Il suo modo di accostarla, la natura, non è infatti episodico né vedutistico, tende piuttosto a recuperare un fattore costitutivo di una dimensione umana sempre più compromessa; e codesta tensione si svolge affinando il linguaggio, lirico e immediato da un lato, sensibile ai suggerimenti dell'emozione, sottilmente elaborato e colto dall'altro. Che Vaiano intenda in modo non pacifico il rapporto con la natura, che ne avverta da un lato l'urgenza, consapevole dall'altro del rischio di un quietismo che lo stesso spessore culturale di quell'urgenza non sopporterebbe, risulta evidente anche da due direzioni tipiche che egli segue spesso, quasi alternativamente, nella costruzione della sua pittura: un modo di essenzializzare l'immagine geometricamente, con una linea d'orizzonte, ad esempio, perfettamente triangolata con quella della spiaggia, o col rigido parallelismo e le curvature delle gabbie d'uccelli, a metà misura spaziale e a metà ancora strutturale; ovvero quell'altro modo, egualmente astraente dall'immediatezza dell'emozione, che è la compattezza delle campiture, condotte a strati sottili e velature finché si rassodino in una tensione tutta mentale. Sono preoccupazioni, credo, eccessive; al fondo dell'apertura lirica di Vaiano preme piuttosto una componente visionaria ed egli non ha nulla da temere dalla simpatia, evidente, per Matisse ed i fauves: la cultura, figurativa e no, passata sotto quei ponti è ormai per lui esigenza irrinunciabile, intride la sua stessa natura di pittore, lirica appunto ma sottilmente smaniosa; non ha affatto bisogno, insomma, di rischiare l'artificio compositivo.

Guido Giuffrè

Aroldo Governatori

Mi sono chiesta a lungo, dopo aver visitato la mostra di Aroldo Governatori alla galleria Giulia, dove risiedesse il fascino che quella pittura aveva esercitato su di me al primo incontro e che nella memoria durava. Che fosse un fatto di colore e di simbologia? Che fosse un fatto personale, qualcosa da rimandare alla sfera del gusto e quindi un fatto privato del quale parlare soltanto con l'intimo amico incontrato per caso ma mai sulle pagine di una rivista specializzata? Che fosse una pittura elegante, borghese nella quale non stentavo a riconoscere dei miei temi? Così sono ritornata tre volte a vedere la stessa mostra e pian piano ho capito che dovevo avere meno riserve e che della mostra potevo parlare. Ho letto la presentazione di Chiarretti che rimanda questa pittura a Magritte e a Dalì e subito mi è stato chiaro che non erano quelle le fonti; che uno dei motivi per cui la pittura di Governatori mi sembrava aver risposto ad una serie di interrogativi era proprio

quello che con sicurezza, ma non con il deprecato provincialismo degli anni neri, si muoveva nell'ambito di una cultura propriamente italiana, riallacciando fili che erano stati tagliati. Forse il futurismo è stato abbastanza rivisto dagli artisti giovani e certamente molto più di quanto non si pensi la pittura metafisica rispondendo al problema della presenza dell'oggetto (molto più la pittura metafisica che non dada) ma nessuno aveva fin'ora pensato a rivedere De Chirico, ad affrontarlo, ad ascoltarlo, a discuterlo. De Chirico è un macigno per la cultura figurativa italiana di certi anni e si è saputo così poco leggere tra le righe polivalenti delle sue immagini, De Chirico è inoppugnabile e fermo e ci si scivola accanto: Governatori si ferma di fronte. Guarda De Chirico. Non ho parlato con Governatori, e forse interrogato direbbe che De Chirico non ha nessuna importanza per la sua pittura, tuttavia quadri come « Uomo seduto » e « Piazza Navona » (per sceglierne due a caso) valgono come risposta diretta a De Chirico. In « Uomo seduto » la poltrona non è nel paesaggio, non è stata estromessa dall'ambiente interno. Se De Chirico per esprimere lo spaesamento dell'oggetto aveva bisogno di collocarlo in un luogo che non gli apparteneva e al quale l'oggetto non era mai appartenuto, Governatori, figlio del suo tempo, non ha bisogno di trasportare l'oggetto: gli basta di porlo in relazione al paesaggio. La poltrona occupa la parte sinistra del quadro, un'interno aperto sul paesaggio. L'uomo seduto non si vede, c'è solo l'incavo del gomito sulla poltrona poiché il personaggio essendo posto sul lato sinistro esce dal quadro. Eppure è il personaggio a dare la risposta alla pittura di De Chirico poiché tramite questa immagine lo spaesamento è recuperato come fatto interiore, è valorizzato: l'incanto del quadro è lì. Tutto è vero e tutto è finto, tutto è naturale e tutto è artificiale, tutto c'è e tutto potrebbe anche non esserci. E anche il fossile arcaico di « Piazza Navona », quell'immagine di storia corrosa dalle vicende del tempo, dalla storia come clima e natura, è la risposta che oggi si deve dare alla pittura di De Chirico. Come un cenno d'intesa, come dire che si è capito che nel tempo l'immagine di quell'arcadia doveva presentarsi corrotta. De Chirico oggi più che un artista è un simbolo, poiché lui in quanto pittore continua a fare perfettamente le cose di tanti anni fa. C'è poi un'altra parte nella pittura di Governatori che offre risposte non alla storia passata in questo caso ma al presente. È il gusto, direi l'amore per un paesaggio di tipo oleografico, per una pittura pulita che sa di ottocento illuminato, per il rigore di fare pittura con il pennello e i colori a olio e fare buona pittura. La natura, il paesaggio con valore non solo intimista ma anche con accenti romantici. Il paesaggio interiore però talmente ben rappresentato da essere qualcosa di rintrac-

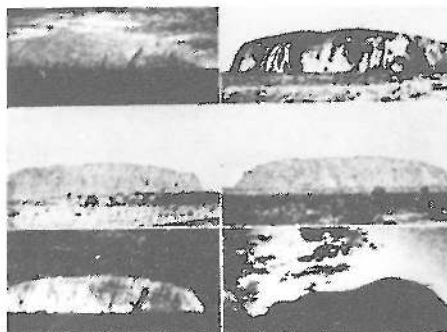
ciabile di confermabile all'esterno. Il paesaggio come esasperazione sentimentale del paesaggio. Tutto questo, l'accentuazione delle posizioni individuali di fronte alla realtà, il diritto ad esse e la difesa di questo diritto, lo ho visto per la prima volta in pittura in questi quadri di Governatori. Ma come sentimento a livello di lotta politica lo avevo già visto nei giornali di certi gruppi, nei volti di certi ragazzi. Perciò la risposta alla storia mi pareva esauriente in quanto coinvolgeva diverse cose senza escludere il momento presente: e la risposta alla storia mi pare essere oggi il nostro problema più urgente.

Federica Di Castro

Eliseo Mattiacci

Eliseo Mattiacci presenta al Centro Multipli un'immagine litografata che è esattamente all'opposto della concezione tradizionale del multiplo in quanto oggetto. L'immagine è quella di una montagna nelle diverse versioni di colore che offrono le diverse ore del giorno: oggetto

E. Mattiacci: *Ayer rock*, 1971.



A. Kokocinsky: *Donna e bambino*.

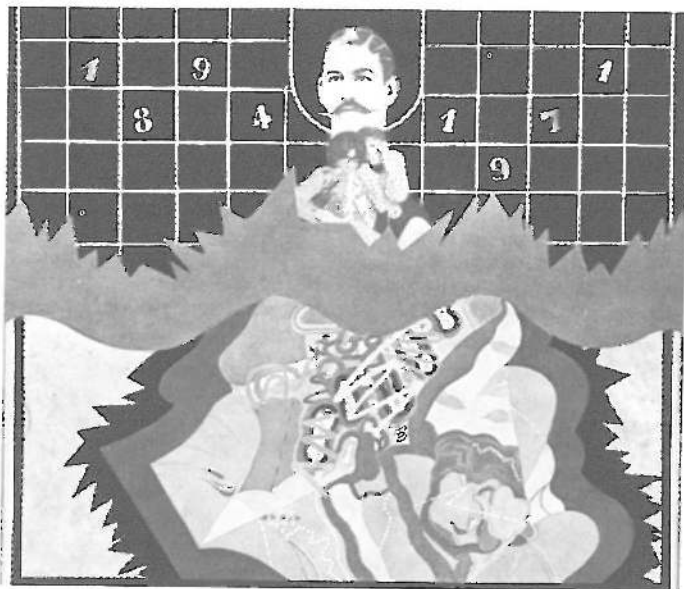


si ma in quanto oggetto di attenzione, attenzione che richiede un tempo molto lungo, quello di un'intera giornata. La contemplazione non c'entra: è attraverso l'occhio e la mente che l'immagine raggiunge per intero il suo sviluppo, la sua metamorfosi, il suo significato. Ma non a caso l'attenzione si concentra su un elemento naturale, soggetto a leggi biologiche ripetitive e nello stesso tempo al caso che è l'improvviso mutamento del clima, della sostanza del terreno nella quale possono prevalere nuovi umori, che è il cambiamento della luce. Nel paesaggio (che in questo caso è di nuovo eletto a elemento vivo di partecipazione ma non con il valore romantico di raffronto tra uomo e natura) l'artista trova l'autentica dimensione del tempo, restituito ad un ritmo antichissimo. Per questo lenta è l'osservazione del tempo che corre sul paesaggio perché il paesaggio muti. Così come del resto lenta è l'osservazione dell'uomo; per chi tenda alla conoscenza di sé l'acquisizione è lentissima, il processo è perenne. Se si chiede a Mattiacci quale legame possa esistere tra la sua figura imprigionata nel gesso che si muove a stento in un grande ambiente vuoto e queste figure naturali, il paesaggio, egli risponde che sono la stessa cosa: l'oggetto dell'attenzione concentrata su un settore della realtà, un'attenzione mentale a fatti naturali la cui origine è molto semplice. Forse la necessità di identificare la propria dimensione interiore con dei mezzi molto elementari ma anche molto precisi; o più probabilmente quella di riproporre se stesso alle cose per ristabilire il rapporto incrinato dalla sopraffazione delle cose. Non è quindi presente nel lavoro di Mattiacci l'aggressività verso l'oggetto, l'atteggiamento passionale: anche se l'analisi, proprio per essere riportata a delle vicende molto semplici, ingloba quasi involontariamente nel processo intellettuale una dimensione sentimentale nuova, non voluta, spontanea come un fatto di natura. La cosa osservata diventa una cosa amata, che si può far amare estendendo il raggio di quell'azione individuale. Questa mi pare la ragione più autentica del multiplo di Mattiacci: la proposta all'oggetto di uscire dall'anonimato aggressivo per entrare nella vita.

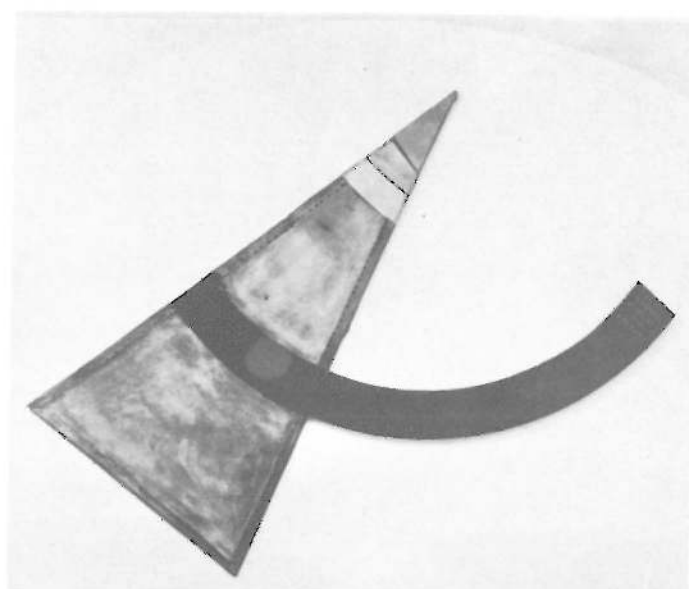
Federica Di Castro

Alejandro Kokocinski

I disegni di Alejandro Kokocinski, ventitreenne pittore argentino, sono esposti alla galleria 27. Autodidatta, Kokocinski porta in questi sorprendenti fogli dove la luce vibra nel segno come per una costante sensibilizzazione alla forma, tutta una esperienza di vita fatta di acquisizioni diverse sempre di carattere artigianale al limite di una costante ricerca creativa: egli è stato infatti elettricista, costruttore di bambole, acrobata, presentatore di circo. Ed anche esperienze precedenti la vita in Argentina (poiché l'arti-



B. Donzelli: *Dipinto*.



L. Trina: *Settimana di sangue*, 1972.

sta è casualmente nato in Italia da famiglia slava) entrano come componenti essenziali al suo attuale lavoro. La cultura figurativa ispano americana non è infatti se non un incidentale riferimento culturale: poiché il grottesco dei personaggi più che dall'iconografia popolare gli giunge direttamente dall'osservazione della vita. In ogni caso non è al grottesco in quanto genere che Kokocinski guarda con attenzione, piuttosto usa il grottesco come tramite di significati. I personaggi non ci appaiono visti attraverso una lente deformante quanto incredibilmente veri, svelati. Il grottesco è per Kokocinski il volto segreto del mistero, portarlo alla luce equivale da una parte ad iniziarci al mistero ma dall'altra a intensificarne il valore. L'indagine è compiuta a fondo e in qualche modo sono gli stessi personaggi disegnati a compierla: i loro occhi aperti sono punti focali del disegno, seguendo la direzione tracciata dal raggio degli sguardi siamo condotti più a fondo nella nostra indagine, nel mondo emozionale dei personaggi. Gli occhi sono dunque la chiave interpretativa dell'immagine e i segni che la costruiscono sono come tutti raggruppati attorno a quella matrice comune. Le mani sono viceversa quasi sempre serrate come a equilibrare l'operazione rivelatrice degli occhi. Le mani sono segni racchiusi, sono segni che fanno resistenza, che difendono, si oppongono alla chiarificazione. È quindi in un mondo più di significati che di simboli che la pittura di Kokocinski ci introduce ed è sulla traccia dei significati che bisognerà approfondire la conoscenza di questo artista.

Federica Di Castro

Bruno Donzelli

«Nuove piazze d'Italia». Un lungo tracciato aggrovigliato ora su se stesso, ora

in espansione, geometria di volumi, *pointillage* prospettico: in alto la piazza de-chirichiana spezzata, nel mezzo, dal cofano di una macchina sportiva. Questa la fabulazione di Bruno Donzelli che espone alla Galleria «Due Mondi». Una fabulazione che ha il gusto dell'ironia, dell'irriverenza, della frantumazione e, ad un tempo, la sensibilità di rimettere insieme questi frammenti senza ordine pre-costituito. L'inventiva, anche contraddittoria se si vuole, nel cui ambito trovano corpo e consistenza le emozionalità meridionali dell'artista, che nell'esplosione cromatica, di sapore «pop», risolvono, poi, il problema di conoscenza. Tutta la narrativa del linguaggio dei nostri giorni, l'oggettività degli elementi che compongono la nostra realtà quotidiana — urbana ed extraurbana — le mistificazioni, le alterazioni premeditate, costituiscono il tessuto connettivo della ricerca di Donzelli. All'interno di esso l'artista sviluppa il tentativo di mediazione tra sogno e realtà, conservando, anche nei momenti di più evidente dubbiosità, la tendenza alla corallità del racconto che vede la dimensione urbana portata a condizione spazio-temporale di palcoscenico immaginario, nel cui campo si aggirano i vari protagonisti ancora alla ricerca di una collocazione che, in fondo, non potranno mai trovare perché è proprio questa collocazione (sistemazione definitiva dell'ordine cittadino) che l'artista rifiuta. In sostanza l'abusato alfabeto pop, in Donzelli diventa lo strumento per il rifiuto all'aspirazione all'inventario, all'insegna di un vitalismo che vuole essere l'unica probabilità concessa all'artista per un tentativo di ricerca che gli consenta di uscire dalle definizioni *categoriali*. Un esaltarsi con rabbia, nella consapevolezza dell'imparità della lotta. L'oggettività punta su soluzioni che alla poetica dell'assurdo pagano il dovuto tributo: l'aspirazione

all'esplosione liberatoria — chiaro riferimento a certe impostazioni del recentissimo mondo di Antonioni — sia pure ciò inteso come posizione romantica nei confronti di una realtà più drammatica. Il cartellone pubblicitario, il fumetto, finiscono col dichiararsi elementi di richiamo immediati: all'interno di essi il tentativo di Bruno Donzelli di riscoprire l'unità della visione che tenga conto di determinate realtà, e consenta ad esse di invadere lo spazio dipinto con sovrapposizioni dinamiche, sì che il vitalismo, inteso come *joie de vivre*, si affermi costante nell'ambito però, di una posizione che è pur sempre — o almeno, cerca di essere — posizione di allarme. L'immagine di luna park, il labirinto, la confusione degli elementi che si affastellano gli uni su gli altri, sono lo specchio della realtà urbana. Al centro improvvisi squarci, pause di meditazione, il definirsi di un volume, di un corpo, di un oggetto: l'ironia di un volto che campeggia sull'elementarietà dell'alfabetizzazione. L'incontro tra il quotidiano e l'onirico, cui altra volta accennò Crispolti, e che si dichiara, tuttora, condizione esistenziale di Bruno Donzelli.

Vito Apuleo

«Germinale» di Carmelo Romeo e Luciano Trina.

