

NAC

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

2

Dibattito sul collezionismo / Boccioni e il suo tempo / Rassegna di Acireale / Mauro Reggiani a Torino / Grafica di Man Ray / Meneguzzo a Valdarno / Paparoni a Ferrara / Rossello a Milano / Tra manierismo e invenzione / Contro ogni settarismo: l'arte fantastica d'oggi / Finzione o realtà? / Situazione simbolo / Fotografia cinese / Amarcord / Pop-romantica / Sico / Recensioni libri / Schede / Rassegna delle riviste / Le Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario / Brevi.

Scritti di: Altamira / Beltrame / Birolli / Campari / Candide / Castelli / Cavellini / Chirici / Corna / Costa / Dalai Emiliani / De Marsanich / Di Castro / Di Genova / Fabro / Fagone / Ghetti / Gilardi / Magini / Meloni / Misler / Panza di Biumo / Panzeri / Pavia / Pozzati / Quintavalle / Toscano / Uncini / Vincitorio / Vitali.

Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Nell'occhio del tifone	
M. Dalai Emiliani, G. De Vecchi, G. Panza di Biumo	I problemi del collezionismo	3
L. Vitali	A proposito di collezioni e di collezionisti	5
	Interviste e pareri sul collezionismo (risposte di: E. I. Castelli, G. A. Cavellini, V. Corna, L. Fabro, C. Pozzati, G. Uncini, G. de Marsanich, L. Magini, D. Pavia).	
Z. Birolli	Boccioni e il suo tempo	11
V. Fagone	Rassegna di Acireale	11
F. Vincitorio	Mauro Reggiani a Torino	12
P. Panzeri	Grafica di Man Ray a Roma	13
F. Vincitorio	Meneguzzo a Valdarno	14
B. Toscano	Paparoni a Ferrara	14
C. Chirici	Rossello a Milano	15
F. Di Castro	Tra manierismo e invenzione	16
G. Di Genova	Contro ogni settarismo: l'arte fantastica d'oggi	17
A. Altamira	Finzione o realtà?	18
R. Beltrame	Situazione simbolo	19
A. C. Quintavalle	Sol di ponente (Fotografia)	21
R. Campari	Il circo del ricordo (Cinema)	22
Candide	Pop-romantica (Libri illustrati)	23
A. Gilardi	Sicof: miseria e nobiltà	24
	Rubriche	26

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

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Nell'occhio del tifone

Malgrado gli sforzi, pure noi siamo nell'occhio del tifone che ha investito l'editoria.

La penuria e i vertiginosi rincari della carta hanno posto anche noi di fronte all'alternativa: aumentare il prezzo della rivista oppure ridurre il numero delle pagine. Nel nostro caso, cessati a fine dicembre gli accordi con la Koh-i-noor, c'è, per di più, una scelta pregiudiziale che ci toglie ogni possibilità di rivalsa. Cioè, la rinuncia a qualsiasi pubblicità per continuare ad essere liberi.

La crisi è seria. Aumentare il prezzo (come hanno fatto molti) contrasta con i nostri orientamenti e con il programma di diffondere sempre più la rivista, specie fra i giovani. E poi, in fondo, il ricavo sarebbe molto limitato. Come si sa, quando non si tratta di grandi editori, molte librerie nicchiano nei pagamenti e le edicole restano un veicolo difficile. Senza contare le possibili conseguenze sugli abbonati, già abbastanza distratti o pigri oppure scontenti per il disservizio postale. Abbiamo perciò ritenuto di scegliere la riduzione dei costi. Poiché non si possono ridurre quelli redazionali (come è noto, sono inesistenti), non rimane, purtroppo, che quella delle pagine, con la speranza che sia un provvedimento temporaneo.

Certo è un sacrificio doloroso per noi, per i collaboratori e, specialmente, per i lettori. Ma, come è facile capire, non c'è altra strada.

D'altronde, nostro primo dovere è continuare a vivere. Perché riteniamo che possiamo portare ancora qualche contributo ai problemi delle arti visive. Perché la nostra presenza può ancora giovare ad amici ed avversari.

Ci auguriamo che, malgrado questa forzosa riduzione, non ci verrà meno l'appoggio dei lettori. Anzi speriamo che in questo frangente vorranno sostenerci ancora di più, soprattutto rinnovando o facendo l'abbonamento e facendolo sottoscrivere agli amici. Se trovano utile la lettura della nostra rivista, malgrado la riduzione della pagine, 4000 lire annue, crediamo sia una cifra che si può sostenere.

Abbonamenti 1974

Offerta speciale per
Abbonamenti cumulativi

**Per ogni rivista
in più
500 lire in meno**

(con due abbonamenti detrarre 500 lire,
con tre 1000 lire,
con quattro 1500 lire, e così via)

Copie arretrate: vengono cedute a prezzo di copertina fino ad esaurimento. Insieme alla richiesta dovrà essere inviato il relativo importo in assegno bancario o anche in francobolli.

All'importo complessivo dei prezzi di copertina dovranno essere aggiunte lire 300 per spese di spedizione (lire 500 se per spedizione raccomandata).

Cambi di indirizzo: Segnalate subito il cambio di indirizzo inviando lire 100 in francobolli e **indicando anche il vecchio indirizzo.** Indicare sempre la rivista cui si riferisce l'abbonamento o la richiesta di copie.

Tutta la corrispondenza per le causali sopra indicate dovrà essere indirizzata esclusivamente a:

EDIZIONI DEDALO
Ufficio diffusione periodici
Casella postale 362
70100 BARI

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L.
eseguito da
residente in
via
cod. postale
sul c/c N. **13/6366**
intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
Addì (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
Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Cartellino
del bollettario
L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

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

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L.
Lire
eseguito da
sul c/c N. **13/6366**
intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.
numerato
di accettazione
L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

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, abruzioni 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

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.

N	R	EFTE abb. 1974	L. 5.000
N	R	SAPERE abb. 1974	L. 6.000
N	R	CONTROSPAZIO abb. 1974	L. 8.000
N	R	NAC abb. 1974	L. 4.000
N	R	TEMPI MODERNI abb. 1974	L. 3.600
N	R	MONTHLY REVIEW abb. 1974	L. 4.000
N	R	INCHIESTA abb. 1974	L. 3.000
N	R	FABBRICA E STATO 1974	L. 3.000

Totale degli abbonamenti scelti		
meno L.	per	abb. in più
Importo del versamento		

N.B. Indicare N se si tratta di nuovo abbonamento e R se si tratta di rinnovo.

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

Il Verificatore

Bollo
a data

Dedalo



G. GROSZ AGGIUSTEREMO I CONTI

Una rarità bibliografica sottratta al destino della censura. Una carica conoscitiva, una grafica provocatoria, un processo di spoliatura attraverso il grosso dei segni di una Germania anni '20, di caratteri, corpi, ambienti, tratti, che appartengono alla stessa faccia nera e soddisfatta del capitalismo di oggi.

A. M. Calderazzi IL MODELLO BRITANNICO

Nella generale crisi della democrazia parlamentare e del partitismo, buon senso empiria contaminazione possono ancora proporsi a modello? In un interessante e articolato tableau, la Gran Bretagna tra passato e futuro.

INFORMAZIONE E DEMOCRAZIA

La RAI-TV in Italia

Al di là dei luoghi comuni di una polemica quotidiana, un confronto impegnato sui pro e contro di una discussa riforma, un dibattito meditato e aggressivo su un problema chiave per la cultura e la vita di oggi.

Il collezionismo

Con questa serie di articoli e interventi, accomunati sotto il titolo «Il collezionismo», intendiamo ripetere ciò che abbiamo fatto, qualche mese fa con i «musei».

Naturalmente, non pretendiamo di aver affrontato in modo neppure alla lontana esauriente questo problema. Specie oggi che un dipinto di Picasso viene pagato oltre mezzo miliardo e la casa editrice Bolaffi, fra le novità del '74, annuncia una «Guida giuridica dell'arte», alias «L'avvocato del collezionista».

Gli aspetti di questo spinoso problema sono numerosissimi e, come è facilmente intuibile, sarebbe impensabile affrontarli tutti, anche disponendo di maggiore spazio.

Come abbiamo fatto appunto per i «musei», ci limiteremo ad offrire alcune testimonianze e considerazioni — da angoli disparati e spesso contrastanti — in modo che possano rappresentare, oltre che una indicazione di metodo, uno stimolo per il lettore. Uno stimolo a prendere più piena coscienza della realtà in cui si trovano ad operare gli artisti, della realtà in cui vive, oggi, l'arte. Vale a dire condizionamenti, acquiescenze, ribellioni che sono fatti dei quali bisogna tener conto per capire e giudicare.

Tavola rotonda

I problemi

di Marisa Dalai Emiliani, Gabriele De Vecchi, Giuseppe Panza di Biumo

DALAI EMILIANI: Si potrebbe cominciare col dire che anche il collezionismo, come tutti i fenomeni legati alla dimensione sociale dell'arte, è una istituzione contraddittoria, problematica. D'altra parte si deve subito precisare che è una istituzione tipicamente borghese: cioè, il collezionismo nella sua accezione moderna, divergente dal mecenatismo, nasce con la borghesia e si sviluppa insieme alla borghesia. E per questo che la mia prima tentazione sarebbe quella di sparare a zero. Forse sarà meglio non farlo subito e ricordare, invece, che, dal punto di vista della storiografia artistica, il problema del collezionismo è di grande interesse. Nel senso che i significati che oggi riusciamo a cogliere nelle opere d'arte del passato sono significati che si sono stratificati nel tempo; e i vari passaggi di proprietà (quindi la fortuna critica ma anche quella mercantile) costituiscono un filtro rilevante per le nostre letture sul piano della storia del gusto come sul piano della storia delle ideologie. Forse è anche opportuno ricordare che sul collezionismo esiste una interessante letteratura, soprattutto ottocentesca. Basti citare i *Diari* dei fratelli Goncourt o quei ritratti formidabili di collezionisti che ci hanno lasciato da un lato Balzac — penso a *Le cousin Pons* — e dall'altro Daumier. A questo proposito a me sembra abbastanza significativo che questi ritratti ci vengano da due fra i più alti rappresentanti del realismo. Credo, cioè, che sia Balzac che Daumier avessero misurato molto bene, fino in fondo, come la figura del collezionista non sia semplicemente una figura romantica o, comunque, mossa da aspirazioni squisitamente culturali o spirituali, come in fondo i collezionisti stessi sono sempre portati a credere e a far credere. Sia Balzac che Daumier avevano capito come nell'atto

del raccogliere opere d'arte entrino delle motivazioni molto complesse. Da un lato possono senz'altro esistere certi interessi culturali o una passione che può avere radici profonde nella personalità o nell'inconscio individuale. Ma d'altra parte entrano in gioco anche interessi di diversa natura, interessi preminentemente speculativi o comunque tali da finalizzare in realtà e strumentalizzare la collezione in altre direzioni. Personalmente, per esempio, credo che una delle spinte fondamentali di ogni collezionista sia un'esigenza di affermazione di prestigio, sotto il duplice profilo della cultura e del potere economico personale. Chi crea una collezione di opere d'arte non può non essere consapevole che questa assumerà il valore di uno status symbol, assicurandogli un prestigio sociale superiore a qualsiasi altro tipo di investimento.

PANZA DI BIUMO: Penso che bisogna distinguere due tipi fondamentali di collezionisti: quelli di arte antica e quelli di arte moderna. Il collezionista di arte antica opera su un materiale criticamente ormai definito. Utilizza, cioè, giudizi ormai consolidati attraverso i secoli, ossia una critica molto vasta, che ha già stabilito quali sono i valori culturali. Quindi si muove in un ambito molto chiaro dove le possibilità di sbagliare sono ridotte al minimo. Diversa è la situazione di chi raccoglie opere d'arte contemporanea, per il quale questo patrimonio di strumenti critici per la valutazione delle opere non esiste o esiste in misura limitata e in maniera molto problematica. I giudizi sui valori dell'arte contemporanea sono talmente disparati e contraddittori che se un collezionista dovesse basarsi sui giudizi della critica finirebbe per non fare nessuna scelta. Quando un collezionista deve decidere se acquistare o no un'opera

di un artista nuovo deve completamente arrischiare. E le sue scelte sono sempre dettate dal suo carattere e dalla sua preparazione culturale e anche dalle scelte fondamentali d'indirizzo. Le quali, a loro volta, sono sempre legate alla sua personalità. Infatti, se esamino le collezioni d'arte contemporanea che conosco, posso constatare che ogni collezione è diversa dalle altre. E questa è una conferma che questi collezionisti, di solito, fanno delle scelte per forza di cose personali, in quanto non possono basarsi né su valori di mercato assodati, né su una critica così ampia e consolidata, da dargli indirizzi precisi. Naturalmente è vero che spesso nel collezionismo di arte contemporanea ci sono componenti niente affatto spirituali, anzi spesso sono molto venali. Ma anche in fatto di collezionismo di arte contemporanea bisognerebbe distinguere due settori: i collezionisti di opere di artisti ormai accettati dal mercato, cioè che hanno un valore economico che si presume sicuro, e quelli che raccolgono opere di artisti che non hanno valore economico o, per lo meno, ne hanno uno molto ridotto e problematico, come sono appunto quelle di artisti nuovi.

DE VECCHI: Parlare in maniera distaccata del rapporto che esiste tra prodotto artistico e la collezione (cioè quella che è la destinazione se non diretta almeno indiretta di questo prodotto) è per me abbastanza difficile. Perciò, per ora, vorrei limitarmi ad affrontare l'argomento da un punto di vista, per così dire, tecnico. E quindi sottolineare come in questo momento, in cui l'arte tende a strutturarsi come ricerca sui linguaggi e, cioè, come problema di comunicazione al di là dei soggetti e dei contenuti di tipo formale, la privatizzazione che il collezionista fa, costituisca un blocco alla comu-

nicazione stessa. In altre parole quando questa ricerca diventa un possesso, la comunicazione (che avrebbe dovuto svilupparsi e continuare il proprio dialogo attraverso la continuità del messaggio) viene per così dire a cessare. Quindi credo che ci sia qualcosa che tecnicamente non funziona nel concetto stesso di collezione. Proprio per questa interruzione della comunicazione. Anche se la collezione viene fatta vedere ad altra gente, rimane sempre una diffusione così ristretta da contraddire quest'esigenza di linguaggio universale che l'arte attuale pretende. Questo, a mio avviso, grosso modo, il discorso che si può fare dal punto di vista tecnico. Ci sono poi i privilegi derivanti da questo tipo di possesso (lasciando perdere il discorso sul mercato) ma su questo, credo, discuteremo più avanti.

PANZA DI BIUMO: Vorrei dire una parola sul collezionismo che monopolizza l'informazione artistica. Mi pare che oggi come oggi il problema non sia solubile in altra maniera in quanto, se volessimo dare a tutti gli artisti la possibilità di essere fruiti dal pubblico e non solo da pochi privati, bisognerebbe avere un collezionismo pubblico di proporzioni grandissime. Oggi le istituzioni per poterlo fare non esistono e anche se esistessero, non sarebbero sufficienti in quanto gli artisti sono talmente tanti che sarebbe impossibile dare a tutti la possibilità di una fruizione pubblica.

DE VECCHI: Questo mi offre l'occasione per dire subito qualcosa su quel rapporto arte-collezione che all'inizio avevo accantonato. In effetti, oggi anche l'artista, prima di produrre, dovrebbe pensare alla destinazione del suo prodotto. Quando noi produciamo una cosa con il pennello, la penna e cose del genere, è chiaro che usiamo un mezzo che, bene o male, porterà a prodotti destinati a finire nella collezione. Questa, forse, è una mia posizione molto personale di operatore « programmato » ma, in realtà, credo che gli artisti dovrebbero incominciare a cercare degli sbocchi alternativi, inserendoli già nell'opera stessa.

DALAI EMILIANI: Continuando il discorso di De Vecchi aggiungerei che il collezionismo — così come si è venuto configurando attraverso i secoli e come ancora oggi continua a configurarsi — può considerarsi una istituzione superata anche in relazione a certe esperienze di ricerca attuali. Per esempio, è chiaro che l'arte di comportamento non dovrebbe per la sua stessa natura, poter essere collezionata e il suo destino non è quello di finire in una collezione privata. Necessariamente si deve pensare a luoghi e modi di fruizione diversi.

PANZA DI BIUMO: Le intenzioni, in effetti, sono queste e l'arte di comportamento è caratterizzata dall'uso di altri mezzi,

quali films, foto, registrazioni. Ma, in realtà, questi films, foto e registrazioni, che poi circolano e servono per fare conoscere queste esperienze, vengono acquistate dai collezionisti. Insomma non credo che oggi si possa evadere dal problema del collezionismo. Valga il confronto con l'antichità, quando chi raccoglieva opere d'arte erano i re, i principi, i duchi, cioè, in un certo senso, istituzioni pubbliche, in quanto collezionavano per conto dello Stato. Ma, in sostanza, erano sempre dei collezionisti che facevano le proprie scelte e comperavano oppure stipendiavano gli artisti.