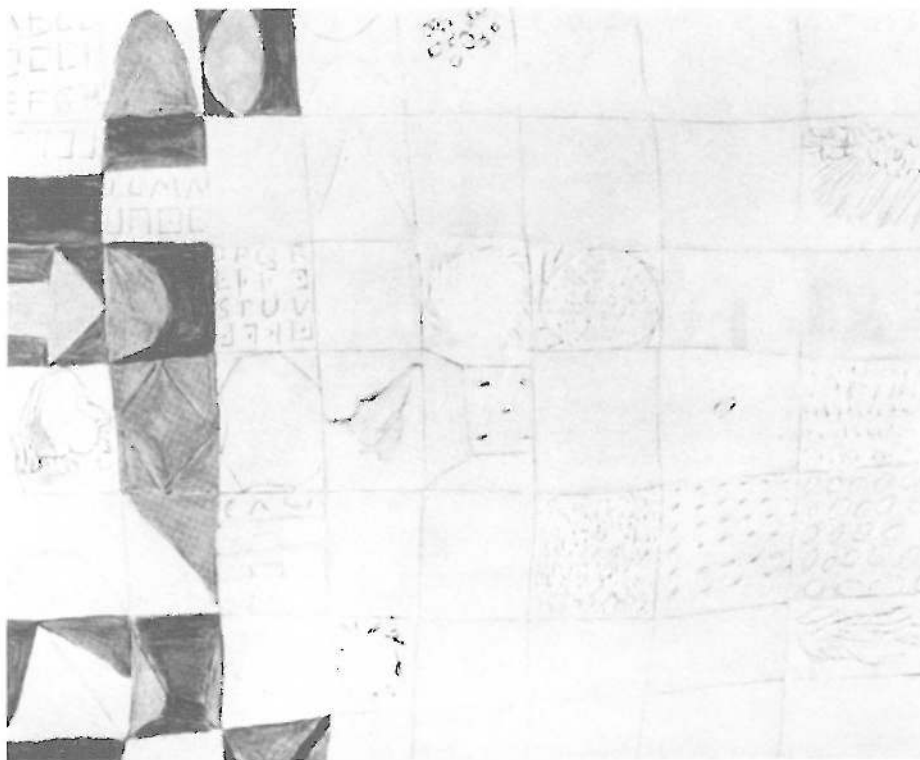
«Germinale» è letteralmente il mese della semina nel calendario repubblicano francese. In genetica questo termine è associato alla teoria di continuità della specie. Così inizia la breve autopresentazione di Romeo e Trina per questa loro mostra di idee-oggetto alla Galleria Mana, una galleria che solitamente ospita multipli o «ambienti» di Marotta, Ceroli, e così via. Bisogna anzitutto notare con piacere che agli oggetti dell'at-

tuale gusto-che-fa-fino polimerici, per circa un mese, si siano sostituiti alla Mana-market, altri elaborati polimerici ma di ben diversa sostanza ideologica. Le proposte di questa mostra, muovono dai riferimenti storici costituiti dal «1948», dalla Comune parigina, dall'Ottobre sovietico. Così, quello che era il «cunco rosso» dell'iconografia rivoluzionaria sovietica, si trasforma in un pesante cunco di legno e metallo appuntito che grazie (si fa per dire) a un meccanismo semplice come una ghigliottina, rimane sospeso su fragili lastre di vetro che simboleggiano — con delle scritte — la società borghese. Una grossa fune regge questo precario equilibrio. Un invito a reciderla o un invito a ripensare a chi oggi impersona quella fune? Di funi si riparla a proposito della Colonna Vendôme. (ed è bello potersi ricordare di un artista e rivoluzionario: Courbet). Ne è rimasta solo la base, una grande torta giallastra, una enorme, incombente memoria. C'è un progetto di Romeo e Trina per la bandiera della nostra Repubblica fondata sul lavoro, ci sono amorevoli tessiture sulla trama di un grande

C. Romeo: *Palazzo d'Inverno*, 1972.



telaio, forse quello della storia, o un libro — raccolta di telai più piccoli. La parola MATERIALISMO composta da lettere di bronzo, attraversa lo spessore di una lastra di cera, per ricomporsi a terra. Sulle pareti, le frasi smozzicate di uno stampino ricordano ai comunisti e rivoluzionari di strapparsi dal cuore e dalla mente le classificazioni borghesi. Altrove, scritte e forme primarie rimandano alle vittorie e alle sconfitte del proletariato. Brevi indicazioni scritte alle pareti chiariscono la tesi per la quale «l'avvenire si salva solo salvando nel presente il passato proiettandolo nel futuro». Vorrei a questo punto aver fatto un breve cenno alle realizzazioni di due artisti, dando come scontato e esaurito il ricorso a riserve di vario tipo, relative all'operare sovrastrutturale e tutto ciò che ne consegue. Ciò che bisogna sottolineare è la loro capacità di portare



G. Novelli: *Analisi dei frammenti*, 1964.

un discorso pacatamente corrosivo all'interno di alcune forme riprese dall'ampio arco delle esperienze di arte povera come di arte concettuale. Questo loro discorso non è genericamente allusivo a condizioni di disadattamento «umano» (nel senso di una focalizzazione separata dal contesto sociale, in cui il disadattamento avviene, del termine «umano»), bensì ideologicamente determinato da una viva coscienza di classe.

Andrea Volo

Torino

Gastone Novelli

L'opera di Novelli appare chiaramente incentrata sui problemi della scrittura, e delle sue possibilità di impiego nell'ambito delle arti visive; ne è autorevole conferma anche la bella retrospettiva ordinata alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, insieme agli scritti di Passoni, Birolli, Baratta e Solier che la accompagnano in catalogo. Quello di portare nel dipinto la parola scritta, la frase, lasciando loro un senso compiuto immediatamente coglibile dal fruitore, non è problema semplice: universo visivo e universo semantico, proprio per i differenti processi mentali messi in gioco, rischiano di restare due mondi impermeabili a qualsiasi reciproca osmosi, privi di una motivazione che ne giustifichi la compresenza sulla tela. Novelli evita l'aporia in modo quanto mai sottile ed acuto; risale all'origine, vedendo dietro la scrit-

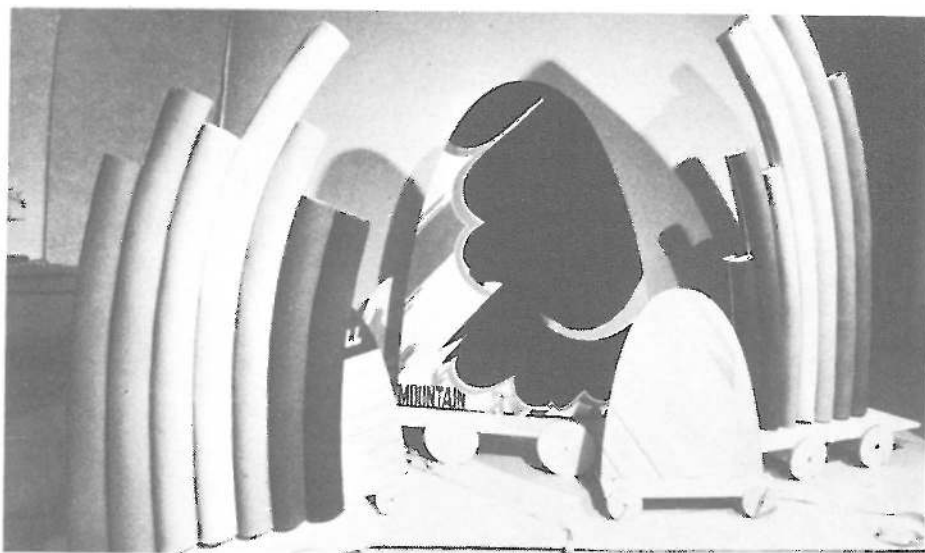
tura la mano dell'uomo che l'ha vergata e il suo intento di comunicare qualcosa, di rendere pubblica una parte di sé. L'atto comunicativo riacquista allora tutta la complessità e la ricchezza che esso possiede nell'effettivo commercio umano; il significato puramente linguistico delle parole poste sulla tela, il pensiero che esse manifestano, diventa qualcosa di inscindibile dal complesso dei fatti personali ed emotivi che lo hanno originato; e questi ultimi trovano espressione proprio nei caratteri visivi della scrittura, nella capacità del tracciato grafico di diventare una sorta di sismogramma della situazione psicologica di chi scrive, del mondo di ansie, di nostalgie, di timori, di rabbie, di passioni, che lo agita in quel momento. Nei quadri di Novelli, infatti, non hanno posto i caratteri a stampa. In corsivo o stampatello, moderni o arcaizzanti, i suoi alfabeti, le sue scritture, sono sempre tracciati a mano, e per poco che badiamo al senso esse ci appaiono agli antipodi di un discorso: scritture-sfogo, dove il pensiero espresso è solo una componente della comunicazione, spesso neppure la più indicativa. Ritroviamo così una sostanziale e precoce unità di intenti anche in certi dipinti, come *Un goccio di vita* - 1957, che a prima vista parrebbero estranei, anomali rispetto agli sviluppi successivi. E non può stupirci che la mescolanza di simboli linguistici e di simboli iconici in *Fuga delle idee* - 1959 o in *Interpretazione dell'erotomania* - 1960, non solo non rompa, ma neppure incrina l'unità dell'opera. «Forse la cosa più vera è che al mondo si contribuisce solo con

la propria presenza » scriveva Novelli nel '58, illuminandoci un atteggiamento che gli è peculiare. Segni e grafie sono per lui presenze umane, presenze che non riescono a restare nella sfera privata degli individui, ma urgono, premono, sino a trovare la via della comunicazione, della sortita pubblica. Ma questo atteggiamento definisce anche un modo di accostarsi alla storia. Un modo che rifugge dal confinarsi alle sole idee, disincarnandole dagli individui che ne erano portatori, e da quel complesso tessuto di interrelazioni che è sempre la vita di un uomo. Quello di Novelli diventa così un netto e preciso rifiuto di far storia per categorie extrastoriche o anche solo meta-storiche; a queste metodologie egli preferisce un approccio di tipo psicologico, una volontà di capire tanto profonda e radicale da ridurgli alla fine la possibilità di emettere giudizi o di costruire gerarchie di importanza. Ed è con queste stesse motivazioni, poste ora a giustificazione di un proprio bisogno di comunicazione, che l'artista ci viene incontro in un'opera come il grande *Cancellato per sempre la parola* - 1968. Disarmato e disarmante come il bianco calmo di questa grande tela, difeso appena dal tenue schermo dell'ironia dietro cui il nostro tempo nasconde il timore di credere troppo in ciò che fa, Novelli chiede qui un colloquio diretto, a due soltanto, con il fruitore. In un secondo momento si potrà analizzare ed ammirare il sottile processo attraverso cui dalla « lingua » si origina una « parola » che diventa essa stessa subito « lingua »; ma là, di fronte a quella tela, persino la qualifica di capolavoro, che pur le compete senza ombra di dubbio, pare un tradimento.

Renzo Beltrame

Beppe Sesia

Beppe Sesia lavora dal 1963-64 sul problema della irruzione ed espansione della luce: dapprima mediante collages di carte lamellari metallizzate, quindi con strutturazioni di superfici a piccoli cilindri di legno smaltato bianco (*White round* 1967). Dal '68, nei volumi elementari di laminato plastico, le bande reticolari di piccoli cilindri modulari d'acciaio concentrano la massima stimolazione visivo-percettiva sulla vibrazione e sulla mobilità fenomenica dell'incidenza luminosa, sostituite nel '69 da sezioni di luce fluorescente. Con l'introduzione del neon sotto lamine di metacrilato nei neri solidi geometrici, l'artista torinese ne ottiene il sezionamento e la sospensione nello spazio: l'indagine sulla fenomenicità della luce, che nelle opere precedenti si presentava già come possibilità indeterminata e caotica nella vibrilità captante e strutturante dei piccoli cilindri d'acciaio, si concretizza successivamente nella banda netta di luce, a taglio di dissettore dell'oggetto. Nelle opere recentissime presentate ora alla galleria Chri-



M. Reina: *L'arcobaleno in montagna*, 1971.

stian Stein, Sesia concreta ulteriormente l'interesse sulla fonte luminosa introdotta nell'oggetto, la cui energia viene aumentata fino ad annullarlo, dilatandosi nell'ambiente-spazio e colmandolo in un globale irraggiamento. Entrando infatti nella galleria non si percepisce il volume dell'oggetto in acciaio nero, ma solo la fonte luminosa; come dice lo stesso Sesia infatti: « con l'inserimento della lamina di luce fredda ho voluto creare un elemento di agibilità, atto a dare espansione ai volumi stessi e inserirli in uno spazio... potrei anche dire che nella mia ricerca vedo questi volumi espandersi nello spazio illimitatamente fino ad occuparlo e possederlo interamente senza più soluzioni di continuità; e ciò mi pare avvenga appunto a mezzo della luce. Vi è un'integrazione reciproca fra la luce, il volume e lo spazio, in quanto l'uno è l'elemento promotore dell'altro... ». La sua ricerca, quasi decennale, confluisce e si sintetizza in queste opere in una precisa determinazione dello spazio — in quanto ci contiene — e la sua possibilità di fruizione percettiva e sensoriale. I risultati trascendono infatti la analisi dei patterns visuali di tipo gestaltico legata alla superficie, nell'assunzione dell'oggetto-volume come un elemento ordinatore e regolatore della luce, nonché modulo spaziale per una nuova progettazione dell'ambiente visivo urbano ed extraurbano. Partendo dal postulato della sensibilità estremamente visiva e deformata della società industriale (nettamente isolata dai valori audiotattili di società meno evolute) e dalla natura fortemente visiva dell'uomo (quasi il 40% dell'input sensoriale), Sesia ne polarizza la problematica sul fattore protagonista delle grandi metropoli: la luce artificiale, strutturandola ed orientandola nello spazio, in una possibilità di comportamento estetico alternativo per l'uomo urbano alienato dall'uso eminentemente condizionante e intermittente di

essa, quali i segnali e le insegne pubblicitarie. Per l'ipotesi di un nuovo campo visivo in cui « la luce è informazione senza contenuto » (Mc Luhan) l'artista torinese progetta una equivalenza tra oggetto-luce e spazio-architettura, in cui il volume perde la sua consistenza plastica e diviene membrana piana, neutra, acromatica, immateriale e attivata in una continuità spaziale dalla dinamica infinita della luce.

Mirella Bandini

Trieste

Miela Reina

A soli venti giorni dall'improvvisa morte dell'artista, si è aperta nella Sala comunale d'arte la mostra che Miela Reina aveva da tempo preparato. La rassegna, è stata allestita sulla base del suo progetto, e soltanto alcune delle opere esposte sono rimaste incompiute. Prima di parlare di questa mostra, comunque, mi sembra valga la pena di spendere qualche parola per tratteggiare sommariamente la figura dell'artista. Miela Reina, nata a Trieste nel 1935, era stata uno degli animatori della galleria La Cavana (il primo tentativo, negli anni Sessanta, di portare a Trieste le voci della cultura figurativa d'avanguardia) e, successivamente, del Centro Arte Viva-Feltrinelli. Fin qui, la parte dell'operatore culturale. Come artista, la Reina, sin dalle prime prove condotte — peraltro con accenti estremamente personali, più giocosi che espressionistici — sul filo delle esperienze Cobra (tra Baj e Cornille, per intenderci) e poi con lavori in grado di far ricordare talune cadenze tipiche della pop art e con la successiva fase oggettuale, si qualifica come uno dei maggiori artisti, se non il maggiore, prodotti da Trieste nel dopoguerra. Non si può dire che il suo

nome fosse notissimo, malgrado qualche importante avallo critico e malgrado la partecipazione a talune manifestazioni qualificate. Certo è, ad ogni modo, che avrebbe meritata ben altra sorte che non quella di vivere in una città sorda e presuntuosa come Trieste. Miela Reina era quello che in altri tempi si sarebbe detto un «grosso talento», e come tale andrebbe scoperto. In quanto a volerne fare un «caso», come spesso si usa in Italia, si vedrà. Fin qui le commemorazioni e i discorsi di carattere affettivo-sentimentale. Più interessante è invece tentare un approccio con l'opera di questa originale e complessa «facitrice di opere» (pittrice, bricoleur, narratrice, grafica, favolista?). Premessa: se per parlare di qualsiasi artista e per comprenderne la opera, più che le parole, sono necessari i fatti, cioè le opere (la considerazione è banale, oltre che ovvia), la cosa — per quanto riguarda la Reina — appare addirittura indispensabile, vista l'estrema complessità di sottintesi culturali della sua opera e vista anche l'impossibilità di etichettarla rigidamente. Il lavoro di Miela Reina si muove entro poli apparentemente inconciliabili: da un lato, un'inevitabile vocazione al racconto, dall'altro una liberissima manipolazione di tutti gli elementi che fanno parte della quotidianità, culturale e non, di ognuno di noi. Il racconto, d'altra parte, dovrebbe sottendere operazioni linguistiche di tipo tradizionale, ma poiché il lavoro della Reina, pur non essendo direttamente riconducibile a nessuna delle più recenti tendenze, si colloca in una dimensione decisamente avanzata, il risultato è un ibrido affascinante (non ancora una posizione eclettica) in cui sono sì individuabili le desinenze dei momenti più *up to date* della cultura figurativa, ma costituiti da ogni loro potenzialità autosignificante. Questo vuol dire che la Reina, in qualche modo, sfrutta tutti i mezzi utili alla edificazione di una sua privata

Gesamtkunstwerk che, apparentemente avulsa da ogni contesto reale, costituisce invece un sottilissimo modo di intervenire nella sua realtà. Ma, anche qui, i dubbi sono forti: l'atteggiamento della Reina è fondamentalmente passivo, da spettatore. L'artista rifugge da ogni forma di impegno codificato, la sua è una visione «intimista» che però, al di là della privatezza, aspira alla costruzione di un universo alternativo. Per costruire questo universo alternativo, la Reina si avvale, come abbiamo visto, di quanto offre il modello di partenza. Ne demistifica le contraddizioni ed i tic grosso modo culturali, la «falsa coscienza», le abitudini e le mode e, per ultime ma non da ultime, anche le Supreme Categorie. Ma, come ho detto, Miela Reina rifugge dall'impegno inteso politicamente, e quando affronta la «falsa coscienza», non è il marxismo che fa capolino, ma — soltanto? — un sense of humour corrosivo, indiscriminato e quindi Globale. E la carica ironica è talmente forte che la prima cosa ad essere demistificata è proprio la stessa operazione demistificante. La Reina affronta così i grandi temi della quotidianità, acculturata o meno che sia: la musica, la letteratura, l'industria, il commercio, i giochi, gli hobbies, l'arte minore, la grande arte, la moda, la natura, il teatro. Il tutto rifacendo il verso ai «generi» tradizionali che di queste «categorie» sono in qualche modo espressione. La Reina nasce pittrice e tale rimane anche quando agisce da bricoleur; questo fatto, tuttavia, non va inteso in senso limitativo, poiché l'artista triestina non si pone alcun vincolo operativo: agisce contemporaneamente in più direzioni, tutte però riconducibili ad un denominatore comune di cui fa parte anche una volontà, non mai espressa chiaramente ma leggibile al di là dell'intimismo e della privatezza di fondo, di creare — per dirla con Marx — non soltanto un oggetto per il soggetto ma anche

un soggetto per l'oggetto. Nascendo pittrice, Miela Reina dipinge, fa dei quadri. Pop art? Nuova figurazione? Ne inventa una «novissima»? Non importa. Questo, grosso modo fino al 1968. Le storie sono tutte sue, narrazioni, nonsense, ribaltamenti. I prelievi, in superficie fanno ricordare le cadenze d'oltre oceano. Ma anche qui non è che un rifare il verso, l'invenzione, cioè un fumetto — non si badi, come nel caso di Lichtenstein, rifatto sul modello dei fumetti veri — ma di un fumetto che, in qualche misura è una storia, un epos privato che la Reina (e lo dico anche a costo di fare della letteratura) si porta dietro da chissà quanto. E volendo vi si possono individuare anche delle costanti narrative, sempre antiletterarie, però, antiretoriche: dei romanzi che sono antiromanzo (la Lettera responsabile della letteratura). Più in là, l'armamentario fino ad allora dipinto, diviene reale, si fa oggetto. Ecco il microcosmo alternativo edificato dal bricoleur secondo tecniche diverse, utilizzando gli elementi più disparati non, si badi, soltanto liberamente (secondo la tesi di Lévi-Strauss), ma anche in base ad una progettazione che è essa stessa opera già definita e in qualche modo definitiva. Ciò vale nella misura in cui tali progetti, più che ipotizzazione razionale, sono veri e propri teoremi da dimostrare per assurdo. Ma forse sono proprio i teoremi ad essere assurdi, dei nonsense metaforici. Ovvero: ancora la Metafora Globale.

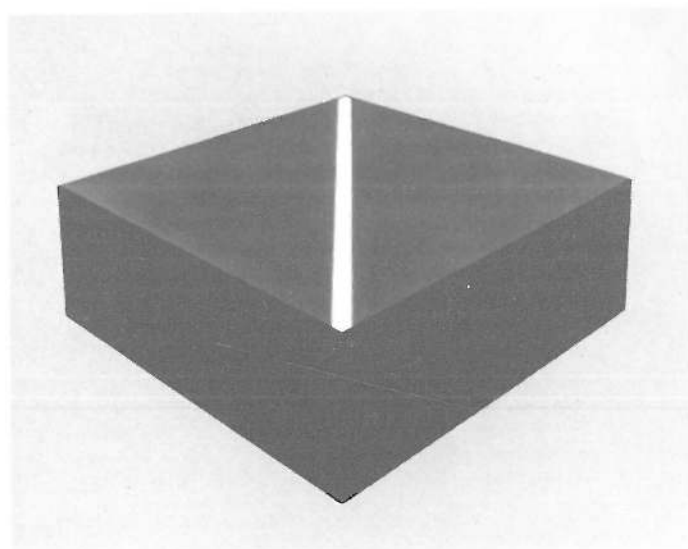
Gianni Contessi

Udine

Nando Toso

Ecco un pittore che sa, per averlo direttamente e a lungo pagato, che cosa

B. Sesia: *Diagonal light*, 1971.



N. Toso: *Pianeta*, 1971.



è ritegno, lavoro fatto accucciato in un angolo dove raramente c'è qualcuno che viene a scovare, a interessarsi di quello che si fa anche se il proprio nome non rimbalza da un angolo all'altro della piccola o grande terra in cui si vive e opera. Da che cosa dipende il ritegno? Non certo da un atteggiamento provinciale, dalla paura dell'incontro o da falsi imbarazzi, quanto, piuttosto dalla comprensione esatta della necessità di rivoltarsi nella propria esperienza, di rintracciare, inseguire i fili dell'esistenza, di tenderli, ritenderli, carezzarli o strapparli a seconda delle disposizioni della struttura psicologica, di unirli o divaricarli, tentandoli sempre con lo strumento linguistico specifico perché esso si amalgami in compattezza con la vita, senza ricami di mode o acquisizioni di accatto, più o meno storpiate e portate in porto con fredda determinazione di epigoni. Non saprei dare una definizione migliore di *autenticità* se non come atto che ti rovescia a modo di guanto, mettendo in luce la trama di una parola, di una struttura pittorica e così via; di un'arte che conta in quanto atto di impegno, professione di fede, comunione col mondo invece che operazione di lusso in cui esaltare piccole noie, pruriti mercantili e inflessioni di vita accademica e già morta. Ecco allora che la solitudine, come scelta d'attacco, è ribellione, rifiuto, eversione dei moduli consueti: stile di vita, insomma, che non impone una presenza vanitosa, ma una confessione dedicata ai più attenti, cioè al pubblico che vuole vedere, comprendere, sentire e autonomamente giudicare senza l'intervento di interessate regie. Mi pare che si attagli perfettamente anche a Nando Toso (Centro Arti Plastiche) ciò che il critico Cristino G. Sangiuglio diceva, tempo fa, sul *Ragguaglio letterario* a proposito dei poeti triestini d'oggi: «Al silenzio dei critici e dei recensori si accoppia una certa ritrosia, un certo pudore di questi poeti che amano farsi scoprire piuttosto che ricorrere alle armi fallaci ma proficue della grancassa pubblicitaria. Eredi di una civilissima tradizione culturale e poetica, si tramandano anche la grazia ruvida e un po' scostante, l'amore per lo scavo in silenzio e in solitudine...». Questa predisposizione di Nando Toso, fattasi poi scelta, risale molto indietro negli anni. Siamo nel 1943: a Udine c'è una mostra di tre giovani di punta (Toso, D'Olivio, Valle) che voltando le spalle ai *clichés* di un novecento italiano calmo e classicheggiante, da restaurazione, riassumono in proprio le più scattanti, seppure già attempate, esperienze europee, ma che allora, in Friuli, sembrano sconvolgenti. È una protesta anticonformista di giovani che mordono intelligentemente il freno, e nasce una lunga polemica, come se un triplice diavolo fosse finito nell'acquasantiera. A questo punto il pittore comincia a scontare le colpe della sufficienza di tanti critici dabbene. Io ricordo del Toso di allora

«La bottega del barbiere», «Le bottiglie del barbiere» e «L'antiquario»: in essi è per me già presente la storia della sua pittura, quella doppia presa che su di lui ha la realtà sia nel senso di una struttura che egli desidera rispettare, sia nell'altro, opposto, della riduzione di essa a contrappunto di una psicologia complessa e vorticante. Alcuni potrebbero pensare a indecisione, a titubanza di scelta, mentre in effetti si tratta di una pura e semplice sigla inventiva fatta di sogno realissimo e di realtà sognata: insomma di poesia. Questo ritmo di emersione-immersione dalle e nelle scoperte continua a impressionare il lavoro del pittore fino alle sue ultime cose. Difatti da quel lontano periodo l'oggetto distorto prima in leggeri brividi espressionistici si è poi scompaginato, incanalandosi in una tensione coloristico-onirica più o meno raccolta nel segno. Siamo, negli anni '60, alle soglie del primo incisivo evento a carattere *preinformale*, dove il turgore figurativo si trasforma in una energia nervosa quasi che il segno ricostruisca la trama di un sogno espresso in ritmate evidenze di arancione, giallo o azzurro. Gli alti orizzonti comprimono tutto in un bel articolato spazio interiore che, nel secondo momento dello sviluppo — *l'informale* — si riduce a puro colloquio di idee coloristiche sempre dosate e ritmate: squarci di luminosità e addensarsi di macchie preziose, calme o vibranti, che si ricondensano, subito dopo, in accenni di forma in cui riaffiora la voglia di concludere l'oggetto interiore nel segno-cerchio-ovulo o in strutture a impianto radiografico. Dopo il desiderio della liberazione da ogni legame con una realtà, anche appena riconoscibile, c'è lo spunto della *ristrutturazione*: si ricompone l'orizzonte e dentro alla trama coloristica si enuclea la genesi dell'oggetto che si dilata in composizione, in discorso di forme agganciate dentro alle solite trame di significante luminosità. Nell'ultimo momento dell'*oggettivazione* l'impianto della struttura trova il modo di suggerire una realtà non vellicata in superficie o puramente contemplata, ma riscoperta in ogni più intimo e intenso umore fino a raggiungere, a volte, la concretezza di un paesaggio stracarico di lucida angoscia, sintesi di tutte le solitudini e di ogni diserzione. Nando Toso compie il suo viaggio interiore con lo scrupolo di un analista; voglio dire che non lascia mai uno spiraglio al caso: egli se ne premunisce operando sul doppio registro tecnico della tempera e dell'olio. La tempera è lo strumento per la presa immediata dell'intuizione, per la fissazione del contenuto interiore; il quadro, invece, diventa una lunga e paziente opera di scavo che non perde mai, strada facendo, la freschezza e il vigore inventivo che contrassegna una notevole personalità di pittore.

Luciano Morandini

Brevi

a cura di Romana Savi

Milano: alla Rotonda della Besana, vasta mostra antologica di Arturo Tosi, a cura di Marco Valsecchi. Al Palazzo della Permanente, esposizione di arte contemporanea del Giappone, a cura della Japan Art Festival Association; la mostra, proveniente da Rio de Janeiro, comprende 55 opere di 47 artisti ottenute tramite un concorso svoltosi nel maggio del 1971. A Palazzo Reale, organizzato dal Comitato sindacale permanente per la lotta antifranchista, mostra-mercato d'arte contemporanea con circa 250 opere offerte per solidarietà con le Commissioni operaie spagnole.

Al Centro culturale «San Fedele», mostra degli Astrattisti del «Gruppo Como» dagli anni trenta ad oggi, a cura di Alberto Longatti. Sono state esposte opere di Carla Badiali, Aldo Galli, Carla Prina, Mario Radice, Manlio Rho. Alla Biblioteca comunale di Palazzo Sormani, mostra di monotypi di Augusto Biselli dal titolo «Omaggio a Sebastiano Satta».

Roma: all'Istituto Italo-Latino Americano, mostra di circa 300 disegni e opere grafiche di Lucio Fontana, prestate dalla vedova. La mostra proseguirà poi in varie città dell'America Latina. Il bellissimo catalogo contiene una prefazione di Palma Bucarelli e testi di Enrico Crispolti, Murillo Mendes, Jonge Romero Brest. A Palazzo Ruspoli, mostra «Civiltà e no» in concomitanza col convegno internazionale di ecologia promosso dall'UDDA.

Firenze: al Palazzo dei Congressi, 7 mostra nazionale «Arte e sport», comprendente opere di 24 pittori e 8 scultori. La commissione era composta da Bargellini, Barlacchi, Berti, Capocchini, Cocchi, Nocentini, Paloscia, Pardini, Vivarelli.

Bari: nel Castello Svevo, proveniente da Roma e a cura dell'Ente della Quadriennale, mostra dell'arte montenegrina contemporanea.

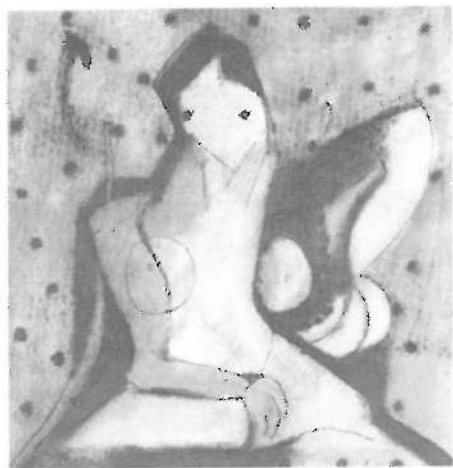
Ferrara: al Centro Attività Visive del Comune, a Palazzo dei Diamanti, mostra «Artisti di Galleria», presentati dalla Vinciana di Milano, comprendente opere di Drago, Ortell, Plessi, Pozzati, Sarri.

Varese: a cura del Centro Documentazioni Arte Varese, alla Sala Veratti, prima Rassegna scultori varesini contemporanei, e a Villa Ponti, a Biumo Superiore, mostra antologica intitolata «La natura ritrovata, realtà e artificio».

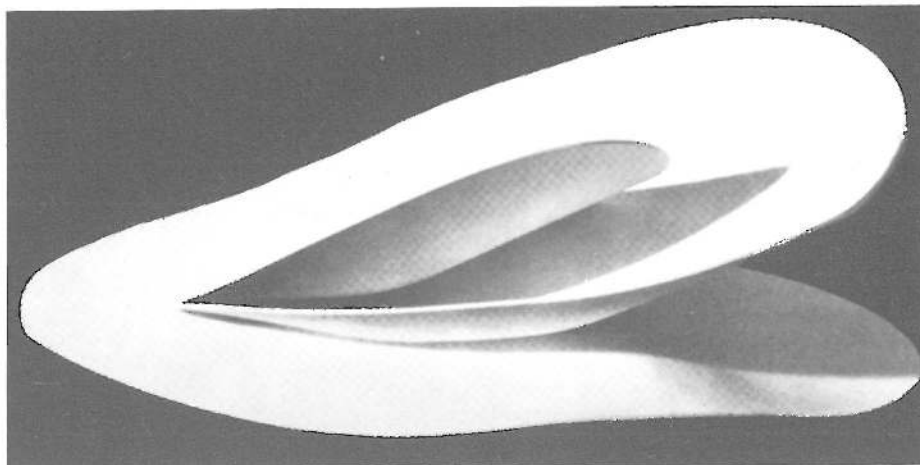
Faenza: IV Rassegna dell'arte grafica contemporanea, organizzata dalla Associazione «Amici dell'Arte».

Pavia: al Collegio Universitario Fratelli Cairoli, mostra «Come nasce una forma», comprendente disegni preparatori e foto della scultura eseguita anno scorso da Kengiro Azuma al Simposio di Santa Margareta (Vienna) di scultura internazionale.

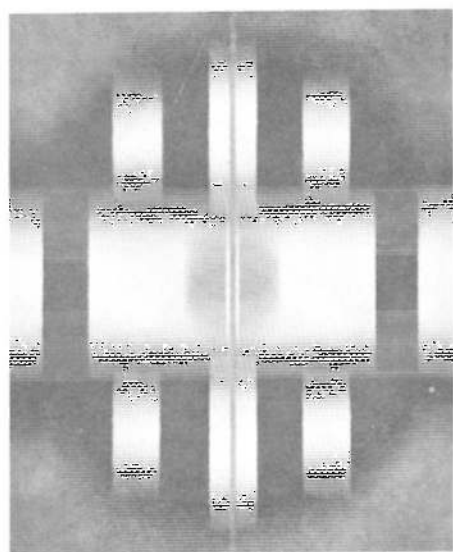
Sesto Calende: organizzata dalla Società Storico-Artistica «Cesare da Sesto» mostra del pittore Paolo Minoli.



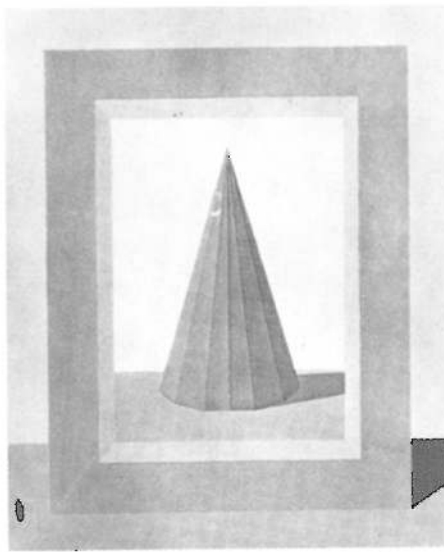
E. Della Torre: *Figura*, 1971 (Acqui - Bottega d'arte).



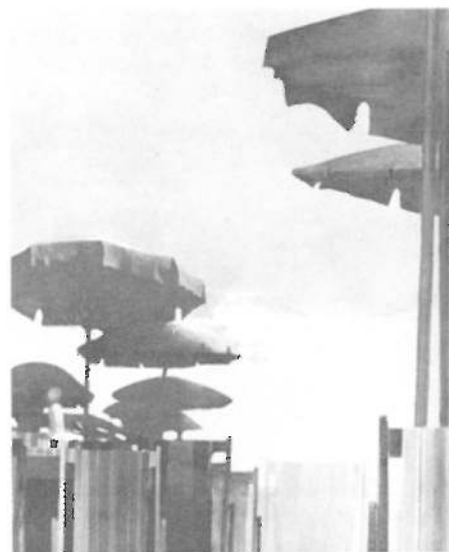
C. Demetrescu: *Scultura* (Bologna - Nuova Loggia).



A. Ilacqua: *Spazio-tempo-luce* (Bergamo - 2B).



L. Saffaro: *Opus CLXVII* (Bologna - Forni).

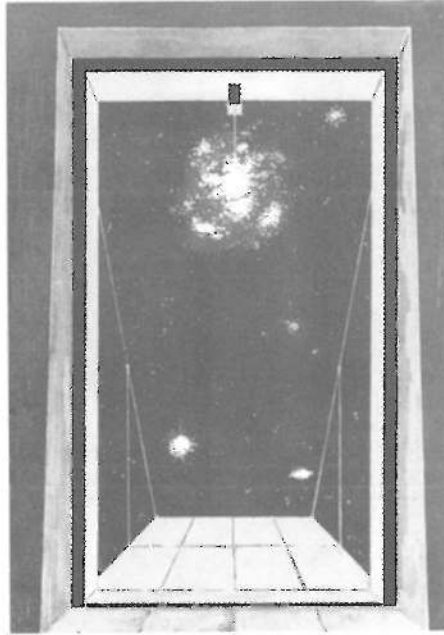
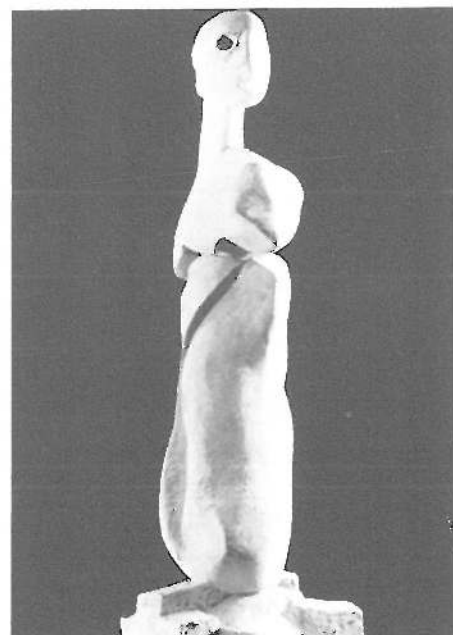


D. Boschi: *Ombrelloni*, 1971 (Bolzano Goethe).

G. Ortolani: *Idolo*, 1971 (Bologna - Rolandino).

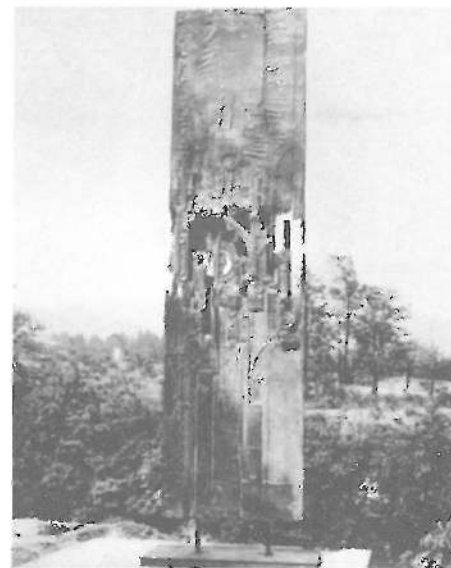
A. Boni: *Trampolino sugli abissi*, 1971 (Bologna - Cancelli).