DE VECCHI: Il problema è leggermente diverso. Finché si è avuta un'arte che rappresentava un'ideologia attraverso una forma e finché era, in definitiva, l'unico *medium* visivo possibile per convincere la gente di una certa idea, il discorso poteva funzionare e avere una sua validità. Lo scatto è avvenuto quando si è avuta la cosiddetta « morte dell'arte » (intesa nel senso tradizionale del termine) e all'arte sono state tolte queste possibilità di convincimento e ci si è volti ad interrogarsi sulla sostanza e sul linguaggio stesso dell'arte. E a questo punto che il discorso sulla collezione cambia. Tutto è mutato e il collezionismo è invece rimasto ancora di tipo ottocentesco. Come d'altronde, in fondo, tutta una sfera del campo dell'arte. Ecco perché accusavo gli artisti di non cambiare i propri mezzi. L'arte di comportamento, che qui è stata ricordata, è stata inesorabilmente riportata dentro la sfera del collezionismo perché usa gli stessi mezzi del passato, cioè l'intuizione, la sensibilità di tipo individuale e così via. E non c'è una corretta preoccupazione per il destinatario. Tutto ciò ha dato, ancora una volta, la possibilità di un recupero del vecchio concetto di collezione.

PANZA DI BIUMO: Questo è un vecchio problema. Quando fu inventata la grafica fu possibile riprodurre in gran numero opere d'arte. E questo fatto avrebbe dovuto rivoluzionare il collezionismo. Ma, in realtà, prima si collezionavano solo opere fatte manualmente, poi, con l'invenzione della grafica, si sono collezionate anche quelle opere riprodotte che per loro natura avrebbero dovuto avere la massima diffusione. Il collezionismo è un fatto psicologico legato all'individuo. Se volessi ricordare le ragioni che mi hanno spinto al collezionismo, dovrei rifarmi all'infanzia. Da ragazzo sentivo una gran passione per la pittura ma non avevo capacità di dipingere. Allora ho incominciato ad interessarmi a tutto ciò che aveva attinenza con essa. Leggevo libri di pittura, andavo nei musei e cercavo di sviluppare il più possibile le mie conoscenze dell'arte antica. Poi, un po' per volta, siccome sono sempre stato attento anche ai fatti di cultura moderna, mi sono interessato all'arte contemporanea. Quindi direi che la mia passione per il collezio-

nismo è nata quasi per forza di cose. È nata dalla mia passione per l'arte e dal desiderio di possederla. Poi ho applicato le analisi che facevo delle opere d'arte, allo studio e alla selezione di quegli artisti che più mi interessavano. Questo, in sostanza, il criterio da me usato per la mia collezione. In fondo ho scelto le opere degli artisti che ho ritenuto affini al mio modo di sentire, al mio modo di vedere la vita e penso che la mia collezione sia lo specchio fedele del mio modo di giudicare il mondo, di giudicare la realtà. Quanto all'accusa fatta all'inizio, che alla base del collezionismo ci siano motivi di prestigio, vorrei rispondere che se uno compera degli oggetti d'arte e questi oggetti piacciono anche ad altri, egli sente il piacere di ricevere dei complimenti. Questo è umano. Come umana è la soddisfazione se uno riesce a scegliere, a capire le cose prima degli altri. Ma mi sembra che siano fatti secondari e successivi.

DALAI EMILIANI: Direi che lei appartiene a quel tipo di collezionisti di cui Benjamin nel suo saggio su Fuchs scrive che « usano la propria passione come la bacchetta del raddomante ». Però credo che niente possa impedirvi di pensare che questa passione abbia anche un'altra faccia. È una passione che, come lei dice, la porta in un certo modo a creare, a sua volta, qualcosa. Ossia lei sente la sua collezione come una creazione sua, come un tutto omogeneo, in cui lei si esprime pienamente. Ma se questo è il risultato finale, io continuo a pensare che i moventi del suo agire, e i condizionamenti, siano di diversa natura. Cioè, non la stimola soltanto il desiderio di esprimere se stesso attraverso certe scelte. A me pare prioritario il fatto che lei, collezionando certe opere, dimostri concretamente un certo potere di acquisto. E d'altra parte, che sia condizionato nelle sue scelte proprio da una data disponibilità finanziaria. Vale a dire che lei può acquistare certe cose a cui altri non possono arrivare e nel medesimo tempo può accedere alle opere che la interessano solo fino ad un certo punto. Il mercato delle opere d'arte ha leggi ferree che lasciano al collezionista, credo, un margine di libertà limitato e abbastanza illusorio.

PANZA DI BIUMO: È fuori di dubbio. Ma nella mia vita ho comperato tanti quadri che diversa gente avrebbe potuto acquistare benissimo. Costavano, infatti, molto poco e oggi i loro autori sono diventati artisti importanti.

DALAI EMILIANI: Nell'acquistare queste opere di giovani o di artisti le cui opere non hanno ancora un valore consacrato dalla critica o dal mercato, non entra per caso in gioco anche un certo gusto del gioco, dell'azzardo?

PANZA DI BIUMO: Credo proprio di no. Ci sono talmente tanti artisti giovani che se uno giocasse d'azzardo perderebbe sicu-

ramente, sempre; sarebbe di gran lunga peggio che giocare alla roulette. Se avessi giocato d'azzardo, avrei dovuto comprare opere di una infinità di artisti per trovarne, che so, dieci o venti buone. Invece mi è capitato di averne comprate venticinque di cui venti sono risultate sicuramente buone. Questo, secondo me, conferma che il collezionismo con il gioco d'azzardo non c'entra.

DE VECCHI: Temo che se entriamo in campi in cui predominano fattori di tipo psicologico e di cultura personale, il discorso può scivolarci di mano. Vorrei invece che guardassimo al collezionismo come caso generale e sociale. Cioè, il collezionista per me è il nemico politico in quanto con la sua azione stimola un certo tipo di mercificazione, che contrasta la comunicazione. Questo non in senso idealistico ma proprio come destinatario finale di un certo messaggio, il quale per essere collezionato, ovviamente, viene deformato. Per esperienza personale posso dire che molte volte mi è capitato di constatare che per l'acquirente era più importante come un oggetto era fatto che non l'idea che conteneva. Questo perché per prima cosa l'oggetto deve essere duraturo. Per parte mia sono convinto che questo concetto di trasmettere ai posteri una certa verità, attraverso questo tipo di testimonianza data dal collezionismo, è un concetto invecchiato. Un concetto che, oltre tutto, secondo me ha rallentato per due-mila anni il progresso (tra virgolette). Bisognerebbe, infatti, andare a vedere perché e quanto è stato necessario questo filtro costituito dal collezionismo. E parlando di collezionismo parlo di questa prima barriera a un certo tipo di informazione, cioè questa scelta personale fatta dalla persona colta fra i colti del momento, che raccoglieva certe notizie e, probabilmente, riusciva a far uso col contagocce di questa informazione. Adesso le cose sono un po' cambiate ed è per questo che bisognerebbe riuscire a vedere bene

quale validità e se ha una validità, oggi, il collezionismo.

DALAI EMILIANI: Vorrei fare una domanda. Prima, lei dr. Panza di Biumo, ha detto che su venticinque scelte, venti si sono rivelate buone. Qual è il parametro sul quale misura la validità di queste scelte?

PANZA DI BIUMO: Il tempo. Dopo dieci anni si può infatti vedere se un artista è stato apprezzato anche dagli altri.

DALAI EMILIANI: Parla di consenso critico o di mercato?

PANZA DI BIUMO: Quando nel '59 ho comperato opere di Rauschenberg, quasi nessuno lo conosceva. Dopo qualche anno il consenso di critica è stato generale. Quando nel '62 ho acquistato opere di Oldenburg, costavano dalle duecento alle trecento mila lire. Penso che adesso tutti siano concordi nel ritenerlo un artista importante.

DALAI EMILIANI: Io mi chiedo perché abbia bisogno di questa verifica a posteriori. Cioè, se lei sceglie un'opera, secondo criteri che presumibilmente sono quelli squisitamente intuitivi di «poesia» o «non poesia», quest'opera dovrebbe parlarle sempre allo stesso modo, al di là del consenso degli altri.

PANZA DI BIUMO: Non ho bisogno di questo consenso. Infatti io scelgo le opere per fruirne io. Quando il sabato e la domenica sono nella mia casa di Varese, dove c'è la maggior parte della mia collezione, e me ne sto tutto solo per delle ore a guardare quelle opere, io sono felice.

NAC: Siamo alla fine di questa tavola rotonda e vorrei fare anche a lei la domanda che abbiamo posto ad altri collezionisti che interverranno su questo discorso sul collezionismo. La domanda è: quale destinazione sociale lei auspica per la sua collezione?

PANZA DI BIUMO: Penso che l'ideale sarebbe una collocazione in un museo. Ritengo, infatti, che gli artisti di cui ho raccolto delle opere, interessino un numero sempre maggiore di persone e quindi sia giusto che, ad un certo momento, ci sia una collocazione in un museo pubblico. Certo è questione di tempo e di consolidamento di questo interesse, da parte del pubblico. Perché fino a quando queste opere rimangono interesse di pochi, non si può pensare che siano collocate in una raccolta pubblica.

DALAI EMILIANI: Ma il destinare una raccolta ad un museo riscatta davvero il collezionismo dalla sua dimensione privata? Si parla, a questo proposito, di eticità del collezionismo. Ma non è forse vero che la donazione è l'estremo modo per il collezionista di perpetuare un'ideologia, dandole la massima risonanza sociale, e, insieme, di eternare il prestigio conquistato al proprio nome attraverso la collezione?