G. Rossi: *Monnalisa*, 1970 (Città di Castello - Pozzo).

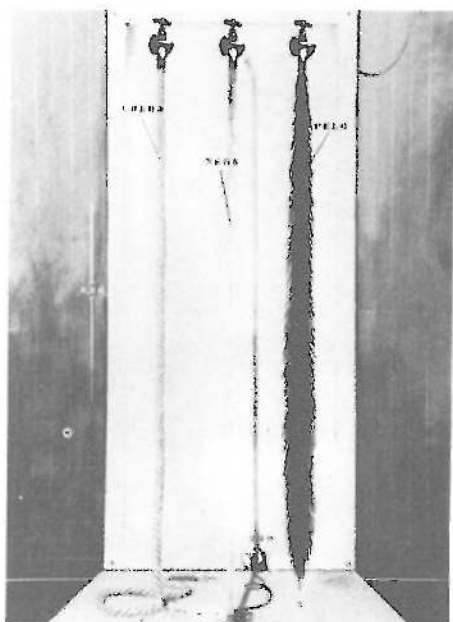




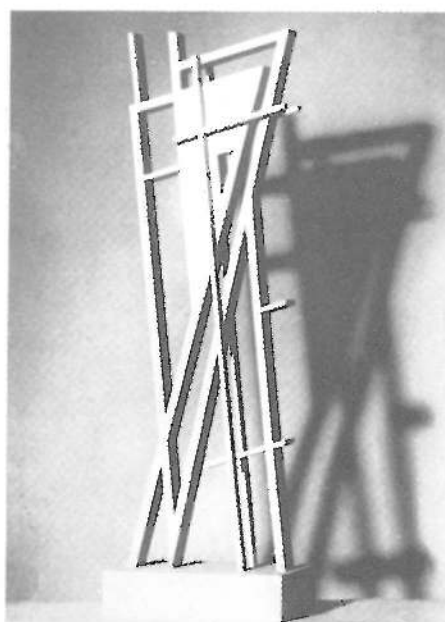
P. Spinoccia: *Polizia*, 1972 (Firenze - Inquadrature).



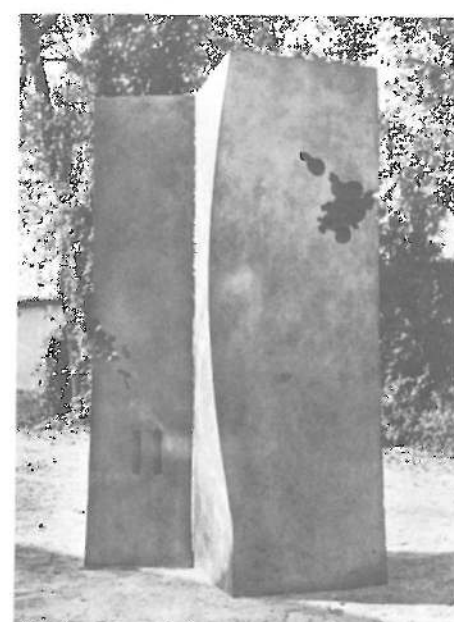
P. Cattaneo: *Cassa armonica*, 1969-70 (Massa - Buonarroti).



F. Plessi: *Corda neon pelo* (Ferrara - C.A.V.).



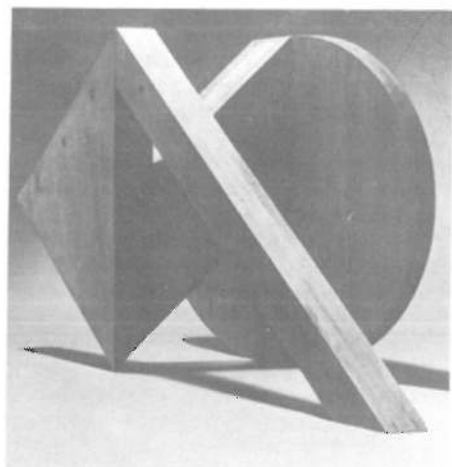
A. Galli: *Scultura*, 1940-43 (Milano - Astratti comaschi, S. Fedele).



K. Azuma: *MU S 501*, 1967 (Milano - Arte giapponese, Permanente).

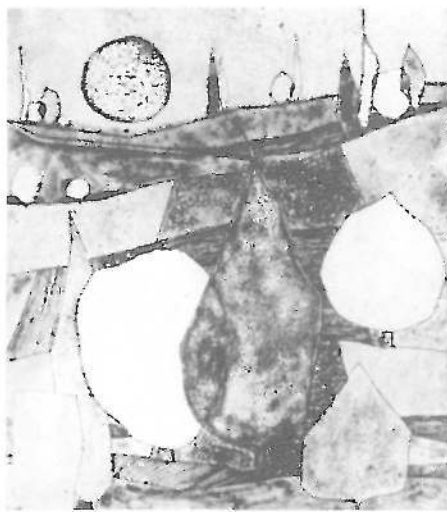
P. Gallerani: *Cerchio-triangolo-retta*, 1971 (Milano - Solferino).

A. Arita: *Fuori* (Milano - Arte giapponese, Permanente).

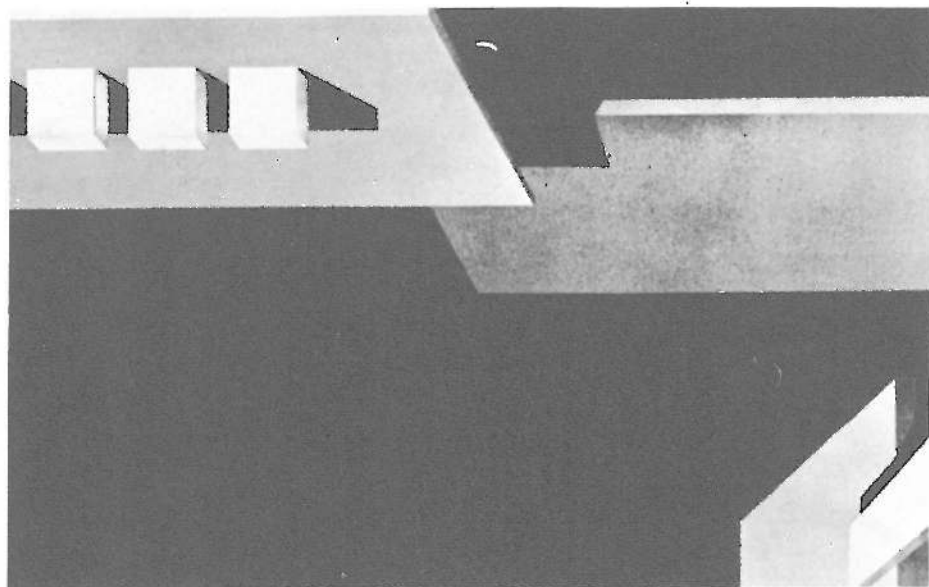




L. Mosconi: *Bambina con gelato*, 1971 (Milano - Eunomia).



F. D'Amore: *Alberi* (Palermo - L'Asterisco).

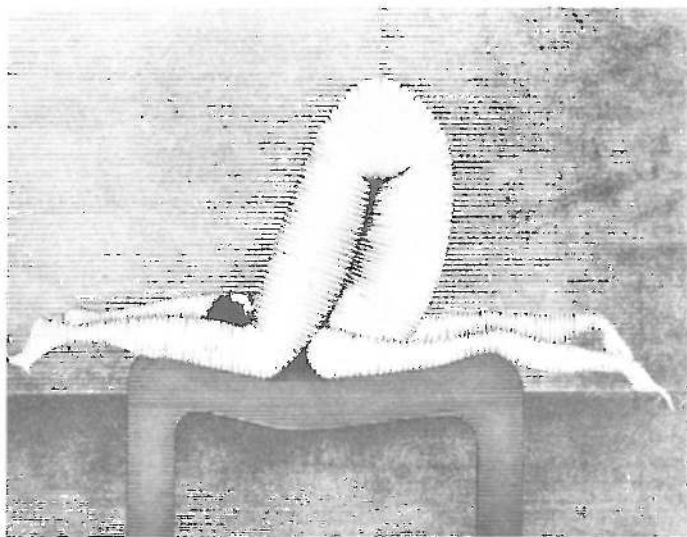


G. Giuman: *Pittura* (Perugia - Etruria).



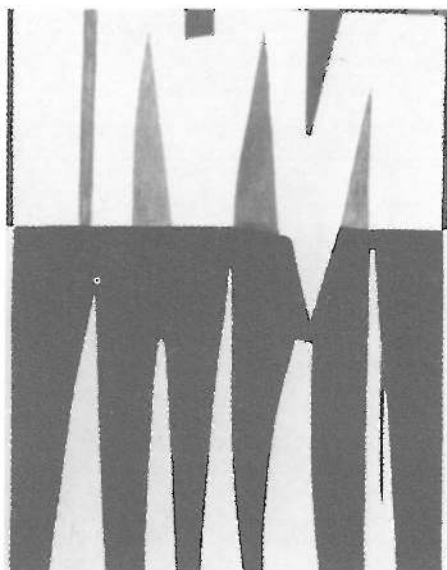
G. Marotta: *Eva*, 1972 (Napoli - Centro).

P. Wunderlich: *Position A* (Parma - Rocchetta).

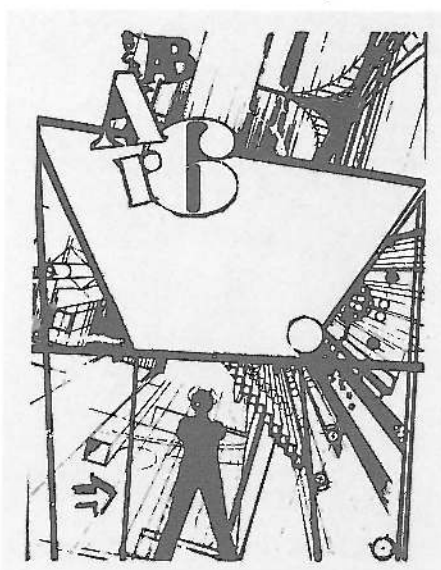


L. Fontana: *Nudo*, 1947 (Roma - Ist. Italo-Latino Americano).





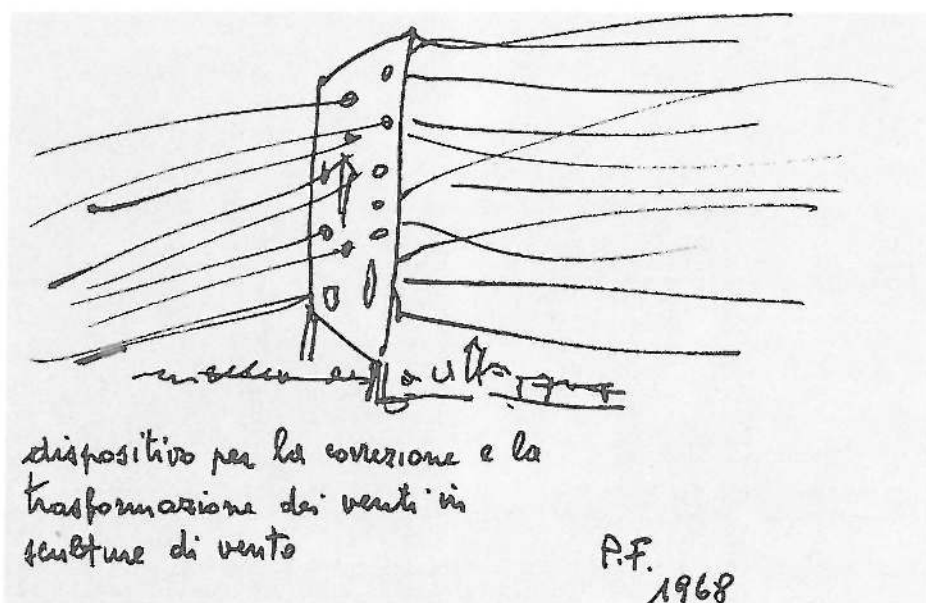
R. Monti: *Composizione*, 1967 (Roma - Cerchio).



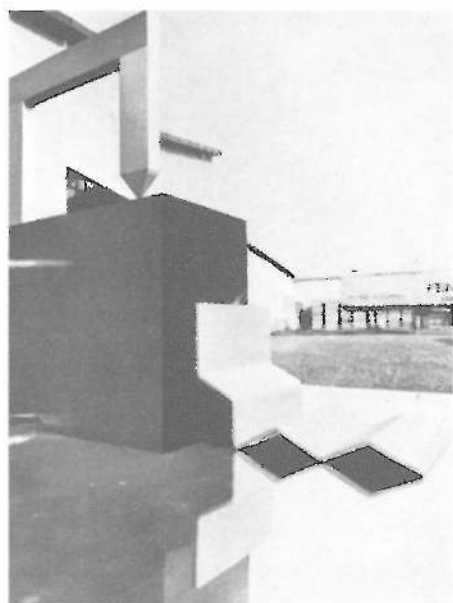
N. Andreace: *AR/6* (Taranto - Cassano).



S. Pacus: *I miracoli* (Terni - Poliantea).



P. Fogliati: *Correzione dei venti*, 1968 (Torino - Martano).

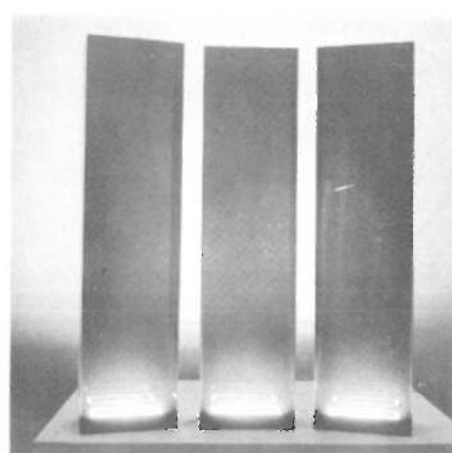
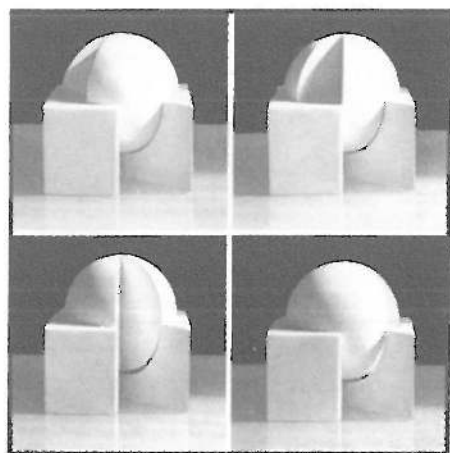


I. Legnaghi: *Sotto c'è il Soerensen*, 1970 (Verona - Città).

L. Ferro: *Sistemi modulari* (Torino - Ti. zero).

I. Fedrizzi: *Mandala* (Trento - Argentario).

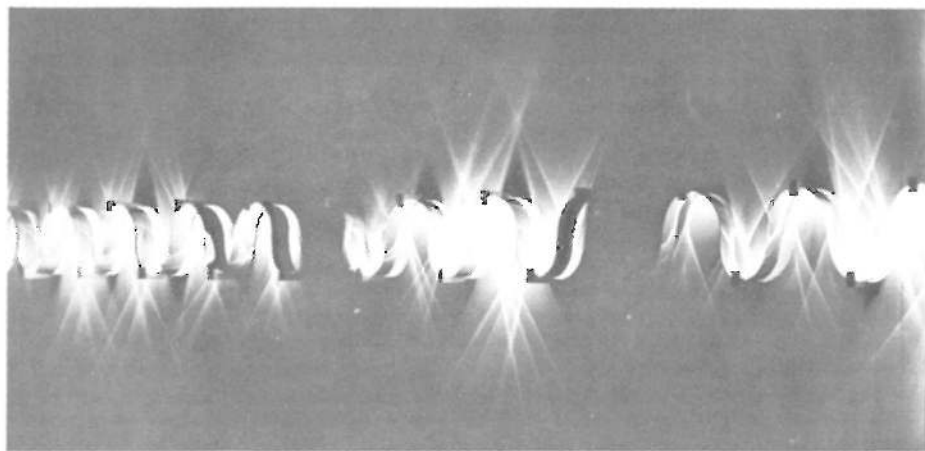
A. D'Agostino: *Scultura* (Verona - Ferrari).



Düsseldorf

Julio Le Parc

Se dico « Le Parc » subito immagino gli specchi mobili, i loro riflessi pulsanti che mi offrono il prisma con cui osservare il mondo diversamente. Ma Le Parc ha fatto molto di più. Gli schemi non sono sufficienti a caratterizzarlo. Né le indicazioni di corrente sono capaci di abbracciare la sua vasta e versatile produzione, quale è stata presentata in febbraio a Düsseldorf. La mostra è stata un avvenimento davvero notevole: il resoconto totale di uno dei protagonisti delle nuove tendenze degli anni sessanta, che ha batuto nuove strade e funzioni nell'arte. Quasi un bilancio dell'artista con se stesso. Nel catalogo Le Parc ha non solo descritto il suo sviluppo e le relative motivazioni, ma classificato i gruppi e compiuto una scelta severa di 102 opere più tipiche; la Kunsthalle risultava infine trasformata in un castello delle meraviglie. Quando vi si entrava, il palazzo tremava di grida di gioia dei ragazzi, come una piscina; ma questo entusiasmo vivace proveniva tutto dalla sala dei giochi. Negli altri spazi regnava il silenzio, in un'atmosfera elettrica di attenzione, alla ricerca di un equilibrio continuamente minacciato dai numerosi choc visivi. Già sapendo, dunque, che lo sviluppo di Le Parc è tutt'altro che monolineare, tentiamo almeno di trovare in questo suo pluralismo, nelle ramificazioni del suo delta creativo, qualche motivo costante, una sorta di formula originale e durevole. Julio Le Parc si autodefinisce un « sistematico », che a suo tempo ha imparato dai costruttivisti e dalle teorie della « Kalte Kunst », ma che ha superato i loro dogmi e chiusure. Egli non comprende il sistema come lo specchio narcisistico dell'esperto. Se accettiamo il termine, dobbiamo specificare che il sistematico va inteso nella progressione degli elementi artistici ed extra-artistici, che l'autore, con metodi combinatori, dispone nelle sue composizioni cinetiche. Dato che ne scaturiscono *dinamicità, pluralità, apertura* rivoluzionaria, tutti modi del suo pensare e immaginare, si arriva necessariamente alla svalutazione dell'« opera » fissa, cioè alla trasmutazione di essa in *strumento*, mezzo di *partecipazione attiva* da parte del pubblico, dei fruitori. Questa problematica, visibile nei mobili e negli « apparecchi » di Le Parc, trova anche una sua formulazione teorica non visibile, di « critica sociale », tante volte proclamata da Le Parc e dai suoi compagni del Groupe de Recherche d'Art Visuel. Facciamo presenti alcuni punti di questa dottrina, condivisa in Italia anche dalle parallele po-



J. Le Parc: *Lumières alternées*.

sizioni dei gruppi T, Enne, ecc... La base della dottrina è nella convinzione della colpevolezza dell'establishment, in cui un piccolo gruppo detiene il potere, conservandolo con sistemi da élite, quindi con atteggiamenti mistificatori (anche artistici, di successo, ecc.) ai quali, tuttavia, partecipa anche la maggioranza degli oppressi. Perciò gli artisti progressisti debbono propugnare tutto ciò che si oppone alla stabilità; essi hanno il dovere di cercare il mutamento e il movimento. Le conseguenze concrete nel campo dell'arte sono il rovesciamento delle mistificazioni, il rifiuto del mito del gesto creatore e perciò della singolarità dell'opera destinata solo ai conoscitori, che sono poi gli stessi della élite culturale e commerciale (questi ultimi, i galleristi). Dal 1961, il GRAV è venuto proponendo il lavoro di gruppo, che al posto dell'opera irripetibile costruiva sistemi di elementi anonimi e mutevoli, al posto della singolarità voleva la moltiplicazione seriale, per accontentare un pubblico più numeroso che diventerà il vero fine della sua sperimentazione artistica. Qual era il senso proprio di tutte queste operazioni? Portare le masse, dalla passività della percezione, della sensibilità e delle idee (non solo culturali), all'*attività* personale; sottrarle alla dipendenza delle mistificazioni dominanti, con cui vengono assoggettate all'ordine ingiusto. Dopo l'attivizzazione del popolo, il risultato finale, secondo l'utopia sociale di Le Parc, dovrebbe essere l'assunzione del *potere* da parte della maggioranza: non solo il potere economico-politico, ma anche quello di destinare il senso della propria vita, di realizzare nuovi rapporti e trasformare la realtà anche artisticamente. Il panorama di Düsseldorf offre molti esempi paralleli di questi pensieri, qui del resto appena accennati: dall'esperienza estetica (o piuttosto fisiologica) per tutti, anche per gli impreparati, fino ai diversi interventi « creativi » del fruitore, il quale può perfino commettere un atto rivoluzionario (sostituitivamente rivoluzionario), abbattendo gli idoli, questa volta di gomma, della società odierna. Os-

servavo le vittime rovesciate: peggio ridotto era « l'intellettuale ». Come è composta la mostra? Le Parc l'ha progettata divisa in 13 compartimenti, secondo il carattere delle ricerche. Già il primo — « superficie » — ci mette davanti a una grossa sorpresa: i quadri recenti di Le Parc. Questo contestatore della pittura e di tutti i modi tradizionali è ritornato ai sistemi del colore, cominciati nel 1959. Adesso fabbrica campi di strisce e dischi prismatici monumentali, che sembrano dei « Lohse » violenti. Le Parc scrive che tredici anni fa lo affascinava l'idea dell'infinita possibilità di combinazioni che contiene in sé una progressione di elementi; ma, fatti i conti, gli risultava che avrebbe avuto bisogno di 150 anni per realizzarle tutte. Nel 1960 ha già in mano una cassetta a strisce munita di motorino elettrico che, svolgendo poche mutazioni, era in grado da sola di ottenere un numero notevole di diversi « quadri », ovvero di combinazioni. Questo fatto tecnico e l'idea delle nuove materie turbinanti nello spazio, che diventerà una vera e propria ossessione per il dinamico, hanno portato Le Parc alle operazioni lumino-cinetiche. Il punto di partenza — il mobile continuo — è rimasto uno dei suoi apporti più affascinanti. Quadratini trasparenti davanti a una superficie bianca corrispondono, con la loro spiritualità, alle pure visioni di un movimento « Zero ». Ci si stupisce davanti al *fenomeno* (l'opera come mezzo sta scomparendo). Ma per lo sviluppo successivo era più importante, perché più efficace, il mobile continuo con specchietti, luce artificiale e superficie nera, la quale poi si dilata in parete e in stanza. Così la « camera oscura » ambientata con riflessi volanti, sì, proprio dipinta di luce, significa un altro mondo di multivarietà e instabilità. La contemporanea scoperta degli « spostamenti » (provocati da specchi angolari) e delle « contorsioni » ha ancora allargato le possibilità per il progettatore di sale lumino-cinetiche, di « miraggi » che si fanno da sé e scompaiono casualmente. Ma questi effetti misteriosi (perché inconsueti) sono

progettati con una razionalità da ingegnere, essendo irrazionali; sono ironici e seri nello stesso tempo, allegri e macabri, scientifico-tecnici con effetti onirici. Ecco, è la polarità simultanea di Le Parc, che si sente anche quando progetta «environments» con luce pulsante, o proiezioni (Parte 8 e 9 della mostra). Sempre comunque c'è la risposta creativa al mondo industrializzato. La «sala dei giochi», introdotta da «movimenti a sorpresa» (parte 10), significa l'allargamento a una partecipazione *totale*, perciò non solo visuale, o fisiologica, ma mentale e sentimentale («Le anchette, tiro a segno con teste di capitalisti», o «Abbatere i rinomati established»). È qui che Le Parc, dal 1966, è pervenuto a quel rovesciamento, in cui tutta la realtà può diventare, se non «arte» almeno «seduzione estetica». Egli tuttavia non rinuncia al ruolo di mediatore, di progettatore di strumenti stimolanti, che offrono l'immagine «del mondo spostato e perciò poeticizzato»: ricordiamoci gli occhiali e gli specchi scanalati di Le Parc! Eppure, proprio a questo punto ci sorgono i dubbi, soprattutto quando poi ci troviamo in piazza, alle giostre, ai poligoni di tiro, insomma in un Luna-Park. Allora sentiamo che l'artista vuol vestire l'abito di nuovo Colombo (come inventore in un campo dove già tutto è stato inventato). Così come non mi sembra che l'installazione di molte «sale da gioco», tipo Le Parc, possa sottrarre la gente alla passività consumistica, né spingerla all'attività rivoluzionaria. Ma, nonostante ciò, il suo lavoro, il suo procedimento simultaneo su 13 binari di problematica diversa, e l'apertura di nuove funzioni e orizzonti, fanno di Le Parc pur sempre una personalità di primo piano nell'arte mondiale.

Arsén Pohribny

Hannover

La Kestner-Gesellschaft

Per inaugurare i nuovi locali — la villetta che occupa al centro di Hannover è stata infatti notevolmente ingrandita — la Kestner-Gesellschaft ha organizzato la prima retrospettiva in Europa di Pol Bury. Non è la prima volta che questa associazione culturale si dimostra più tempestiva di parecchi musei tedeschi e europei in genere. Inoltre le sue scelte dettano legge in Germania e i cataloghi che stampa sono estremamente documentati. La Kestner-Gesellschaft ha attualmente 4000 soci e una presenza annuale di 40.000 visitatori. Come regali di fine anno essa offre ai soci opere grafiche di grandi maestri (Albers, Feininger, ecc.) a prezzo ridotto. La dirige Wieland Schmied, collaboratore del Frankfurter Allgemeine e autore di numerose biografie (Hundertwasser, Mark Tobey, Ku-

bin). La Kestner-Gesellschaft fu fondata nel 1916 da alcuni cittadini di Hannover insoddisfatti della politica culturale del sindaco il quale dichiarava che mai avrebbe accettato nei musei locali opere di Nolde, Kandinsky o Klee. Furono proprio questi i primi artisti che la Kestner Gesellschaft divulgò in Germania, oltre agli espressionisti tedeschi, Picasso e Lisitskij. Nel corso degli anni venti, durante la crisi economica, si dovette sospendere la pubblicazione dei cataloghi. Con l'avvento di Hitler e la caccia all'arte «degenerata» la Gestner e la Bauhaus furono le uniche istituzioni artistiche che i nazisti non riuscirono a riorientare e integrare nei loro sistemi. Nel 1936, poiché i dirigenti si opponevano violentemente a modifiche del catalogo la società venne chiusa dalla Gestapo, la sede fu sequestrata e in seguito distrutta dai bombardamenti. Dopo la guerra la Kestner riprese la sua attività in locali nuovi che diventarono presto insufficienti data la mole delle opere contemporanee: quattro soci hanno offerto il capitale necessario all'ampliamento della sede, inaugurata con la mostra di Pol Bury. Giuridicamente la Kestner è un'associazione privata riconosciuta di pubblica utilità: coloro che partecipano con donazioni possono dedurre l'ammontare dalle tasse. Dei 4000 membri il 50% abita a Hannover, il 40% nel resto della Germania e vi è anche un 10% di stranieri. L'Associazione viene finanziata dalle quote dei soci, dalle donazioni, le vendite dei cataloghi, la pubblicità inserita nelle monografie che pubblica, e soprattutto attraverso le opere grafiche che gli artisti regalano all'associazione e che vengono vendute ai soci a prezzo ridotto. Nel corso di un'intervista rilasciata in occasione della retrospettiva di Bury, Wieland Schmied ha dichiarato: «Il compito di Alfred Henzen, primo direttore dopo la guerra, fu di esporre gli artisti perseguitati da Hitler e le opere dei grandi maestri come Picasso, Moore, Beckmann. Werner Schmalenbach introdusse in Germania i protagonisti della Scuola di Parigi e scoprì Schwitters. In quanto a me, tento di approfondire da un canto il surrealismo e l'arte fantastica, d'altro canto il costruttivismo e la cinetica». Ad eccezione di Matta e Tanguy, in programma per l'anno venturo, la Kestner Gesellschaft ha presentato tutti i nomi del surrealismo. Per prima ha esposto in Germania Victor Brauner, René Magritte, Wilfred Lam, de Chirico, Richard Oelze, Hundertwasser, la scuola di Vienna, Bernard Schultze, Klaphek, Janssen. Dei costruttivisti ha ospitato Vasarely, Calder, Soto, Duchamp, Gabo, Max Bill, Mavignier, il Gruppo Zero. Circa i suoi progetti futuri Wieland Schmied ha detto: «Dopo Bury esporremo Tinguely, Uecker, il giovane italiano Marcello Morendini, Lindner, Hockney, Dine, e Lichtenstein. Da giugno a settembre avremo una mostra di Krushenik, da ottobre in poi le prime retrospettive in Germania

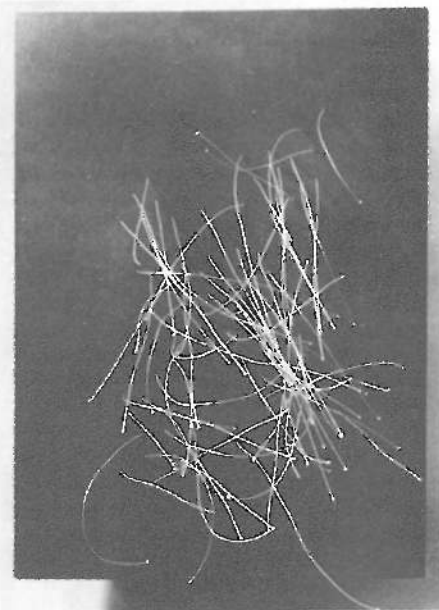
di Asger Jorn, di Michaux, di Dubuffet, di Paolozzi e dell'americano Allan d'Arcangelo». A chi gli rimprovera di tralasciare il minimal art, il land art, i concettuali e la poesia visiva, il direttore della Kestner Gesellschaft risponde: «Desidero seguire una regola fondamentale dell'associazione, e cioè organizzare esclusivamente mostre personali. Quando nasce una nuova tendenza è impossibile chiarire quale degli artisti coinvolti la esprima con maggiore vigore e personalità. Passa inevitabilmente del tempo prima di poter individuare l'artista più adatto a rappresentare in una sua personale l'intero movimento».

Vicky Allietta

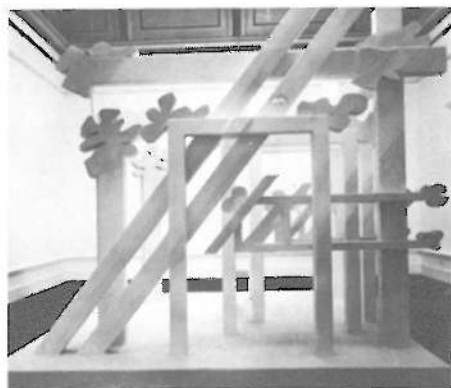
Londra

British Sculptors '72.

La nostra epoca deve essere un'epoca di collaborazione tra gli artisti, minacciati tutti dagli stessi mali, e questa mostra portata a termine ad opera di uno scultore (Brian Kneale), sarà seguita da altre. Negli ambienti ripuliti e imbiancati della Burlington House ha luogo per la prima volta, in contrasto con la tradizione della Royal Academy che ha accettato finalmente questa innovazione, una mostra di avanguardia: la scultura di 24 artisti operanti attualmente in Inghilterra. A ognuno di essi è stata assegnata una sala, e il risultato è notevole, raggiunge effetti di grande interesse: poiché l'Inghilterra non possiede nessuna tradizione in scultura prima di Moore, e in questo campo non esiste nessuna scuola, questa è un'arte assai libera, in espansione. Ognuno di questi artisti ha subito influenze diverse, e le loro opere sono spesso degli enigmi per lo spettatore, che deve viverle, interpretarle, misurarle con i piedi e con le braccia e goderne i colori. Di fronte a queste opere dobbiamo ammettere con Bryan Robertson, che ha curato l'introduzione al catalogo, che gran parte dell'arte inglese è «selvaggia, inquietante, feroce, torturata e surrealista in spirito», e tende ad esprimere, come in letteratura, il dramma della situazione in modo appassionato e sovente imprevedibile. La sala di Hubert Dalwood — pavimento verde — con la sua enorme impalcatura in legno dipinto di bianco 'Arbor' per le grandi dimensioni, per la materia, per la luce che emana, le proporzioni e lo spazio che suggerisce, il rapporto pareti-soffitto-pavimento, può essere penetrata, è come il meccanismo della mente, è la sintesi di varie tendenze dell'artista e delle sue intenzioni. Tra tutte è la meno enigmatica. Garth Evans è presente anch'egli con un'unica opera, che copre tutto il pavimento, o quasi, di una sala quadrata, sette metri per sei di acciaio, pezzi che si legano e si torcono, dando l'illusione di un disegno

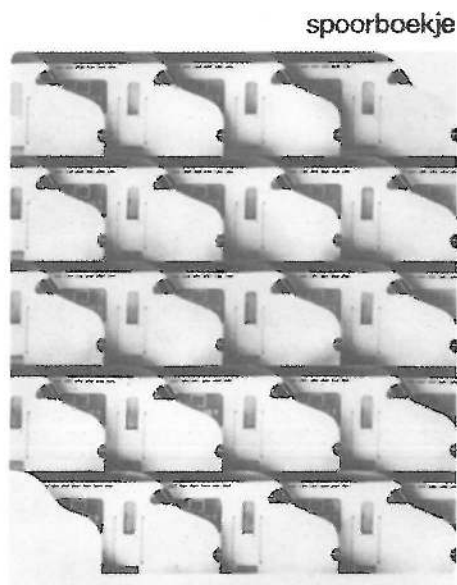


P. Bury: *Ponctuation*, 1961.



H. Dalwood: *Arbor*, 1971.

Paesi Bassi: *Orario ferroviario*.



nello spazio. Brian Wall ha un'enorme struttura in acciaio color arancio — titolo 'Long Way' — che si attacca a un'altra con un lungo braccio; è veramente un lungo percorso che fa l'occhio e anche l'immaginazione. Nella stessa sala grandissima, il cui centro è reso ancora più vuoto da un'opera che forma un recinto definito da una striscia di metallo in posizione instabile, sorge un'opera di Paolozzi, splendida scenografia montata su una pedana, oggetti accumulati con la parola WASTE, e lo sfondo di una tela grigia e minacciosa come un cielo in tempesta (Tuoni, fulmini, mosche e Jack Kennedy). Tra i più enigmatici è Phillip King, ben diverso qui dalle strutture aperte della McAlpine collection: è « minimal », occupa quasi tutto lo spazio disponibile con dei piani scuri, quasi disumani, esprime mistero, senso di immanenza. Kenneth Draper è pure assai cupo e minaccioso con le sue forme che scattano come molle sulla nostra testa, che si staccano dalle pareti, che pendono dal soffitto, strutture di legno alluminio, acciaio dipinte di nero. Kenneth Armitage espone opere più fredde, forse più anonime delle precedenti sue sculture, come il grande braccio che avanza nell'ingresso. Brian Kneale ha un pezzo di grandi dimensioni, sette metri di acciaio, un meccanismo che si trasforma in situazione, partendo forse da allusione a strumenti scientifici. A parte le imponenti opere di William Pye, più adatte ad essere piazzate su un campo deserto, (il suo 'Zemran' solleva due massicci tubi di acciaio fino all'altezza di sette metri) e quelle schiettamente surrealiste di Sandle, o di George Fullard che fa dei collages in tre dimensioni, fiabeschi e divertenti, vi è una ricerca più caratteristica e attuale, cioè quella condotta da William Tucker, che in una sala molto spirituale, quasi vuota, con costruzioni di tubi sottili di alluminio (titolo « La culla del gatto ») verniciati in argento oro o rame, crea un monologo socratico, forme quasi invisibili che col loro equilibrio precario suggeriscono spazio e movimento. Nigel Hall, con i suoi fili di plastica è ancora più elusivo e concentrato, suggerisce lunghe distanze, prospettive; sculture senza peso, paragonabili a ciò che altri artisti stanno creando anche in pittura (come la Bridget Riley) e che potrebbe esser definito illusionismo astratto.

Stepney

Paesi Bassi

Da metà febbraio esiste a l'Aja, alla Denneweg, l'Artoteek, cioè il primo centro comunale dove si possono prendere in prestito quadri di proprietà del Comune. Il prestito può essere concesso per un massimo di sei mesi e si può scegliere tra le opere di oltre cento giovani arti-

sti. L'affitto mensile è pari a circa 700 lire e in caso di acquisto esiste la possibilità di una lunga rateizzazione. L'Artoteek è aperto tutti i giorni e una volta la settimana anche la sera. È stato annunciato che iniziative analoghe verranno organizzate anche ad Haarlem e ad Amsterdam.

In Olanda anche i prodotti di uso comune rispondono molto spesso ai dettami di una rigorosa progettazione grafica. Lo dimostra, per esempio, l'*orario ferroviario*. Un « pocket » di circa 500 pagine (costo 300 lire italiane) progettato dalla Teldesign de l'Aja. La copertina è in giallo vivo, con stampati 10 musi » arancione dell'ultimo modello dei treni elettrici. Diviso in tre settori (rosso, blu e verde) e con le informazioni generali in olandese e in inglese, il tutto è impaginato con una tale chiarezza che la consultazione è sempre rapida e semplice.