PANZA DI BIUMO: Bisogna vedere cosa lasciano questi collezionisti. Tante volte essi lasciano opere mediocri e allora è un pessimo lascito. Se invece lasciano qualcosa di valido allora è una cosa giusta.

DE VECCHI: Sempre da un punto di vista generale e sociale non è certamente il lascito che risolve il problema del collezionismo. Se mai, in luogo di raccogliere oggetti, si arrivi a finanziare le ricerche. Cioè, occorrerebbe riuscire a spostare il problema del collezionismo in un'altra direzione, coinvolgendo il collezionista nella creazione di centri dove sia possibile fare della ricerca, ossia della cultura. Bisognerebbe che questo denaro che, in fondo, come ho già detto, finisce per troncarsi il discorso culturale, servisse invece a stimolarlo nella giusta direzione. Ciò può accadere solamente alienando al collezionista la gestione del proprio denaro il che trasforma il problema da culturale in politico.

A proposito di collezioni e di collezionisti

di Lamberto Vitali

Il collezionismo è una malattia, quasi sempre, senza speranza di salvezza: malattia nascosta da principio, che fa poi di continuo progressi, con puntate spesso violente, quasi febbrili. Per questo la psicologia del collezionista è simile per più d'un aspetto a quella del giocatore; quando è il momento, un'agitazione si impossessa di lui, si scatena e non cede se non quando è stato soddisfatto il desiderio ossessivo del possesso, proprio come davanti al tavolo verde la frenesia dell'azzardo si placa per lasciar luogo a una lucida freddezza. Ma se la crisi non sfocia nella soluzione con tanta violenza

desiderata, se la preda sfugge proprio sotto gli occhi del cacciatore che credeva di averla agguantata, allora all'agitazione succede un risentimento, quasi un odio per chi l'ha sottratta e per chi l'ha aiutato a sottrarla e ci vorrà tempo prima che si dimentichi la bruciante sconfitta. Balzac, che assieme con la *Physiologie du mariage* avrebbe potuto scrivere quella del collezionismo, tanto fu posseduto per tutta la vita dal medesimo demone, afferma in una pagina del suo *Cousin Pons* che gli elementi di successo per un collezionista sono tre: *les jambes du cerf, le tempé des flâneurs, la patience de l'Israélite*.

lite, e, più avanti, gli attribuisce *une avarice insatiable*, ma, si badi bene, una avarizia di una specie assolutamente particolare: avarizia in duplice senso, quella che viene dalla gioia del possesso e avarizia vera e propria, accanita, che sta attenta al soldo, per tutto ciò che è estraneo alla vocazione prima e rischia di contrastarla. Dicono che Eugène Dutuit, che con il fratello Auguste donò in morte alla città di Parigi quella raccolta che oggi è la gloria prima del Petit Palais, non si peritasse (e non se ne vergognasse) di viaggiare in terza quando prendeva il treno per andare in provincia a stanare

le sue prede; e l'aneddoto, se non risponde a verità, è in tutto e per tutto verosimile, perché s'accorda perfettamente con la psicologia di quel malato che ha nome collezionista.

Ma ancora, sempre nello stesso *Cousin Pons*, Balzac, con un'intuizione acutissima, precisa: *le mérite du collectionneur est de devancer la mode*; non molti anni dopo, nella sua *Maison d'un artiste*, Edmond de Goncourt confesserà: *mon frère et moi l'avons réalisée, cette collection de dessins français du dix-huitième siècle, ... grâce au dédain de l'époque pour cette école, aux timidités de mes concurrents tous plus riches que moi*.

Tanto Balzac che Edmond de Goncourt pongono dunque l'accento su ciò che non è altro che l'esercizio di un vero e proprio giudizio critico, grazie al quale il collezionista, riscattando così le proprie debolezze e le proprie manie, vede prima e meglio degli altri, talvolta addirittura prima di coloro stessi che della critica fanno professione; e che l'affermazione non sia gratuita lo confermano esempi senza fine, dal cardinale del Monte e dal marchese Giustiniani per il Caravaggio, da Cassiano del Pozzo e dallo Chatelou per il Poussin, fino, attraverso due secoli, a un modesto impiegato ministeriale come lo Chocquet, del quale Renoir ci ha tramandato la nobilissima fisionomia, e, per parlare del nostro tempo, agli Stein, a Morosov e Stchoukine, oppure all'insaziabile dottor Barnes, che in una mattinata vuotò addirittura lo studio di Soutine. E non c'è bisogno di aggiungere quale influenza nella formazione di un gusto possa avere l'opera del collezionista. Che poi a tale precorrimiento di giudizio critico possano aggiungersi altri motivi per la formazione di una collezione è assolutamente vero: un gusto snobistico, la volontà di conquista di una posizione sociale non altrimenti raggiungibile, ma grazie alla quale, nel migliore dei casi, la collezione, anziché identificarsi, finirà con il sovrapporsi alla personalità del collezionista, un desiderio di fasto, il bisogno di seguire anziché anticipare le mode, e via dicendo.

Ma è certo che senza una preparazione culturale, soprattutto senza un senso quasi fisico della validità dell'opera d'arte, senza una sensibilità sempre sveglia (alle quali, per l'arte antica, può supplire il consiglio d'un esperto, si chiami Morelli o Berenson, per non parlare che dei morti) le collezioni non nascono né possono nascere.

Come nascono, anzi per il fatto stesso di nascere, muoiono. Ma ci sono specie due modi per morire; il primo è quello che Edmond de Goncourt ha spiegato così lucidamente nel suo testamento: *Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes libelots, mes livres, enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'une musée, et le regard bête du passant indifférent, et je demande qu'elles soient toutes éparpillées sur les coups de mar-*

teau du commissaire-priseur et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles soit redonnée pour chacune d'elles à un héritier de mes goûts. Ma perché *froide tombe d'un musée?* perché *regard bête du passant indifférent?*

Si potrebbe, si può, anzi si deve sostenere proprio il contrario; la giustificazione prima del collezionismo, la funzione culturale delle raccolte non rimangono un fatto egoistico, sia pure di alto egoismo, ma questa gioia invece, questa funzione si perpetuano a vantaggio di un passante non sempre dal *regard bête* e non sempre *indifférent*. Non altrimenti sarebbero nati i grandi musei d'Europa, che hanno quasi tutti origini auliche e nei quali sono confluite poi preziosissime collezioni private — da quelle di Richelieu e di Mazzarino alle altre di un Mond e di un Layard —, e i piccoli musei per la loro stessa misura umana doppiamente cari al passante non indifferente: Poldi-Pezzoli, Jacquemart-André, Gardner (ben pochi sanno che proprio da una visita al Poldi-Pezzoli nacque nella giovinetta Isabella Gardner il desiderio primo di formare e di vivere una simile raccolta), Frick, Courtauld, per parlare solo di quelli che vengono subito alla mente.

E come chiudere gli occhi dinanzi al fenomeno della nascita e della crescita continua dei grandi musei americani, che sono *tutti*, assolutamente tutti, frutto del collezionismo di quel Paese, fenomeno al quale noi, spettatori lontani, stiamo assistendo ammirati, anche se purtroppo ha tanto contribuito all'impoverimento del nostro patrimonio, ripetendo così a distanza di tanti secoli la migrazione delle opere d'arte dalla Grecia vinta a Roma trionfante? E come rifiutarsi al debito di riconoscenza verso i Johnson, i Pierpont Morgan, i Mellon, i Widener, gli Altman, i Bache, gli Havemeyer, i Kress, gli Arensberg, i Phillips, i Rockefeller, i Bliss, i Chester Dale?

Tali esempi di grande collezionismo e di grandi collezionisti, che si riallacciano a precedenti illustri (per primo quello del cardinale Grimani, che nel 1523 lasciò alla Repubblica Veneta, perché non andasse dispersa, la sua raccolta di marmi classici, fra i quali il Vitellio caro a Tintoretto, raccolta che forma ancor oggi il nucleo del Museo Archeologico di Venezia) rappresentano certo l'aspetto più alto del fenomeno.

Dell'estremo opposto, meglio tacere: non ha diritto di chiamarsi collezionista chi compra con l'unico, deliberato proposito della speculazione (e ne è sempre giustamente punito) o chi s'illude di nascondere sotto il nome del collezionismo le manovre di un commercio spicciolo o chi ciecamente s'avventura in un mare che può portarlo soltanto al naufragio. Essi non sono *du bâtiment*.

Introduzione al volume « Orologi nel tempo - da una raccolta » di Luigi Pippa. Edizioni di Vanni Scheiwiller e Sperling & Kupfer Editori S.p.A. 1966.