Panoramica della critica d'arte. Dolf Welling è il critico del quotidiano « Goudsche courant » e si contraddistingue per la sua informazione attenta e molto accurata e per la limpidezza del linguaggio. Il suo discorso critico è metodologicamente rigoroso e di estrema chiarezza. Altro critico da segnalare è Lambert Tegenbosch, collaboratore del quotidiano « Volkskrant », animato da spirito polemico, cerca di demistificare artisti troppo commercializzati e idolatrati dal pubblico. Cito come esempio la recente mostra di Bram Van Velde i cui quadri erano stati ammirati da Samuel Becket e quindi « santificati » e un suo articolo del '69 in cui denunciava l'ambiguità mercantile dei multipli, analizzandone l'abile gioco, coperto dalla dichiarazione di voler portare l'arte al pubblico. Mentre, in realtà, il problema è quello di avere un pubblico meglio informato, meglio preparato e perciò che sappia valutare criticamente le opere d'arte.

Anche in Olanda, nel mese di febbraio, si è avuta una ondata di mostre di pittura figurativa, neorealista, surrealista, naïf, ecc. L'unica galleria che è rimasta fedele al suo programma « astratto » è Riekje Swart, van breestraat 23 ad Amsterdam, che ha presentato una mostra di oggetti cinetici di Gerhard van Graevenitz.

L'Istituto Statale per la documentazione della storia dell'arte cura, settimanalmente, la pubblicazione della *Tentoonstellings Agenda*. Tale pubblicazione contiene lo elenco completo di tutte le mostre nei musei e nelle gallerie private olandesi, con l'indicazione dell'indirizzo, della data e degli orari. L'abbonamento annuo per l'estero costa L. 2500 e ci si può rivolgere alla Staatsdrukkerij, Chr. Plantijnstraat a l'Aja.

Van der Want - Arno

Brevi

a cura di Vicky Allata

Parigi Grand Palais: Artisti svizzeri contemporanei e Salon des artistes decorateurs.
Musée d'art moderne: Otto Dix e Damian.
Petit Palais: Pittura romantica inglese.

A.R.C.: P.A. Gette.

Musée Arts Decoratifs: Robert Frank e Roman Cieslewicz.

Bibliothèque National: Cent ans d'affiches dans le monde e Roger Viellard.

Ist. Italiano Cultura: Giannini, Lambertini, Maglione, Maiello.

Galerie di Dragon: Luigi Cremonini.

Galerie Mouffe: Mario Lovri.

Saint Etienne Musée: Camille Bryen.

Orleans Musée: Arpad Szenes.

Bobigny Centre culturel Communal: Bozzolini.

St. Paul Galerie Maeght: Titina Maselli.

Cannes Casinò: Flora di Veroli.

Colombes Maison de Jeunes: Proweller.

Strasburgo Landwerlin: Juarez.

Ginevra Musée Athénée: Christian Jaccard.

Zurigo Kunsthaus: Maurice Denis.

Galerie Maeght: Valerio Adami.

Lugano Galleria Boni-Schubert: Oreste Quattrini e Bobo Piccoli.

Morges Galerie Pro Arte Kasper: Carla Prina.

Lucerna Kunstmuseum: Franz Gertsch.

St. Gallo Kunstverein: Diogo Graf.

Anversa Modern Art: Jan Withofs.

Amsterdam Stedelijk Museum: Monory.

Rotterdam Museum Boymans: George Segal.

P.K.K.: Siet Zuyderland.

Enschede Galerie Tardy: Carlo Pescatori.

C. Colombo: *Arte cinetica* (Bochum - M).



C. Pescatori: *Spiaggia* (Enschede - Tardy).

Bonn Stadtliche Kunstsammlungen: Willi Baumeister, Christian Rohlf e Peter Bruning.

Graphisches Kabinett: Honoré Daumier.

Berlino Neue National Galerie: Pol Bury.

Bauhaus Archiv: Lazlo Moholy Nagy.

Skulima: Jannis Kounellis.

Monaco Haus der Kunst: Surrealismo.

Galerie Bucholz: Valerio Adami.

Graphisches Kabinett: Paula Modersohn-Becker e Sylvie Lampe.

Francoforte Kunstverein: Horst Antes e Otto Dix; Arakawa e Wunderlich.

Graphisches Kabinett: Grafica spagnola d'oggi.

Stoccarda Kunstverein: James Ensor.

Bochum Galerie M: Gianni Colombo.

Amburgo Galerie Borckstadt: Giuliano Vangi.

Dusseldorf Kunsthalle: Francis Bacon e Co Westerik.

Galerie Zimmer Elke: Sei pittori naifs di Parma.

Hannover Kunstverein: Pavlos.

Kestner Gesellschaft: Gunter Uecker.

Darmstadt Kunsthalle: Junge Deutsche, Landsmuseum: Pittura spagnola nel 1960.

Brema Kunsthalle: Jaap Wagemaker.

Galeriehaus: Steinberg, Bargheer, Radoicic, Hilbery.

Krefeld Museum Haus Lange: Manashe Kadishman.

Duisburg Wilhelm Lehmbruck Museum: David Hockney.

Dortmund Museum am Ostwall: Erich Reusch.

Heilbronn Kunstverein: Alfred Hrdlicka.

Monchengladbach Städtisches Museum: Reiner Ruthenbeck.

Londra Hayward: Joan Mirò.

The Easel Art: Aurelio Barbalonga.

Birmingham Museum and Art Gallery: Tappezzeria francese moderna e Conservation in Action.

Brighton Royal Pavilion: esposizione intitolata «Vanity» che illustrerà la cura del corpo in Europa dal XVI secolo a oggi e includerà cosmetici, parrucche, profumi, oggetti da toletta; verranno esibite non solo vanità femminili ma anche maschili.

Madrid Museo Arte Contemporanea: Arnaiz.

Lisbona Saò Francisco: Alvarez Rios e Tovar.

Stoccolma Moderna Muscet: George Grosz.

National Museum: Ernst Josephson.

Malmoe Ostergren: Lowell Nesbitt.

Mosca Museo Puskin: Emile-Antoine Bourdelle.

New York Museum of Modern Art: I Picasso della collezione del museo e Matisse sculpture.

Guggenheim: Robert Ryman.

Gallery Sonnabend: Vito Acconci.

Gallery Marlborough: Botero.

Chicago Museum of Modern Art: Vuillard.

Museum of Contemporary Art: Close and Paul Sarkisian.

S. Francisco Museum of Art: Bruce Davidson.

Museum of Conceptual Art: Los Angeles artists.

Washington International Monterey Fund: Miotte.

Cleveland Museum of Art: bronzi di Mirò.

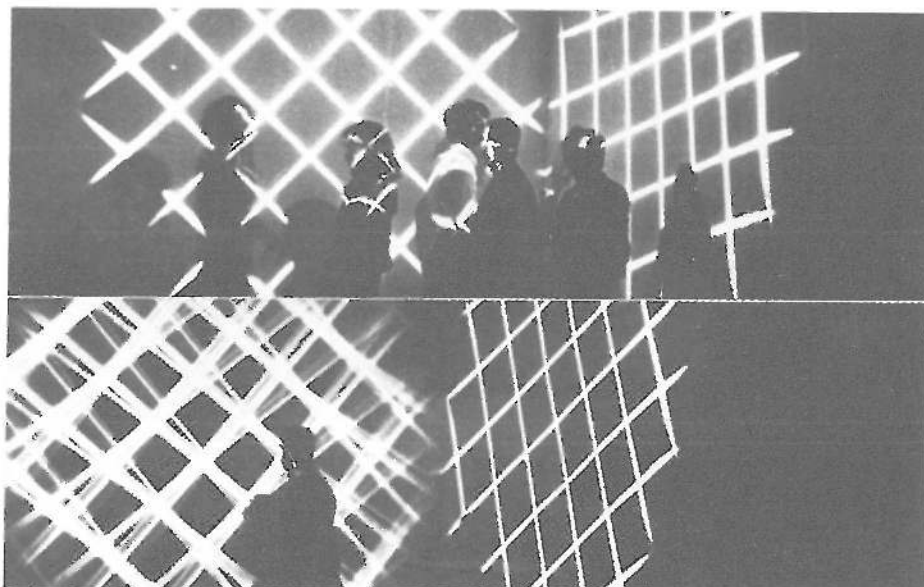
Hartford Wadsworth Atheneum: collezione Pulitzer.

Montreal Museum of Fine Arts: Lucio de Heusc.

Toronto Art Gallery of Ontario: Art in Revolution.

Errata corrige

La mostra di Sarenco ad Amsterdam, di cui alla nota apparsa nel n. 3, non si è tenuta. Una falsa notizia ci aveva spinti a chiedere, in anticipo, a Basilio Reale di prendervi spunto per continuare il discorso sulla poesia visiva che sta conducendo nella nostra rivista. Chiediamo scusa ai lettori.



Recensioni libri

C.L., RAGGHIANI, *Il Gibbo di Tono Zancanaro*, Ediz. La Loggetta, Ravenna.

«Erano gli anni più bui del fascismo, la mescolanza di retorica e di sangue, di satirias verbale e di ridicolo pratico, d'ipocrisie moralistiche e di matta bestialità, produssero nello spirito semplicemente netto, essenziale di Tono Zancanaro un'appassionata sofferenza, un'angoscia di ogni ora, una critica vemente, estrema, estesa a tutte le complicità attive e alle omertà religiose, culturali e sociali. Per mesi e mesi, continuamente, quasi senza staccarsi dai fogli, il turbamento e la disperazione si vendicarono nell'incessante arcobaleni della vicenda del Gibbo: una satira d'enormità maccheronica bruegheliana, tra le più distruttive che si conoscano, ma anche la prova più ampia e limpida impegnata di un superamento del tumulto passionale nella conquista di un segno immediatamente ed esaurientemente espressivo di un mondo rasserenato in una favola sottile e folta, di un segno incalzato, cantante in una polifonia sorprendente».

Con queste parole dell'autore è forse utile introdurre il resoconto del volume di Carlo Ludovico Ragghianti dedicato alla serie de *Il Gibbo* di Tono Zancanaro, un'opera imponente, con oltre cinquecento illustrazioni, catalogo completo di tutti i disegni della serie che si sono potuti raccogliere (attentamente redatto da Francesco Ragghianti) e preceduto da un amplissimo saggio dal quale abbiamo ripreso in apertura un passo significativo.

La figura di Zancanaro, già annessa al realismo postbellico, e con qualche ragione forse, appare, in questi anni tra 1937 e 1945 o poco oltre, con la serie appunto del *Gibbo*, legarsi ad una circolazione di idee largamente europea. Giustamente il Ragghianti limita il nesso col surrealismo poniamo di un Dalì o dei suoi seguaci, come il Tanguy, ma qua e là le connessioni con Max Ernst e con Mirò appaiono in evidenza e, ancora, con il Picasso anni trenta. È la strada attraverso la quale, sul piano figurativo, lo Zancanaro appare rifiutare appunto la grammatica opprimente di «noventa». Il rapporto culturale fra Zancanaro e la tradizione letteraria dal Ruzante al Folengo è stato illuminato da Ragghianti con estrema acutezza, non dimenticando le connessioni con i personaggi rabelaisiani e con la letteratura del fantastico collegata; peraltro i rapporti più stretti, anche per assonanza di lingua, sono con il Ruzante, tanto è vero che Ragghianti intitola il suo saggio «Parlamento per Tono» mutuando l'espressione appunto dallo scrittore patavino.

Il problema di una lettura o rilettura della cultura figurativa italiana negli anni della guerra e dell'immediato anteguerra mi sembra sia aperto proprio dalla edizione di un'opera come questa, tanto nuova e significativa. Di consueto i poli entro i quali si comprende l'analisi di questi periodi sono l'accademia novecentesca e la reazione espressionista-realista da Guttuso a Mafai, eppure molti altri fenomeni vanno tenuti di conto, tra i quali questo, di raggio europeo, dello Zancanaro, con una sua ironia innata ed un taglio inconfondibile. Nulla a che vedere con Rosai, con cui pure da principio fu a contatto, ma l'idea piuttosto di una serie, del ritorno dei personaggi, fa pensare ad una ispirazione della satira del *poir*, al Luigi Filippo di Daumier, fatte naturalmente

le debite proporzioni fra il nostro più provinciale Tono e il grande francese. La satira è comunque caustica e violenta, come ben rileva il Ragghianti, proprio della lingua e dei modi del fascismo; una antologia delle scritte di Zancanaro sui disegni, e una analisi di queste bagascie, di questi mostruosi personaggi rigonfi e debordanti, pesanti e opprimenti mi sembra chiarisca bene l'aspetto politico del discorso di Zancanaro. Cultura, la sua, si diceva europea, come europea, e fondata sul surrealismo fu quella di Viviani, anch'esso posto ai margini delle storiografie più ufficiali. Il recupero della satira politica e della evocazione surrealistica, anche se da noi ha poco spazio nell'anteguerra per le ben note limitazioni culturali fasciste, potrà spezzare l'alternativa falsa e formalistica tra accademia novecentesca e prodromi realistici che è lo schema di lettura consueto della pittura italiana a cavallo del periodo bellico. In questa direzione il volume del Ragghianti, preceduto da un saggio di alta partecipazione civile, è un assai significativo momento di analisi.

Arturo Carlo Quintavalle

GIANGIORGIO PASQUALOTTO, *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi di un'estetica tecnologica*. Ediz. Officina.

Bense, coscienza e destino dell'arte (e dell'estetica) contemporanea: la morale potrebbe esser questa. Le avanguardie artistiche infatti, emarginando ogni momento rappresentativo, ogni fattore emotivo e ogni significato, hanno emancipato il segno da ogni rimando a, fino a costituirlo in una sua pura presenza a sé valida e nei suoi formali rapporti con altri segni. Liberata da quel tanto di incerto e di spurio che rivela la presenza della soggettività coi suoi tradizionali valori espressivi e significativi, la nostra arte può «finalmente» offrire tutta l'obiettività dei suoi prodotti alla precisione analitica della nuova estetica e al rigore quantitativo dei suoi procedimenti fisico-matematici. A una estetica interpretativa (hegeliana): ma un capitolo dedicato a Hegel mostrerà l'estrema attualità di certe sue indagini) succede così un'estetica «galileiana», capace di inglobare in sé, dissacrandolo, tutto l'apparato metafisico e misterioseggiante delle teorie del passato: l'arte è un fatto osservabile nei suoi procedimenti tecnici e nelle sue condizioni materiali. Un'identica ratio tecnologica presiede ai processi della formatività artistica e della ricerca scientifica. Giudizio e valore estetici sono riconducibili al loro aspetto formale e misurabile. Concetti come genialità e creatività, tutto l'aspetto «irrazionale» dell'arte risulta integrato nell'estetica tecnologica di Bense e perde ogni alone di mistero: l'angoscia si fa segno matematico. D'altro canto, la morte dell'aura teorizzata da Benjamin non sarebbe che questa morte semantica dell'arte; la formalizzazione che ne deriva (anche a livello dei processi di formatività artistica ridotti alle loro componenti minime essenziali, e anch'essi fatti oggetto di tanta arte contemporanea) è perfettamente funzionale alla riproducibilità tecnica (e viceversa), e in definitiva alla completa mercificazione del prodotto nella società di massa. L'arte contemporanea (dal film all'architettura, nel dadaismo come in Stockhausen, Joyce o Mondrian), cosciente o no, è stata o questa assoluta geometrizzazione, o pura apologia del negativo, provocatoria distruzione; ma sempre perfetta funzionalità al sistema, negatività assorbita,

integrazione (alle pianificazioni programmate: dai calcolatori). Benjamin si illude: la riproducibilità dell'arte è irrimediabilmente chiusa nella logica del capitalismo avanzato e non può proporre alternative rivoluzionarie. Le sue ricerche sono eccezionali solo nell'analisi di una società che va distrutta: «Non si tratta allora di fare un uso politico di un'arte desacralizzata contro lo 'status' borghese-capitalistico, ma si tratta piuttosto di fare direttamente politica contro questo stesso 'status'». Sia l'arte che la scienza «devono accettare la loro natura di mezzi, funzionali esclusivamente alla razionalità della Integration»; e ancora: «grazie all'integrazione del negativo consentita dalla tecnologia avanzata, ogni tentativo di mutamento totale e radicale diventa il propellente di un processo di riequilibrio costante ed infallibile a cui mira il sistema che si vuole abbattere». Per questa via «l'utopia rivoluzionaria di Benjamin muore nell'ideologia dell'integrazione tecnologica di Bense».

La schematizzazione cui di necessità è stato qui sottoposto non è che un invito alla lettura, e non vuole mettere in ombra le sfumature e le chiare e interessanti analisi (delle estetiche di Bense e Benjamin, nonché di molta arte contemporanea) che il libro offre. Anche a prescindere dal vago sapore di una «vendetta» (postuma) contro l'arte, e da qualche sospetto (del tutto soggettivo) di un'ingiustificata soddisfazione tecnologica che aleggia — inconsapevole aura — sul tutto, non mi sembra possibile sottrarsi a qualche perplessità: l'incontestabile emancipazione del segno nell'arte contemporanea è leggibile solo nel senso indicato da Pasqualotto? Davvero la scelta di far politica o, più in generale, l'emergere con estrema urgenza in primo piano del problema politico, implica una simile riduzione teorica del fare arte?

Inoltre: certo la tesi di un uso rivoluzionario dell'arte è quanto meno problematica e comunque tutta da ridiscutere (ancorché spesso sbandierata); ma anche la tesi di una assoluta integrabilità delle scienze e delle tecniche, come della morale o dell'arte, non diventa, se assolutizzata, estremamente, pericolosa? E, paradossalmente (ma comunque sullo stesso piano di alcune affermazioni non ulteriormente sfumate nel nostro libro), se nulla di ciò che è nato dentro il sistema capitalistico può venir utilizzato contro di esso (e pur nella coscienza delle difficoltà di un discorso che comunque non può difendere alcuna neutralità delle scienze come dell'arte), di cosa si potrà servire (a livello di «spinte» iniziali e «soggettive», come di strumenti oggettivi) la stessa azione politica, cui soltanto si affida la possibilità di un rovesciamento del sistema? come potrà nascere oggi, in questa società, il senso di un diverso destino che motivi il nostro rifiuto? E, da questo punto di vista, in che prospettiva dovremo situare lo stesso scrivere un libro come questo che abbiamo presentato?

Gabriele Scaramuzza

AA.VV., *Hommage à Pablo Picasso*, numero speciale di «XX^e Siècle» in occasione del 90° compleanno di Picasso.

Non ci si può ormai avvicinare senza un forte senso di disagio a simili pubblicazioni celebrative, in cui l'apologia (anche se non manifesta) è sottintesa o scontata e la figura dell'artista che ne esce appare in fondo disumana, cinta da un'aura che la allontana da qualsiasi rapporto col nostro esistere e

coi suoi vivi problemi. Troppe cose restano da dissacrare nei discorsi intorno a Picasso, e in primo luogo quell'alone di estraniante «genialità» che finisce col precludere ogni serio accostamento alla sua opera (anche se è certamente favorito da molti atteggiamenti di Picasso, dalla sua stessa posizione sociale). In questo senso, uno studio onesto deve ancora esser fatto (forse il solo Berger ha avuto il coraggio di iniziarlo).

Ciononostante questo *Hommage* reca sicuramente alcuni interessanti contributi: non certo le inutili riprese di vecchi e noti saggi quali quello di Eluard, o delle arcinote conversazioni con Kahnweiler, o scritti quali *L'ami des poètes* di Matarasso. Piuttosto, interventi limitati, tendenti a mettere in luce parziali aspetti dell'opera picassiana: Klaus Gallwitz (*Le peintre et ses «ateliers»*) vede negli ultimi dipinti, aventi come tema il pittore e la modella, la denuncia della «situation radicale qui fait de l'acte de peindre le sujet de la peinture». Jean-Louis Ferrier (autore tra l'altro di un ottimo «*La forme et le sens*», Parigi 1969; nonché direttore della Bibliothèque Méditations edita da Denoël) contribuisce con *Eléments pour «Guernica»*. Henry Galy-Carles svolge una indagine su *Les sources classiques* nell'arte di Picasso. Ricerche particolari riguardano poi la scultura (saggio di Dora Ashton), la ceramica etc. Non sembra dicano molto di nuovo le pagine dedicate da Yvon Taillandier su *Les profils proliférants*. Date le premesse, è almeno apprezzabile il tentativo (parziale) di contestare una acritica celebratività mediante qualche indagine di dettaglio.

Gabriele Scaramuzza

FRANCESCA R. FRATINI, *Torino 1902 - Polemiche in Italia sull'Arte Nuova*. Ediz. Maritano.

Dopo il diluvio del recupero della produzione della cosiddetta «belle époque», a chi si occupa della cultura architettonica — e delle «arti figurative», in generale — degli ultimi decenni dell'Ottocento e dei primi del Novecento, fa un gran piacere aver tra le mani questo libro di Francesca R. Fratini. L'importante contributo dato dalla Fratini nel riportare in forma di sistematica documentazione il dibattito che si alimentò intorno alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, svoltasi a Torino nel 1902, a me pare possa considerarsi come un fondamentale passo avanti sul terreno della chiarificazione di una questione specifica, connessa con la complessa vicenda del Liberty in Italia. Il contenuto del libro (cui l'autrice — ripeto — dà un taglio metodologico che va — io credo — sottolineato) è, senz'altro, di grande interesse, e costituisce oggi l'unico apporto di tipo scientifico (per quanto io ne sappia) al tema dell'Esposizione torinese, che rappresentò — come è stato giustamente osservato — il confronto ufficiale tra l'architettura e le arti decorative italiane e quelle straniere e un episodio cronologicamente importante dei contatti tra le problematiche nazionali.

Nell'occuparmi del libro che recensisco credo sia di interesse assai scarso rifarmi in modo sommario e schematico alle fasi dell'Eclittismo e dell'Art Nouveau (o di altri movimenti coevi che vanno sotto altre accezioni nominali nazionali) e ai legami di esse con le contemporanee questioni culturali e sociali, internazionali e nazionali; indagini che si occupino di questi legami sono state svol-

te da tempo e con competenza in saggi e scritti di Argan, di Gabetti, di Portoghesi, dei collaboratori di «Casabella Continuità» e di altri studiosi, e il riportarsi ad esse nel giro di due o tre proposizioni anche pregnanti, non ha certo oggi motivi di validità. Credo, invece, sia di qualche utilità, a mio avviso, precisare che se si opera su materiali che la dimenticanza ha messo in predicato (è il caso, in genere, di chi si occupa di problemi locali) il riferimento bibliografico a reali documenti d'appoggio debba essere, più che mai, costante ed essenziale e, in prima istanza, la sospensione di giudizio necessaria finché i materiali non siano ordinati e suddivisi secondo gli interessi su cui si fonda la ricerca.

Su questa linea operativa, la difficoltà di muoversi su un terreno a tutt'oggi poco esplorato e il desiderio dell'autrice di presentarci un quadro il più obiettivo e completo possibile della rassegna torinese — senza cedere alle tentazioni di imboccare la più agevole scorciatoia del saggio cattedratico o epidermico — costituiscono elementi positivi che giocano a favore del lavoro della Fratini.

Da una breve descrizione di questo corpus documentario sull'Esposizione, emerge, come centrale, quella parte denominata «antologia», composta di una serie di interventi critici e polemici a favore e contro l'«Arte Nuova», cuciti in forma di organico dibattito, che indica come l'autrice conosca a fondo l'importante evento torinese del 1902; la restante parte del testo (formata dalla documentazione fotografica, dall'indice dei testi, ecc.) richiederebbe, invece, a mio modo di vedere, alcune aggiunte specifiche. Del resto, questo libro, indispensabile per chi voglia comprendere e approfondire le «polemiche in Italia sull'Arte Nuova», è condotto con filologica cura sulla linea di una analisi dei principi programmatici e delle occasioni della cultura del tempo, e si pone, in definitiva, come contributo storiografico di estremo interesse.

Giovanni Maria Lupo

Schede

LUCIANO MORANDINI, *Dalle botteghe del vino*. Fotografie di Gianni Borghesan. Ediz. Aviani. Udine.

Non sta alla nostra rivista dire di questa straordinaria «cantata friulana» che Luciano Morandini ha scritto con rara capacità poetica. E però doveroso segnalare le immagini con cui il fotografo Gianni Borghesan ha corredato questo testo poetico. Una perfetta simbiosi che conferma le qualità di questo artista, già cofondatore, nel '55, del «Gruppo friulano per una nuova fotografia» ma oggi isolato e ingiustamente dimenticato.

MARIO DE MICHELI, *Il bestiario di Ligabue scultore*. Ediz. Galleria della Steccata. Parma.

Uscito, di recente, in occasione di una mostra dedicata appunto a Ligabue scultore presso la Galleria della Steccata di Parma, questo bel volume è frutto di 6 anni di difficili ricerche e documenta 38 delle circa 50 sculture salvate di Ligabue e da molte delle quali sono stati ricavati vari esemplari in bronzo. Il lungo saggio di De Micheli costituisce un' esegesi assai acuta di questo «pittore matto e scultore animalista d'ecce-

zione», del quale, per altro, egli narra con molta accuratezza, in un capitolo a parte, la vita tormentosa.

MARIO DE MICHELI, *Arturo Carmassi incisore*. Ediz. Trentadue.

Il volumetto, oltre ad una prefazione di De Micheli, contiene la riproduzione di 35 incisioni di Carmassi, raccolte di recente in una cartella. Esse sono divise per cicli (Storie d'amore, Miti, Convegni, I violenti e gli inermi, Personaggi) e in gran parte sono state eseguite l'anno scorso. Parallelamente alla pittura, testimoniano l'attuale interesse dell'artista per un torbido erotismo o per dirla con De Micheli, «per il segno del Minotauro». Una fase involutiva che surroga la cultura all'immaginazione creativa e si accompagna linguisticamente a stanchi recuperi classicheggianti da «Antirinascimento».

VITTORIO FAGONE, *Mario Pecoraino*. Ediz. Quattro Venti.

Breve, penetrante profilo di Mario Pecoraino — una delle personalità più vive e interessanti della giovane scultura italiana — inquadrato magistralmente nell'area culturale palermitana. Il discorso prende infatti le mosse dalle splendide foto, fatte dallo stesso artista per un recente volume dedicato agli scultori palermitani del XVII e XVIII secolo e sottolinea come Pecoraino, legandosi in modo vitale e autonomo a quella tradizione, riesca a creare sculture capaci «di riordinare uno spazio, abitarlo vitalmente». A riprova, il volumetto presenta alcune riproduzioni di sue opere recenti, ricche di tensioni e ritmi, abilmente contrappuntate da sfondi di architetture e strutture, appunto barocche.

CARLO ANTOGNINI, *Scrittori marchigiani del Novecento*. Ediz. Bagaloni.

Ai due volumi usciti di recente e dedicati, rispettivamente, ai narratori e ai poeti, ne farà seguito un altro sul teatro e sarà la più esauriente antologia di scrittori marchigiani del nostro tempo. L'argomento, come si vede, esula dai temi trattati da NAC, ma se ne fa qui cenno perché quest'opera è illustrata da artisti pure marchigiani (da De Carolis fino a Trubbiani) dei quali Antognini traccia un breve profilo. E non si tratta di un'aggiunta posticcia perché tutta l'antologia è nata con lodevole spirito regionalistico e, come sottolinea anche Carlo Bo nella prefazione, mira a sottolineare — pur nella diversità delle voci — una profonda comunanza. Per altro, l'antologia contiene testi di Bucci, Bartolini e Scipione, che sono un eccellente contributo alla conoscenza di questi artisti.

CARLO A. SITTA, *Magnétodrome*. Ediz. Agenzia. Paris.

Come è detto in copertina, Agenzia vuol essere una iniziativa editoriale alternativa rispetto a quelle tradizionali, «una tribuna per l'avanguardia internazionale». Questo trentunesimo volumetto contiene un poema visivo del modenese Carlo A. Sitta, composto da una serie di immagini di nastri magnetici per registratore, aggrovigliati e ambigualmente invadenti. Inoltre vi sono 13 parole fuori testo che però, come dice Alain Anas-Misson nella prefazione, sono un tutt'uno con questo epicedio dedicato alla parola scritta, uccisa dalla tecnologia del registratore.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

LE ARTI gen.-feb. 72, G. Marussi: Francis Bacon - M. Venturoli: Bonnard - G. Iliprandi: Comunicazione visiva 9 - C. Edelmann: L'arte bruta - A. Pica: Umberto Nordio - A. Benini: Bernhard Heiliger - R. Pattina: Jacques Lipchitz.

OP CIT n. 23, R. De Fusco e G. Fusco: La riduzione culturale.

FLASH ART n. 28-29, G. Nabakowski: Vantongerloo - C. Millet: Maurizio Mochetti - I. Tomassoni: Dall'oggetto al concetto, elogio della tautologia - G. Nabakowski: Che cosa sta succedendo con l'avanguardia? - P. P. Vidari: Alta fedeltà e design - L.V. Masini: Le mani sull'Università, Architettura.

IL MARGUTTA gen.-feb. 72, E. Villa: Il referto sull'Etna di Cagli - L. Marziano: Corrado Cagli - J. Arnaldi: Fernand Léger - M. Quacquarelli: Giacomo Balla - M. Ricci: Monumento alla Resistenza a Bossolasco - C. Chirici: Biennale di Milano - A. Botez Crainic: Grafica rumena - F. Dal Pozzo: La xilografia.

RIVISTA IBM n. 4, M. De Micheli: Utopia, protesta e realtà nell'arte d'oggi - T. Trini: Arte tra tecnologia e tecnocrazia - S. Ceccato: La comunicazione estetica - A. Bovi: Arte «in».

QUINTA PARETE n. 3, Janus: L'immagine recuperata - H. Richter: Cinema moderno 1910-1970 - X. Durand: Michel Leiris - Janus: Mark Tobey - M. di Paolo: Man Ray - B. Dorival: Foujita - I. Florenne: Leonor Fini - C. Jelenski: Michel Henricot - M. Duchamp: Rose Selavy - P. Lieussou: Francis Picabia - Paperino contro l'arte moderna.

INCHIESTA n. 4, Gattullo: Il bambino e la scuola elementare, creatività e repressione.

LOTTA POETICA n. 8, Editoriale di Sarenco & P. de Vree - E. Isgrò, E. Miccini, F. Vaccari: Testi.

ARTEPIÙ n. 5, F. Tralli: Saporetti - R. Margonari: Nota ad uso quasi privato su Marino Marini - B. Bottai: Silvio Cherubini - G. Belluti: Chiarissimo Maestro.

CIVILTÀ DELLE MACCHINE set.-dic. 71, S. Bojko: Il manifesto polacco - C. Betocchi: Gianni Vagnetti.

CAPITOLIUM ott.-nov. 71, N. Ponente: Luigi Gheno - E. Carbone: Amleto Bertrand.

IN n. 4, dedicato a L'immagine iconoscopica, con interventi di: Gruppo di studio strumenti audiovisivi e pubblico, G. Guarda, I. Moscati, P. Zanotto, G. Chiari, U. La Pietra, L. Giaccari, R. Stern, D. Palazzoli, V. Agnelli, G. Colombo, C. Blast, G. Iliprandi, G. Croce.

CRITICA D'ARTE feb. 72, R. Bruno: La poetica della visione o dell'idea.

STORIA DELL'ARTE n. 7-8, F. Menna: Rilettura del surrealismo - M. Fagiolo dell'Arco: Victor Horta.

BOLAFFI ARTE feb. 72, D. Scarisbrick: ... e se comprassimo quadri? - P. Cabanne: Il Gotha del collezionismo - D. Buzzati: Un equivoco - L. Carluccio: Collezione Panza di Biumo - Domande a Roberto Crippa - R. Barletta: A Milano ci vorrebbe un miliardo (intervista con Paolo Pillitteri).

NUOVI ARGOMENTI n. 23-24, R. Guttuso: Una mattina per Tiepolo - P. Barozzi: Andy Warhol e gli anni sessanta.

DOMUS n. 506, P. Restany: Paris 1971, on ne peut pas être et avoir été - G. Celant, F. Mello e M. Le Noci: L'informazione negata.

IL PONTE dic. 71, A. Emiliani: Decentramento e uso del patrimonio culturale.

CASABELLA n. 362, G. Celant: Christo - L. Mosso: Tutti che decidono è scienza.

SIPARIO feb. 72, R. De Grada: Memoria dell'incanto di Joppolo.

HERMES n. 1, P. Filiasi Carcano: La problematica della comunicazione e la metodologia generale delle scienze umane.

PLAISIR DE FRANCE feb. 72, G. Quéant: Perspectives 72 - M. Déchamps: Renaissance de l'estampe aux Etats-Unis, les peintres américains découvrent un nouveau langage - M. M. Deneck: La Birmanie et son art - L. de la Grandville: L'art en vacances.

CRONIQUE DE L'ART VIVANT feb. 72, J. C.: L'avant-garde, réalité et imposture - Zorro: Execution pour une avant-garde - M. Ragon et P. Restany: L'avant-garde en France en 1972? - C. Millet: Les falsificateurs de l'avant-garde - H. Szeemann: Paris a nouveau ... - A. Del Guercio: Une avant-garde les pieds en l'air - J. Leering: L'avant-garde en quarantaine - Table ronde: Remous d'une exposition - Actualité du Symbolisme (entretien avec F. C. Legrand) - J. Lebeer: Les machines volantes de Panamarenko - P. Alechinsky: Un emploi du temps - A. Balthazar: Dotremont Logogrammes.

CINETHIQUE n. 1, Les pratiques artistiques dans le marxisme leninisme.

OPUS INTERNATIONAL n. 28, G. Gassiot-Talabot: Les nuagistes - J. Patrice Marandel: La nouvelle peinture abstraite américaine - J. Gatellier: Duvillier - J. Peignot: Nasser Assar - Y. Pavie: Pierre Gaudiberti - l'ARC - J. Jourdeuil: Aillaud - G. Gassiot-Talabot: Pasotti ou le demi-regard - C. Bouyeure: Malaval avec ou sans colère - J. C. Lambert: Kudo, Ionesco et la décomposition de l'homme - J. Peignot: Bacon - J. C. Lambert: Yoko Ono.

CONNAISSANCE DES ARTS feb. 72, A. Kohler: Ce qui est propre à la Suisse dans l'art suisse.

L'OEIL gen. 72, Idées italiennes (design).

CREE gen.-feb. 72, G. de Bure: Graphisme, la soumission au message - G. Negreanu: Les incidences économiques du design.

COMMUNICATIONS n. 18, dedicato a L'Evenement, con testi di E. Morin, H. Atlan, J. P. Changeux, A. Wilden, E. Le Roy Ladurie, J. Austruy, A. A. Moles, S. Lupasco, H. Laborit, B. d'Espagnat, J. Sauvan, M. Piattelli Palmarini - R. Cabn, C. Backes Clement, J. P. Aron, P. Nora.

ART IN AMERICA gen.-feb. 72, N. Felshin Osnos: New deal for new deal art - E. S. Weil: Prices right on - B. Robertson: Mondrian and Newman - I. Sander: Frank Stella - B. Novak: American Landscape - P. Hutchinson: Being an account of a hike through the snowmass wilderness as a work of art - M. Kozloff: Cartier - Bresson and Lartigue - B. O'Doherty: Highway to Las Vegas - B. Forgey: New art, new galleries, new scene.

STUDIO INTERNATIONAL feb. 72, Dedicato al-

l'arte tedesca di oggi - D. Dickson: Art and industry - J. Willett: Look, no frontiers - F. Whitford: Ludwig Meidner - A. Weather-son: Dieter Rot in 1972 - G. Jappe: Young artists in Germany - Photographs from the exhibition held in Belgrade in September 1971-74.

APOLLO dic. 71, N. Joost: The Dial Collection.

ARTFORUM dic. 71, R. Pincus-Witten: Bochner at Moma - L. Alloway: Barnett Newman - R. Krauss: Frank Stella - K. Baker: Thomas Bang - J. Elderfield: Mondrian, Newman, Noland - B. Rose: Mondrian in New York - M. Kozloff: Four short essays on Vuillard - W. Domingo: Meaning the art of M. Duchamp.

ART INTERNATIONAL gen. 72, B. Denvir: Rose '71 - J. Gomez-Sicre: J. Cuevas Phenomenon - M. Peppiatt: Henry Michaux, painter poet - J. Cauman: Stanley Boxer - R. Browne: Sue Fuller - M. Fagiolo dell'Arco: Il caos e l'ordine di Burri.

ART AND ARTISTS gen. 72, H. Press: Marxism and Aesthetic Man - J. A. Thwaites: The numbers game - M. Strider: Radical, Scale, Sire - Joel Fisher in conversation with Simon Field - Larry Bell, an interview with Alastair Mackintosh - G. Battcock: Highway cultures - Lea Vergine: Naples.

FRANKFURTER HEFTE gen. 72, H. Glaser: Mythen des Jugend-Stils.

AKZENTE feb. 72, V. Linhartová: René Magritte.

KUNST + HANDWERK dic. 71, O. Reith: Kunst am Bau - Kämpfer: Holzgestaltung von Hans Brockhage - C. Behrsh: Dei Lausanner Biennale '71 und das Publikum - E. Gomringer: Visuelle Poesie - B. Václavek: Breiße aus der Tschechischen Zeitschrift des Kunsthandwerkers.