3 collezionisti

Nell'intento di integrare le testimonianze dirette di Lamberto Vitali e di Giuseppe Panza di Biumo, abbiamo posto ad altri tre collezionisti le seguenti domande:

- 1) perché raccoglie opere d'arte?
- 2) con quali criteri queste opere d'arte vengono da lei raccolte?
- 3) quali rapporti instaura con gli artisti dei quali raccoglie opere?
- 4) quale utilizzo sociale auspica per la sua collezione?

Ecco le rispettive risposte.

Franco Ignazio Castelli

Sono anni che me lo chiedo e non ho ancora avuto una risposta che mi soddisfi. Nella ricerca delle motivazioni dei miei atti che è, alla fine, indagine su chi sei, mi ritrovo in un dibattito estremamente complesso e contraddittorio. Le affermazioni non si traducono in convinzioni perché subito superate e talvolta contraddette nell'evolversi del pensiero e del comportamento. Al fondo, forse, pulito dalle incrostazioni accumulate, sta non « l'ansia di conoscenza » ma più semplicemente la curiosità di sempre dell'uomo, così come è costruito, con tutte le componenti strettamente interrelate, spirituali e materiali.

Indubbiamente lo strumento « opera d'arte » ha, nel tempo, contato sulla formazione del mio pensiero e del mio comportamento, incidendo sul mio « essere uomo » in tutti i contesti della vita associata e non; ammetto anche un certo compiacimento per il successo, pure economico, che questo strumento porta con sé.

Certamente io « uso » l'opera dell'artista, me ne approprio fisicamente e culturalmente, riempio i miei vuoti culturali e ne sollecito la formazione di altri da colmare. Conservo poi, verso questi lavori, una sorta di riconoscente simpatia e affetto come verso quelle cose che contribuiscono a formare quel che sei.

Non mi considero un collezionista d'opere d'arte perché il neologismo presuppone la presenza di un rigore storicistico e razionale che non accetto legato come è, anche dal punto di vista economico, alla cosiddetta « storia dell'arte », specialmente nostrana, fatta e da farsi.

Mi muovo invece disordinatamente sollecitato da interessi che talvolta mi colgono di sorpresa e con atteggiamento stupefatto davanti agli interrogativi che gli artisti, intellettualmente onesti, con il loro operare continuamente si pongono e pongono agli altri.

Sono stato sensibile alle opere degli artisti della mia generazione nelle quali la matrice esistenziale è presente come scelta filosofica.

Non amo i trasformismi, cerco di essere quel che sono e quindi il processo di sintonizzazione con le più avanzate espressioni artistiche attuali è stato piuttosto lento e laborioso. Sono interessato a quelle opere nelle quali credo di riconoscere una reale evoluzione del pensiero, un rapporto chiaro con le ideologie che alimentano l'uomo contemporaneo, con una continua prospettiva di contestazione e di superamento e nel contempo vi ritrovo al fondo il cordone ombelicale che ci lega al passato.

Ho sempre cercato di intrattenere rapporti umani con gli artisti che mi hanno ceduto il loro lavoro, è un atteggiamento conseguente al mio modo di essere davanti all'opera d'arte. Il rapporto attuale artista-società, rapporto che non posso definire soddisfacente, è un problema che mi ha sempre interessato per la sua complessità e per le difficoltà che nascono quando si tenta di risolverlo dal punto di vista socio-culturale.

In che misura la mia avventura personale e quella di altri possa essere utilizzata a fini sociali è molto difficile a dirsi. È semplice rispondere che le opere raccolte, se interessano, sono a disposizione delle strutture espositive pubbliche e private, ma è forse questa una disponibilità di carattere sociale? Non credo, anche perché non credo che queste strutture, così come sono da noi organizzate, abbiano una reale funzione sociale. Il problema del rapporto arte e società è ben altro e ancora insoluto. Forse bisogna cercarne la soluzione in un diverso tipo di comportamento di tutti davanti al lavoro dell'artista e dell'artista davanti alle esigenze della società. È un problema politico che va anche al di là delle ideologie correnti. Secondo me solo una struttura può dare l'avvio a questa nuova politica, la scuola, ma purtroppo da noi questa è proprio la struttura più in crisi.

Guglielmo Achille Cavellini

Sto scrivendo un libro sulla mia avventura di collezionista e pittore. Le notizie da raccontare sono numerose; perciò mi pare doveroso renderle pubbliche, informare coloro che non hanno vissuto il clima ed il succedersi delle avanguardie pittoriche in questo dopoguerra. Per me tutto è iniziato nel 1946. A quel tempo dipingevo. Cercai così contatti e strinsi amicizie con i giovani artisti italiani. Il mio primo viaggio a Parigi nel gennaio del 1947 fu determinante nel provocare la crisi che mi ha poi spinto verso il collezionismo; vedevo risolti negli altri tutti i miei problemi pittorici. Interruppi la pittura e, dedicandomi alla attività paterna, iniziai ad acquistare ciò che avrei voluto realizzare; così che ogni scelta la sentivo come un'azione

creativa, come se l'opera l'avessi fatta io. Erano le scelte di un pittore divenuto collezionista. Mi spostai, conobbi, cercai. A Milano, Roma, Parigi, la collezione si arricchì. Nel '52 la fama si estese allorché, nello scantinato della mia casa in Brescia, feci costruire una galleria dove i critici d'arte più attenti vennero per documentarsi sulle ultime tendenze della pittura europea. Nel '57 la collezione venne esposta a Roma da Palma Bucarelli nella Galleria Nazionale d'arte Moderna e in seguito in musei svizzeri e tedeschi. Nel mio libro «Arte Astratta», edito da Giampiero Giani nel '58, ho raccontato gli incontri, numerosi ed amichevoli, con i pittori e nel '59 lo stesso Giani pubblicò «Uomo Pittore»: una raccolta delle lettere che mi scrisse Renato Birolli durante la nostra lunga e proficua amicizia con alcune pagine del mio diario di collezionista riguardanti i rapporti con questo pittore. Nel '62 ripresi a dipingere. Ciò non mi portò a trascurare la collezione, anzi l'ho continuamente aggiornata e tuttora nella mia casa entrano le opere di quelli che considero i giovani maestri di domani e sarà sempre così perché queste le vedo come opere dei miei «colleghi artisti». Credo che questo sia un caso insolito: generalmente il collezionista si occupa soltanto dei pittori della sua generazione mentre io non ho mai atteso che la critica e il mercato mi suggerissero la validità dei pittori, ho sempre acquistato i quadri quand'ancora i prezzi non rassicuravano una scelta certa, mi piaceva il sapore della scoperta, mi stupivo di essere il solo ad acquistare le opere di artisti non ancora noti ma che intuitivo sarebbero divenuti i maestri di domani. Quando nelle gallerie d'arte di Milano allestirono le prime mostre importanti: Rauschenberg (nel '62 all'Ariete), la pop art inglese e anche americana, il Nouveau réalisme, per arrivare ai concettuali, io ero in prima linea mentre solamente oggi i nuovi collezionisti sono alla caccia sfrenata di questi artisti; ma i costi ormai sono elevati.

Pensavo non fosse giusto possedere un patrimonio culturale e artistico importante ma riservato a pochi. Doveva essere disponibile al pubblico. Nel '64 mi si presentò un'occasione opportuna quando il Comune della mia città, per togliere dai suoi magazzini, dove erano ammassati, numerosi quadri dell'ottocento lombardo e pensando di ordinare una Galleria d'arte Moderna, accettò in deposito una rilevante selezione della mia collezione. Credo che questo sia stato il primo caso del genere, almeno in Italia. Scelsi una opera di ogni artista, un vasto panorama della pittura partendo dal '46 fino alle ultime spericolatezze. Si poteva notare come nelle mie scelte avessi sempre mantenuto il criterio didattico e informativo di un museo. Ma, dopo una permanenza di sei anni nel museo, mi accorsi che un deposito così ambizioso non aveva assolto la funzione che speravo. La mia città non era ancora preparata ad accogliere i

nuovi messaggi della pittura, verso la quale regnava la più assoluta indifferenza. Era indispensabile organizzassero qualche manifestazione che servisse a pubblicizzare la presenza di quelle opere. Nemmeno i professori che accompagnavano le smarrite scolaresche possedevano gli strumenti d'informazione necessari. I responsabili politici e culturali della mia città si sono dimostrati impreparati all'arte moderna, altrimenti si sarebbero preoccupati di apprezzare un patrimonio di livello civile internazionale. Del resto erano gli stessi che avevano ignorato la collezione del concittadino Feroldi che invece ben capì Gianni Mattioli.

Vittorio Corna

Raccogliere quadri, per me, è sempre stato un modo di rispondere a una radicata esigenza di documentare e chiarire, attraverso la diretta testimonianza delle opere, certi aspetti della pittura contemporanea, che volta a volta, per un verso o per un altro, hanno sollecitato il mio interesse. In particolare, da qualche tempo, sto cercando di mettere a fuoco alcuni aspetti della pittura italiana dei nostri tempi, cioè degli anni che corrono dal dopoguerra ad oggi.

È, il mio, un tentativo di rendere conto — magari schematicamente, ma in modo organico e con tutto lo scrupolo possibile — delle caratteristiche fondamentali di alcune tendenze, individuate al loro insorgere e seguite nella loro più vitale fase di sviluppo. Per evitare equivoci, vorrei subito aggiungere che il termine «tendenza», almeno qui, sta a significare semplicemente l'insieme di espressioni individuali in qualche modo fra loro collegate o collegabili.

Il mio proposito, in sostanza, è quello di riunire un complesso di opere che nel loro insieme riescano ad essere, soprattutto, strumento efficace per capire il come e per risalire al perché di certi eventi, alle istanze che li determinarono.

Il criterio al quale mi attengo è già implicito, mi sembra, in quanto ho detto finora. È un criterio critico e storico, nel senso che l'attenzione e l'interesse finiscono per essere incentrati sui tempi, sui modi e sulle motivazioni di ogni situazione presa in esame.

Per ciascun «fatto d'insieme» che mi propongo di documentare cerco di costituire un primo nucleo di opere idonee a delineare un contesto sufficientemente omogeneo, che all'inizio viene assunto come semplice ipotesi di lavoro e che è suscettibile quindi di successivi aggiustamenti. Provvedo poi ad ampliare e ad approfondire il discorso fino a individuare, per ogni area di ricerca, gli interni più significativi percorsi e le note tipiche che mi sembrano di maggior peso ai fini del risultato complessivo.

Coi pittori, salvo poche eccezioni, ho solo occasionali rapporti (e in genere superficiali). Forse anche perché non sono molto convinto che la conoscenza personale degli artisti possa troppo aiutare a meglio comprendere le loro opere (le quali, se sono opere d'arte, dovrebbero del resto essere capaci di comunicare, da sole, tutto quello che l'autore ha in animo di dire).

Non avevo mai pensato, devo confessarlo, a una eventuale « destinazione sociale » della mia raccolta. Ma poiché, come ho già detto, la mia preoccupazione principale è quella di « documentare e chiarire », mi pare che l'utilizzo più auspicabile dovrebbe essere quello didattico.

3 artisti

Anche per quanto riguarda gli artisti abbiamo ritenuto di integrare l'intervento di Gabriele De Vecchi nel dibattito, con le testimonianze di altri tre artisti: Luciano Fabro, Concetto Pozzati, Giuseppe Uncini. A tutti e tre abbiamo chiesto di scrivere qualche considerazione sul « collezionismo ».

Ecco i rispettivi testi.

Luciano Fabro

All'iniziativa di NAC penso che non avrei saputo come rispondere dato che investe un problema che credo contraddittorio: l'artista che astrattamente vincola i modi e i termini della fruizione ed il collezionista dal quale non si accettano controdeduzioni quantunque nella nostra società sia il solo caso di fruitore continuativo, dunque il solo caso su cui si possa sperimentare la tanto postulata fruibilità dell'opera d'arte; ma l'estate scorsa, con alcune persone, tra cui Nagasawa, Tonello e Trotta si era parlato di come alcune opere di una certa mole, di un certo contenuto, di un certo costo di realizzazione, allo stato attuale delle cose, o fossero irrealizzabili o, trovato il collezionista-finanziatore, finissero, proprio per la loro improponibilità nel contesto iconografico del collezionismo attuale, col prendere irrimediabilmente le strade più squallide ed impensabili.

Arrivammo così a stendere una bozza di vendita per almeno quelle opere che non potessero essere salvaguardate se non attraverso la gestione diretta dell'artista ma che nel contempo abbisognavano per i forti costi di esecuzione di reperire del denaro.

Pensando che ciò tocchi un po' il tema proposto da NAC riproduco qui di seguito un primo abbozzo di come saranno le cedole attraverso le quali potranno venire finanziate queste opere:

Titolo dell'opera:

Autore:

Dimensioni:

Valore di mercato: L.

Cedola n. su cento emesse.

Valore minimo di rimborso di ogni cedola all'atto di vendita (pari a un centesimo)

L.

Valore, alla data di emissione, di ogni cedola L.

Scopo primario dell'emissione è la gestione dell'opera d'arte esercitata direttamente dall'artista o da chi ne possa fare le veci, prescindendo dall'accaparramento capitalistico e dalla gestione speculativa. Qualora, a giudizio dell'artista, questo tipo di gestione non abbia più ragion d'essere, potrà egli provvedere alla vendita dell'opera.

Sono state emesse da n. 100 cedole al costo globale pari alla metà del valore di mercato dell'opera.

L'artista si impegna a non pattuire, in caso di vendita, un prezzo inferiore a quello indicato sulla cedola come valore di mercato.

Il possesso della cedola dà diritto, all'atto della vendita, ad ottenere un premio pari alla centesima parte del prezzo di traslazione.

Questo diritto non ha termine di prescrizione in quanto, all'atto della vendita, sarà aperto presso un notaio un deposito corrispondente alla somma di vendita detratti i centesimi delle cedole rilevate direttamente dall'artista.

L'opera verrà tenuta o data in gestione o deposito o venduta a terzi a giudizio insindacabile dell'artista.

Si dà per convenuto tra l'artista ed il possessore della cedola che quest'ultimo non farà valere alcun diritto sull'opera, salvo, in caso di vendita, sul centesimo del prezzo di traslazione.

La cedola è al portatore.

Ogni cedola porta la firma dell'artista e viene firmata dal portatore ad ogni girata.

Ogni cedola è staccata da una contro-marcha che rimane in possesso dell'artista o di un notaio.

Le note che seguono non costituiscono un manifesto ideologico e neppure una analisi organica dei problemi che potrebbe investire quest'iniziativa ma sono alcune delle osservazioni, deduzioni, supposizioni ricavate conversando, nel tentativo di darne una prima valutazione.

L'attaccamento feticistico abbastanza tipico del collezionista coincide con la preoccupazione borghese della speculazione sul plusvalore e coinvolge l'opera d'arte e l'artista in problemi che l'artista stesso tiene spesso a dichiarare di non sua competenza, ma che comunque valgono a disturbarlo perché investono i problemi stessi della fruizione molto di più delle teorizzazioni accademiche sulla natura, sulla percettibilità e sul comportamento del fare artistico.

Queste teorizzazioni acquistano attenzione e credito parallelamente all'interesse che la speculazione mercantile mostra loro e del tutto indipendentemente dai conno-

tati oggettuali, figurabili, ideologici, filologici e dalla loro specifica utilizzazione: non si utilizzano i media come immagini dell'arte ma come feticci sotto forma di reliquie.

Credo che mai come in questa epoca l'arte sia stata così categorica, massimalista e prediconica eppure così estraniata ed estranea agli stessi spazi in cui opera ed ai contenuti ch'essa stessa propone. L'arte ha spazzato via tutti quei parati dietro cui poteva nascondersi una sostanziale aridità: l'artigianeria, la ricchezza del materiale, le sofisticazioni del mestiere e su questo arido ha visto collocarsi il plusvalore. Abbiamo così una rigogliosa produzione di feticci su cui deve pesare il meno possibile il tempo-lavoro-materiale per tradursi possibilmente in puro e semplice plusvalore.

Perché il tempo-materiale-lavoro non si adatta alla dinamica del mercato alle improvvise impennate produttive, ma ai trasferimenti da un mercato all'altro, alla sua difficile fiscalizzazione, come aumenta i costi di produzione, così obbliga a dei costi di manutenzione non traducibili in una adeguata plusvalorizzazione.

Solo un collezionismo a vapore può ancora fare il conto sui « punti » dei quadri, l'altezza o il materiale delle sculture, la denunciata o meno numerazione delle opere di serie.

L'idea di sperimentare questo nuovo tipo di distribuzione e di finanziamento vale in quanto intende agire fattivamente su una situazione di fatto, per questo si propone obiettivi parziali e sviluppi determinati dalle esperienze che se ne ricaverà. L'obiettivo è di rendere una maggiore disponibilità all'opera d'arte affidandone la gestione all'artista che allo stato attuale appare come colui che meglio può garantirne un libero uso, perché, sganciata dall'uso-possesto, è costantemente disponibile a scopi e significati adatti.

Non comportando, quest'operazione, l'immobilizzo di una somma rilevante non si dà il caso di un necessario ricupero, in tal caso la cedola può avere un valore diverso.