DAS KUNSTWERK gen. 72, W. Kroener: Politische Kunst und Kreativität - P. Sager: Am Ende einer Bürgerlichen Institution - W. Bessenich: André Thomkins - J. Roh: Kritisches zur Krisensituation eines Kunstvereins - Rolf-G. Dienst: Robert Graham - K. Jürgen-Fischer: Kunstkritisches Tagebuch XXIII - F. Frischmuth, Kornbus: Das Symposium Urbanum und seine Folgen - K. Sotriffer: Cornelius Kolig.

ALTE UND MODERNE KUNST nov.-dic. 71, G. Montenero: Herbert Styskal - W. M. Neuwirth: Fritz Zerritsch.

ARTIS dic. 71, Paul Klee - G. M.: Edvard Munch - Sb. Williams: Afrikanische Inspiration.

UNIVERSITAS dic. 71, H. Heissenbüttel: Die Pop-Kunst, Andy Warhols und der Underground.

DIE KUNST feb. 72, H.H. Wagner: Aufwärtsentwicklung bei der Kestner-Gesellschaft - J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Rudolf Belling - Dietfried Gerhardus: Technoide und Funktionsmodelle - R. Italiaander: Marginalien zur neuen Kunst - R. Müller-Mehlis: Louis Corinth - G. Forberg: Rainer Wittenborns.

WELTKUNSTE gen. 72, H. T. Flemming: Pit Morell - R. Beck: Sozialkritik und Scheinwelten - W. Sauré: Pierre Dmitrienko.

WELTKUNST 15 gen. 71, H. T. Flemming: Michael Mau - H. H. Wagner: Europäischer Jugendstil - R. B.: Russische Avantgarde 1908-22 - P. Luft: Walter Dexels Graphik.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Le Edizioni Grafica Uno di Giorgio Upiglio hanno pubblicato un libro di Osvaldo Patani dal titolo «Le gambe di Saint-Germain» con nove acqueforti - acquatinte di Dino Buzzati.

Armando Pizzinato ha inciso 5 acqueforti per una cartella intitolata «Betulle», testo di Mario Rigoni Stern.

La Calcografia Bortolaso di Torino ha stampato 46 acqueforti di Lorenzo Alessandri, incise dal 1954 al 1965.

Le Edizioni d'arte Cantini (Via Turati 30, Piombino): una cartella di 5 litografie di Abdelkader Houamel dal titolo «Algérie Algérienne» e una cartella di 5 incisioni di Renzo Bussotti dal titolo «Rom'antich'e moderna», entrambe con presentazione di Dario Micacchi.

Le Edizioni Cadario (Via dell'Annunciata 7, Milano): una cartella di 7 linoleum di D'Arena, con prefazione di Agnoldomenico Pica.

Le Edizioni La Sfera di Roma: una cartella con 5 linoleografie di Enotrio dal titolo «La mia Calabria», presentazione di Carlo Giacomozzi.

Le Edizioni Trentadue di Milano: una cartella di 5 acqueforti e 1 litografia di Arturo Carmassi e la «Ballata quasi apocriфа» di Raffaele Carrieri.

La Casa Editrice Ghelfi di Verona: il volume «I cartocci» di Gastone Breddo, introduzione di Pier Carlo Santini.

L'Editore Hinterland: un libro di racconti di Giorgio Conconi con disegni di Leonardo Spreafico.

L'Editore Vanni Scheiwiller: il volume «Un'isola sì», 6 linoleum di Franca Ghitti e versi di Lento Goffi.

Le Edizioni L'Asterisco di Palermo: un volume di versi di Franca Colonna Romana, in dialetto siciliano, dal titolo «A zabara», con illustrazioni di Gabriella di Giardinelli.

La Fideurat (Casella postale 313, Lugano): una cartella di 6 litografie di Renato Guttuso dal titolo «Il serraglio di Fatmè» per le «Lettere persiane» di Montesquieu.

Le Edizioni Abrams: una cartella di 6 disegni di Saul Steinberg.

L'Editore Bompiani: un libro di poesie e disegni di Toti Scialoja dal titolo «Amato tuo caro».

L'Editrice «Il Castello» di Carpi: una cartella di 78 litografie di Renato Guttuso ispirate ai tarocchi piemontesi.

Le Editions d'Art XX Siècle: un volume illustrato da 10 acqueforti di Marino Marini dal titolo «Tout près de Marino», scritto dalla sorella Egle.

Les Editions Seghers: una riedizione del poema-oggetto di Paul Eluard illustrato con una serigrafia gigante di Fernand Léger.

Les Editions L.C.L.: una riedizione dei «Florilège des amours» de Ronsard, illustrati da Matisse; «L'art d'aimer» di Ovidio con il-

lustrazioni di Maillol; «Fêtes galantes» di Verlaine, illustrate da Marie Laurencin.

La Multiples (28 Madison Avenue, New York): cartella di 10 serigrafie di Robert Indiana dal titolo «Decade».

La Manus Press di Stoccarda: cartella di 17 litografie di Richard Lindner dal titolo «Marilyn was here».

La Galerie La Hune (170 Boulevard Saint Germain, Paris 6): cartella di 4 acquatinte di Johnny Friedlaender dal titolo «Gracieux soleil de la nuit».

La Rembrandt Verlag (Tanentzienstrasse 1, Berlino): cartella di 6 acqueforti di Peter Ackermann intitolata «In Gesellschaft» e una cartella di 6 serigrafie di Otmar Alt intitolata «Die Vogel».

Premi

A Cortina, il Premio Lerosa-Cortina per una pubblicazione avente per oggetto la valorizzazione delle arti plastiche e figurative italiane, è stato conferito a Enrico Crispolti per il libro «Guttuso - Crocifissione». La commissione, presieduta da Pallucchini, era composta da Cesetti, Marchiori, Minguzzi, Rizzi e Valsecchi.

Ad Alessandria d'Egitto, alla IX Biennale del Mediterraneo, il primo premio per la scultura è stato assegnato a Nato Frasca.

A Milano, l'ADI ha bandito il concorso internazionale di design «La città come ambiente significante». Termine 30 giugno 72. Informaz. presso ADI Via Boccaccio 45, Milano.

A Santhià, 9 Mostra di pittura, premio «Gaudenzio Ferrari». Termine notifica 20 aprile 72. Informaz. Pro Loco Santhià, Via De Amicis 5.

A Soresina si terrà in maggio la prima mostra di pittura «Città di Soresina», aperta ad artisti italiani e stranieri. Informaz. alla Segreteria del Comune.

A Rho, il 7 maggio 72, XIII Mostra nazionale di pittura del «Pomero». Adesioni presso il Segretario Pittore Piero Airaghi, Via Torino 2, Rho (Milano).

A Faenza XXX Concorso internazionale della ceramica d'arte, aperto ad artisti, artigiani, disegnatori industriali, manifatture e scuole. Domande entro il 30 aprile 72 alla Segreteria, presso la Residenza Municipale, Faenza.

A Morges (Svizzera) dal 3 maggio al 3 giugno 72, «Prix pro arte peinture naive européenne». Informaz. Galerie Pro Arte Kasper, 102 Grand Rue, 1110 Morges.

A Messina il Premio FUCI 71, Rassegna giovanile delle arti figurative, è stato vinto da Toni Custureri. 2 e 3 premio a Giuseppe Bottari e Luciano Bruscolini.

A Genova, al 2 Premio nazionale della grafica, il primo premio «S. Michele d'oro 1972» a Lev. A. Guzzoni. Il S. Michele d'argento a Millo Lasio e la Coppa Città di Genova a Andrea Keramatis.

A S. Gimignano alla 7 edizione del Premio «Raffaele De Grada» il premio è stato assegnato a Ennio Morlotti del quale si terrà una mostra dal 15 aprile al 4 giugno 72.

A Imperia il Premio di pittura «Città di

Imperia» è stato assegnato a Vincenzo Frunzo. Il Premio «Rita Saglietto» a Piero Bolla. Il Premio per il bianco e nero a Attilio Stefanoni.

A Castagno di Piteccio (Pistoia) il Premio di pittura è stato vinto da Luca Alinari.

A Milano il Premio Europa 72 di pittura e grafica è stato vinto da Franco Ferlenga. Altri premi a Speranza, Hernandez, Regis, Zona, Di Narda, Setti, Salvo, Cella, Merlin, Pfeiffer, Levo.

A Firenze a Palazzo Strozzi Premio internazionale studentesco INA-Touring per la pittura, primo premio a Gustavo Florioli. Altri premi a Pierluigi Bachi, Maria Grazia Minto, Maurizia Ricci.

In Olanda il Premio ufficiale detto Stato olandese è stato assegnato allo scultore Carel Visser.

A Parigi il Grand Prix 1972 des peintres temoins de leur temps è stato vinto da Pierre Lelong.

A Milano alla decima edizione dei Premi Biancamano, per le arti figurative premiati Emilio Greco e Pompeo Borra.

Varie

A Venezia, alla 36 Biennale, alla mostra della scultura italiana contemporanea saranno presentate opere di: Consagra, Franchina, Colla, Viani, Mannucci, Milani, Leoncillo, Mastroianni, Pietro Cascella, Arnaldo e Giò Pomodoro, Pierluca, Ramous, Cavaliere, Trubbiani, Lo Savio, Manzoni, Pascali, Lorenzetti, Spagnulo, Scheggi, Alviani, Dazzi, Devalle, Mattiacci; la mostra comprenderà anche omaggi a Fontana e Melotti. Gli artisti italiani invitati per la sezione «Opera» sono: Capogrossi, Guerreschi, Mandelli, Moreni, Morlotti, Turcato. Per la sezione «Comportamento»: Bendini, De Dominicis, Fabro, Merz, Olivotto, Vaccari. A Ca' Pesaro sarà allestita la Mostra internazionale della grafica d'oggi, la cui commissione è composta da: Federico Brook, Luca Crippa, Andrea Emiliani, Mario Penelope, Mauro Reggiani.

A Firenze, dal 6 maggio al 30 giugno, a Palazzo Strozzi, 3 Biennale internazionale della grafica. Inoltre due omaggi ai vincitori della precedente edizione: Bruno Casinari e Fumio Tamura; una sezione dedicata alla Grafica 1940-1960; e 3 antologiche dedicate a Campigli, Magnelli e Viterbo; infine un ricordo di Dino Buzzati.

A Parigi, al Grand Palais, per iniziativa del Presidente Pompidou, dal 16 maggio al 18 settembre, esposizione dedicata all'arte in Francia dal 1960 al 1972. Fra i 72 artisti e gruppi invitati figurano gli italiani Adami, Cremonini e Recalcati.

A Roma, a Palazzo Taverna, agli Incontri internazionali d'arte, si è aperto il Centro di informazione alternativa progettato da Achille Bonito Oliva e coordinato da Bruno Corà.

A Mantova, è in programma la istituzione di una facoltà umanistica con specializzazione in arti visive.

A New York, per iniziativa di Louis Harms, è in preparazione il National Research Center of the Arts per raccogliere ed elaborare elettronicamente informazioni artistiche.

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

Abbonamenti 1972

L'abbonamento per il 1972 a « NAC » costa 3.500 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 7.500 (anzichè lire 8.500)
2. NAC + SAPERE
a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
3. NAC + TEMPI MODERNI
a lire 6.100 (anzichè lire 7.100)

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. _____
 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. _____
 Bollo a data _____
 numerale di accettazione _____
 L'Ufficiale di Posta _____

AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, 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.

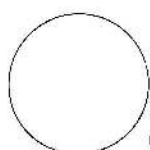
Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.

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

Causale del versamento.

☐ abbon. a « NAC »	L. 3.500
☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/1) NAC + CONTROSPAZIO	L. 7.500
☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/2) NAC + SAPERE	L. 7.000
☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/3) NAC + TEMPI MODERNI	L. 6.100

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti



Il Verificatore

Bollo a data

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

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

Dedalo libri novità

Steven Runciman
I VESPRI SICILIANI

L'intera storia del mondo mediterraneo nella seconda metà del secolo decimoterzo nella straordinaria ricostruzione del Runciman.

Pagine 408 rilegato in balacron con astuccio, lire 4.000

Gyorgy Kepes
IL LINGUAGGIO DELLA VISIONE

I problemi fondamentali dell'espressione visuale. Una ampia analisi della struttura e della funzione dell'immagine grafica nella pittura, nella fotografia, nel design e nelle altre forme di comunicazione visuale.

256 pagine, 319 illustrazioni, lire 5.000

LA SCIENZA NUOVA

L'antropologia, la sociologia, la psicologia del profondo, il marxismo, il terzo mondo, la nuova critica letteraria e artistica. Un panorama delle moderne scienze umane, completo e integrato. Una collana attuale per il più attuale dei problemi, quello dell'uomo e della sopravvivenza nell'era atomica e tecnologica.

Erich Fromm
L'UMANESIMO SOCIALISTA

Un tentativo collettivo di chiarire i problemi del socialismo nei suoi vari aspetti e di dimostrare che l'umanesimo socialista non è più qualcosa che riguardi soltanto qualche raro intellettuale, ma un movimento rintracciabile in tutto il mondo, che si sviluppa indipendentemente in diversi paesi

pp. 512 L. 4.000

Stefan Morawski
ASSOLUTO E FORMA

Questo studio va oltre l'analisi del pensiero di Malraux per allargare l'indagine all'estetica esistenzialista e formalista del XX secolo e giungere alla problematica dell'estetica marxista e delle concezioni, ad essa collegate, dell'« impegno », del « realismo », ecc.

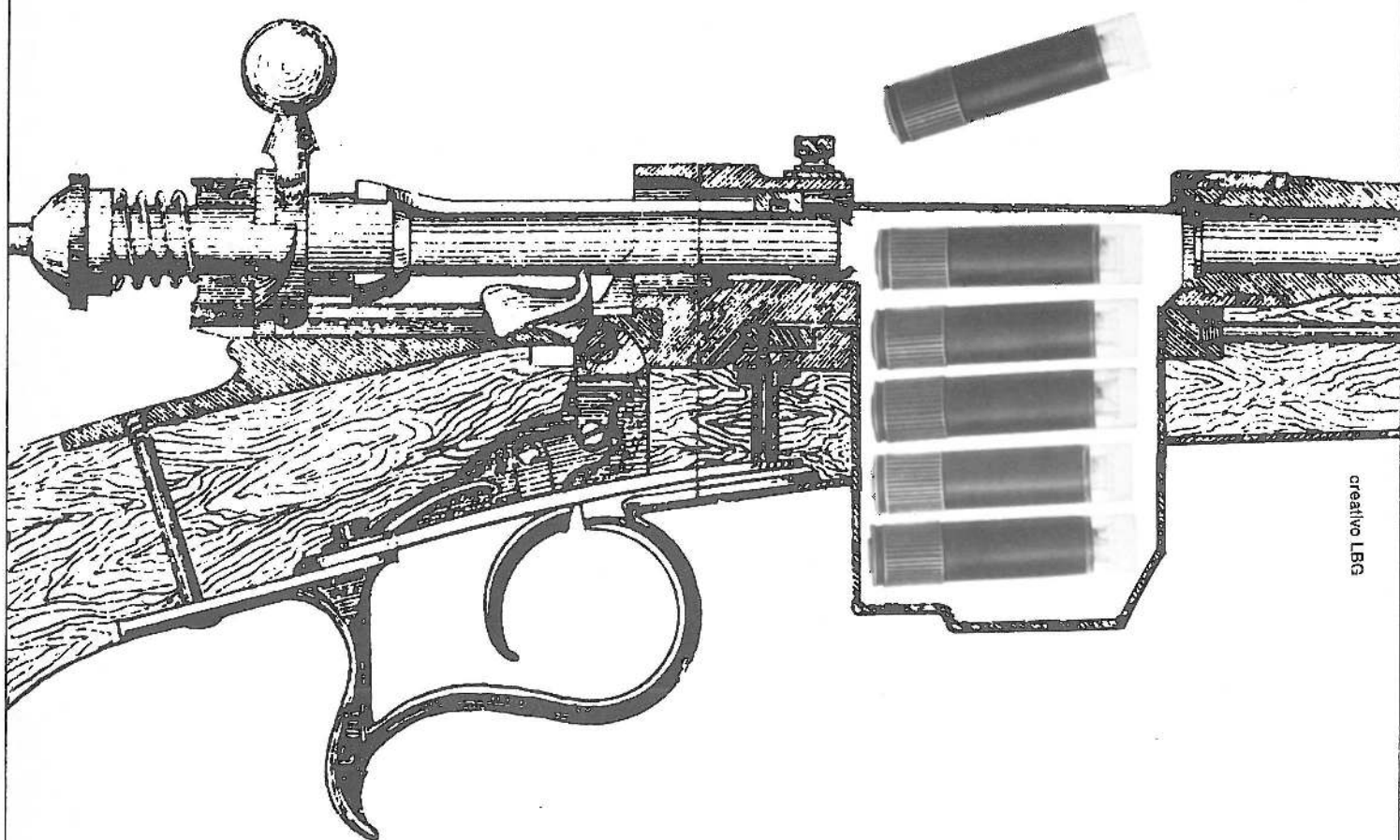
pp. 460 L. 4.000

Sergio Finzi / Virginia Finzi Ghisi
UN SAGGIO IN FAMIGLIA

Attraverso un'originale applicazione del metodo dialettico, l'« idea » di famiglia viene man mano componendosi nel suo carattere di totalità allucinata, mentre ad essa si ricollegano sia i metodi del pensiero e dell'ideologia borghesi che i processi reali di riproduzione e conservazione del mondo contemporaneo

pp. 128 L. 1.500

carica punta e scrivi



creativo LBG

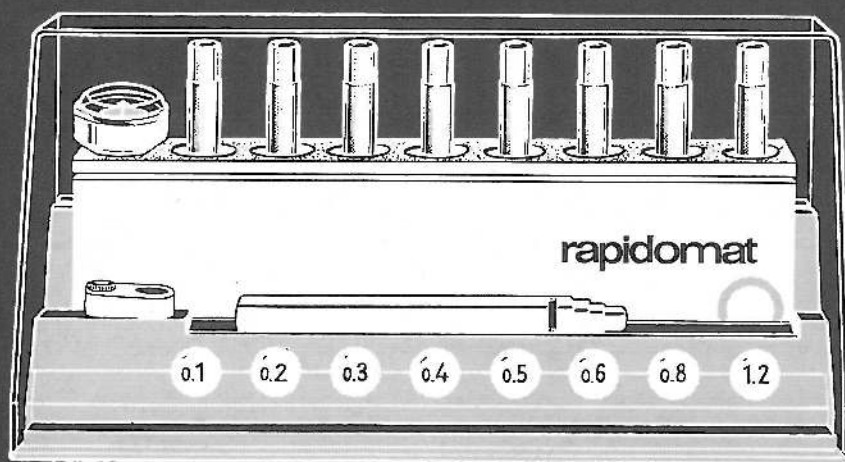
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu, verde, giallo, seppia. L'astuccio da 6 cartucce a inchiostro nero o colorato costa 300 lire.

Koh.I.Noor Hardmuth S.p.A. Fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio



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