È dunque l'uso che l'acquirente fa della cedola a determinarne il significato:

— Interesse a che l'opera si realizzi più che ad appropriarsene;

— Veicolo d'espressione e di giudizio anche per i non capitalisti o comunque per quanti non sono detentori di poteri economici o culturali;

— Attraverso una minima formalizzazione del possesso, sviluppa dei valori attenzionali in persone che nutrono un'attenzione per l'arte ma ne ricevono sempre l'impressione di mondo esclusivo sul piano culturale ed esoso sul piano del denaro;

— Crea delle premesse modeste ma concrete a delle alternative più societarie, a meno strutture, proprio perché lo spezzettamento non interessa a chi cerca il potere, egli cerca l'accumulo. Perché chi vuole potere vuole strutture attraverso cui esprimersi;

— Potranno formarsi dei depositi di opere gestiti da artisti che si troveranno tra loro affini senza problemi competitivi nei confronti di altri artisti che creeranno altri depositi e che verranno gestiti in modi forse diversi ma comunque sempre adatti: analogamente a come nascono le opere: per contiguità, per alternativa, per compensazione, per carattere, per cose molto più vicine ed analoghe all'esperienza di ognuno di quanto siano i movimenti, le scuole artistiche, gli stili, le mode come vengono fatti apparire dai pianificatori culturali.

Concetto Pozzati

Il collezionismo, informano i dizionari, è una attitudine a raccogliere o riunire oggetti della stessa specie, di valore, curiosi o comunque interessanti anche solo soggettivamente.

Il collezionismo generico, nasce in rapporto ai grandi mercati ma come attitudine borghese ha la sua vera funzione solo nell'800.

Se l'arte (dicono sempre i dizionari) è una (ovvia) attività umana fondata sullo studio e sull'esperienza, o meglio, è una applicazione delle facoltà e delle conoscenze acquisite dall'uomo alla realizzazione di una idea che comprende anche il concetto di tecnica in quanto complesso di norme per condurre e produrre una determinata attività (la professione dell'arte), la collezione (dell'arte) è un luogo con interessi di curiosità dove si raccolgono e si usano per il proprio soggettivo godimento estetico dei valori prodotti dal mercato dell'arte e per il mercato dell'arte il quale, anch'esso, è una attività complessa di scambi fondata e regolata da accorgimenti tecnici che a sua volta producono altre attività.

È impensabile quindi separare il collezionismo dal mercato in quanto l'arte è un prodotto mercantile, una merce, legata ai giochi e alle leggi del mercato. Il collezionista ha più scopi: curiosità, stimolo, tesaurizzazione, rapporti di amicizia con artisti, amateur, speculazione. Il collezionista accumulando, opera sì un rischio finanziario non produttivo, ma essendo un «mercante clandestino» attende pazientemente gli indici di borsa e la valorizzazione che il mercato gli offre del proprio accaparramento.

Il collezionista d'oggi non è più, come nell'800, l'amico degli artisti necessario per il loro sostentamento, l'unico estimatore e persuasore al di fuori della cerchia corporativa, l'intermediario tra artista e grande committenza, l'ambasciatore dell'arte presso i grandi salotti.

Il collezionista, l'amatore dell'arte, diventa mercante a suo piacimento nei momenti proficui, in quei momenti che il «vero» mercato gli ha indirettamente procurato un reale potere economico di profitto e di scambio della sua immagazzinazione. Il collezionista assaggia il

mercato attraverso piccole uscite della propria tesaurizzazione e indica i valori di borsa. Il mercante «clandestino» fa parte del vecchio sistema dei mercati poveri (in nazioni povere) che stabilisce le operazioni borsistiche di artificiale abbassamento o elevamento dei valori.

Il collezionista, economo e magazzino dei valori altrui, stabilisce in proprio un «vitalizio» culturale e pretende all'acquisto, addirittura, un forte sconto per il possesso delle merci sottratte alla distribuzione.

Il collezionista di ieri (l'amico, il curioso, l'ambasciatore, l'intermediario, ecc.) è un sopravvissuto, è un relitto storico, un affettuoso dinosauro.

Il collezionista di oggi (l'accaparratore, il magazzino, il giocatore in borsa, il rivenditore illegale, il possessore unico dei beni culturali, ecc.) rispecchia una struttura economica separata dalla produzione o legata solo al vecchio profitto della produzione.

Se l'arte è merce, e lo è, subisce tutti gli artificiali valori del gioco del profitto accettando i canali di distribuzione di qualsiasi altra merce pregiata «inutile» (gioielli, pellicce, ecc.).

Qui non si difende l'arte contro il collezionismo o si analizza separatamente la merce-arte nel solo contesto artistico, ma, consci che anche il produttore è merce, va contestata in toto la merce (capitalistica). Le merci però hanno bisogno di mercati «scoperti», di vetrine professionistiche; i mercanti e le gallerie.

Anche se l'arte è ancora prodotta artigianalmente, la sua distribuzione non può essere che industriale, questo compito lo svolge il gallerista e il mercante al quale il produttore costa un tanto al tempo e la produzione è richiesta in rapporto al tempo di impiego. Il rischio è ovviamente dell'integrazione ma è anche il logico prezzo della professionalità. L'arte è quindi legata, non più ai collezionisti, ma alle grandi gallerie e ai centri di produzione artistica. Il collezionismo privato o il mercato clandestino hanno ancora energia nei paesi di povera struttura economica e possono ancora sopravvivere in quanto le insufficienti strutture pubbliche sono spesso ancora uguali, per conduzione, alla gestione privata. L'arte produce arte e avrà sempre più bisogno della sua primigenia funzione d'uso e non più di scambio e baratto.

Il collezionista che impegna il capitale in prodotti artistici, tenta a volte un'altra via, più rispettabile, con l'istituzione di centri privati aperti al pubblico: le fondazioni. Molto nobile ma non sufficiente per salvare il collezionismo dato che, nella maggior parte dei casi, la fondazione è un altro veicolo per far pubblicità alla «propria ditta» se non, addirittura, una ragione fiscale.

L'amateur, il vecchio collezionista, che ha avuto una notevole importanza nell'800, è scomparso, sostituito dall'organizzazione industriale della produzione dell'arte; il collezionista muore, come di-

rebbe Benjamin, nella società in cui l'opera d'arte vive l'epoca della «propria riproducibilità tecnica».

Le alternative sono le istituzioni pubbliche, gestite per il servizio pubblico, prive di strutture burocratiche.

Istituzioni che producono e distribuiscono cultura in maniera partecipativa e attraverso il pubblico controllo. Non quindi mistificatorie istituzioni destinate solo a conservare ma centri promozionali che attraverso nuovi strumenti creano un pubblico che autoseleziona criticamente i vari valori nei vari settori.

Scontato quindi che il discorso sul collezionismo d'oggi non è più interessante perché non media, non distribuisce e non produce cultura, il problema va spostato sulle gestioni pubbliche (biblioteche, cineteche, centri di educazione artistica, ecc.) concepite in forme nuove per il solo uso e servizio sociale.

Dopo il '68, che ha spazzato via il concetto istituzionale burocratico, se ne può già parlare in maniera diversa.

Giuseppe Uncini

Che cosa è il collezionismo d'arte? è utile o no? è un fatto auspicabile o no? Beh, intanto io penso che ognuno di noi sia un po' collezionista, si colleziona di tutto, anche il fumo delle pipe.

A parte gli scherzi volendo fare un discorso realistico e non utopistico sul collezionismo d'arte intanto dirò: Il collezionismo sotto varie forme, vari modi e con vari intendimenti è sempre esistito come qualcosa di insito nella natura dell'uomo.

Per quanto riguarda il collezionismo moderno, dei nostri giorni, prendiamo l'esempio del collezionista erudito, colto che segua passo passo tutte le vicende dell'arte, o addirittura che viva accanto, in stretto contatto con l'artista, questo collezionista è sicuramente una figura positiva ed utile, direi perfino qualcosa di promozionale in quanto sarà di incoraggiamento nell'accrescere l'interesse sull'arte e sui problemi ad essa connessi (che sono molti). Viceversa un collezionismo non aperto, aristocratico e distaccato, da torre d'avorio insomma, ritengo sia poco utile se non addirittura negativo.

Certo, ci sono paesi dove il collezionismo (almeno ufficialmente) non esiste perché lo Stato pensa in vari modi a promuovere l'arte e a far campare gli artisti — Beh, che arte produce? a che livello? per quali funzioni?

È chiaro quindi come non tutto il collezionismo sia auspicabile, dipende sempre dai «come» e dai «perché» — del resto è un campo dove c'è spazio, purtroppo, per il furbo, il politico, lo sciacallo, il cinico affarista, il mondano ecc. ma a questo punto vengono chiamate direttamente in causa le responsabilità degli artisti, dei critici d'arte, dei musei, delle gallerie private... tuttavia impostare un discorso sul collezionismo isolandolo,

appunto, da tutto un contesto di meccanismi vari, di istituti e persone direttamente interessate ai problemi inerenti l'arte e la cultura, si rischia di fare una chiacchierata da caffè.

Ad ogni modo per concludere, penso che il collezionismo, più si allargherà, più diverrà un fatto democratico, senza miti, tanto più potrà contribuire ad una sempre maggiore divulgazione e comprensione dei problemi riguardanti l'arte, la cultura, in definitiva dando una mano per l'accrescimento civile dell'uomo.

3 galleristi

In un discorso, sia pur parziale, sul collezionismo non può ovviamente, mancare la voce del gallerista o, meglio, del mercante d'arte. Abbiamo perciò chiesto a tre mercanti d'arte di dirci il loro punto di vista su questo argomento. Ecco le loro risposte.

Giuliano de Marsanich

(Galleria Don Chisciotte, Roma)

È necessario per analizzare il nuovo collezionismo accennare pur brevemente a quelle che furono le caratteristiche dei collezionisti passati. L'elemento che bisogna sottolineare subito è che questi costituirono la loro raccolta nella maggior parte dei casi al di fuori degli ingranaggi mercantili. Era sufficiente la sensazione della scoperta, il gusto del rischio, il piacere di essere in pochi, critici poeti artisti, in contrasto con il « buon senso » generale che fino a ieri ha ironizzato fino alla volgarità sull'arte contemporanea.

È vero che le opere degli artisti furono acquistate con somme che oggi appaiono irrisorie, ma furono loro i soli acquirenti. « Era un'opera d'arte », disse Donghi, « non tanto dipingere un quadro bensì riuscire a venderlo ».

La trasformazione del paese con il passaggio ad una organizzazione economica industrializzata ha modificato radicalmente la nostra società. Non poteva certamente esserne esente il mondo dell'arte. La nuova società ha chiesto ed in maniera sempre più perentoria di « consumare ». Anche le opere degli artisti sono entrate in questi meccanismi. Spesso l'opera viene prodotta in funzione di una domanda sempre crescente per l'azione di sollecitazione di riviste, monografie, servizi televisivi, Bolaffi vari. In questo processo si inserisce come inevitabile il fenomeno delle opere contraffatte e da parte di abili falsari, e, cosa più grave, da parte degli stessi artisti. Stanche ripetizioni, riproduzioni meccaniche, fattura affrettata delle opere. In gran parte i nuovi collezionisti o meglio gli acquirenti di opere d'arte, sono spinti all'acquisto oltre che per prestigio (quadro simbolo sociale) per investire i loro denari. Di qui la salita

ingiustificata dei prezzi, di qui la proliferazione di gallerie che si propongono solo dei fini di lucro. Certo l'ipotesi della funzione pubblica sostitutiva dell'acquisto privato e del privato godimento è suggestiva.

Lo è meno se si pensa alla situazione disastrosa del patrimonio artistico nazionale e al basso livello delle attività artistiche e culturali nei paesi in cui alla burocrazia statale è demandata l'organizzazione di queste attività.

Leonardo Magini

(Galleria Il Nuovo Torcoliere, Roma)

Tutti gli anni il 7 dicembre, S. Ambrogio, il Comune di Milano premia i cittadini benemeriti. L'Ambrogino d'oro, o qualcosa del genere, viene assegnato a quelle personalità che, per un motivo o per l'altro, hanno ben meritato dalla collettività. Si tratta di industriali e professori, di ostetriche e esploratori, di guardie, diurne e notturne, e « donatori ». Con questo termine non si indicano dei donatori di sangue, come pure si sarebbe portati a pensare, ma donatori di ambulanze a una delle tante croci cittadine, di banchi agli asili, di polmoni d'acciaio agli ospedali, e infine, ma non ultimi, di opere d'arte alle raccolte civiche. Tra i benemeriti ci sono insomma anche dei collezionisti che per il solo fatto di essere in grado di « donare » devono pure, a suo tempo, aver « preso » o meglio « sottratto » le opere da loro raccolte a qualcun altro. In effetti le opere d'arte non sono come l'aria che se la respiro io non la tolgo agli altri, ma piuttosto come la liquidazione che se la prendo io e forte, la tolgo a qualcuno meno « benemerito » di me.

Ahime se anche si possono avere dei dubbi che, come diceva Proudhon, « la proprietà è un furto », non c'è dubbio invece che « la collezione è un furto » anzi meglio una raccolta di furti.

Il vero collezionista deve avere sguardo acuto e mano pronta. Deve guardarsi

attorno con attenzione e circospezione, osservare, studiare, confrontare, deve fingere l'indifferenza più assoluta davanti al quadro o alla statua, e analizzarla e sezionarla con la freddezza di un perito settore.

Infine, quando è sicuro del fatto suo, al tempo giusto, né prima né dopo — l'importanza del fattore tempo nella costituzione di una raccolta è fondamentale e sottovalutata — deve scendere come il falco sulla preda, agguantarla e in un rapido batter d'ali farla sua. Guai a lui se, sulla strada di casa, in un attimo di debolezza o di indecisione, se la lascia sfuggire. Non solo perde la preda ma svela i suoi disegni ai fratelli-rivali.

Se la sua vista è stata davvero acuta e la sua mano davvero pronta, avrà invece posto un altro mattone di quella eterna « fabbrica » che è una collezione.

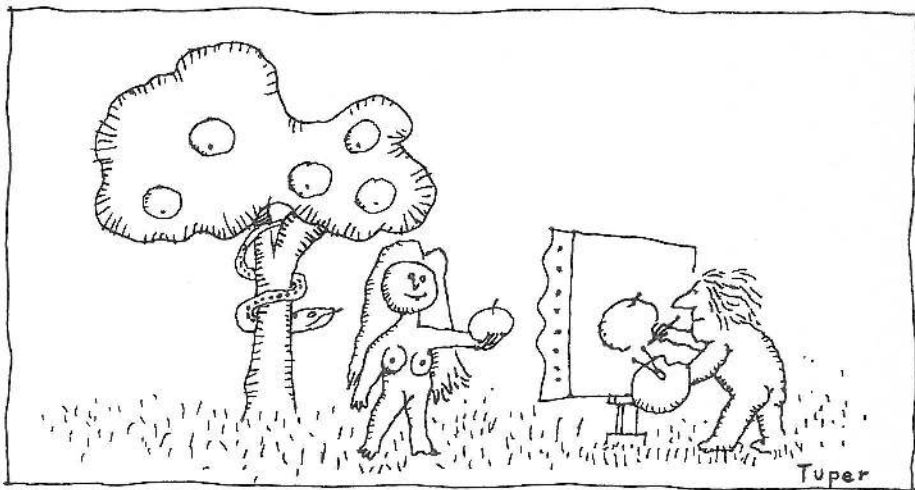
Questo è il vero collezionista. Gli altri, tutti gli altri che si ritengono o sono ritenuti tali, sono solo « dilettanti allo sbaraglio » come i protagonisti della trasmissione radiofonica « Il gambero » e le quotazioni dei pezzi più pregiati delle loro raccolte vanno appunto come i gamberi, un passo avanti e due indietro.

Dagoberto Pavia

(Galleria Vinciana, Milano)

Purtroppo, eccetto rare eccezioni, il collezionista è quella persona che acquista, rivende, guadagna e non colleziona. In altre parole i nostri concorrenti occultati, esenti IVA.

Fortunatamente, come ho detto, esistono le eccezioni. Essi sono quei pochi che collezionano d'impulso nella prima fase dell'impatto con l'arte, salvo in un secondo tempo, raffinandosi il gusto in seguito alle letture d'arte, documentazione, visite alle mostre, suggerimenti di persone qualificate, selezionare la raccolta cercando di dargli una forma organica. Questi sono a mio avviso i collezionisti autentici, i quali — al di là della speculazione — amano circondarsi di un'opera d'arte.



Al Palazzo Reale di Milano

Boccioni e il suo tempo

di Zeno Birolli

L'esposizione *Boccioni e il suo tempo* inaugurata il 19 dicembre a Palazzo Reale a Milano si imposta su un progetto di verifica storica che conta ormai due decenni di riflessione critica al suo attivo: presentare l'arte moderna (1890-1920) con un taglio nuovo e affascinante che rovesci, almeno in parte, l'ottica consueta e il giudizio depositato nel baricentro parigino del cubismo e dell'arte francese. Dire futurismo significa oggi far reagire una serie di connessioni e conseguenze che altrimenti risulterebbero inspiegabili nei movimenti europei dell'avanguardia storica, dal costruttivismo russo al dadaismo e persino a certi sviluppi dell'arte americana. Era quindi ancor più suggestivo cercare questa verifica sul piano di elaborazione della pura immagine, di fronte al discorso letterario o programmatico del movimento che viene oggi riconosciuto persino dalla critica francese e inglese così sedimentata su determinati tabù del giudizio estetico.

La prova è stata offerta con uno sforzo organizzativo non indifferente, conoscendo le appropriate resistenze dei musei stranieri a rimuovere le opere; e il risultato per il settore futurista e soprattutto per Boccioni è quello di rivedere una gran parte dei dipinti notoriamente conservate a Milano o meglio di non vedere quadri sparsi in Germania, Inghilterra e America a fronte de *La risata* e dell'importante gruppo di disegni giunti dal Museum of Modern Art di New York.

Scontato il limite oggettivo di queste non presenze, che sono forti per il futurismo e che potevano divenire addirittura determinanti per altri settori della mostra, il desiderio è quello di riuscire a capire durante la visita quali criteri espositivi e organizzativi siano stati seguiti. *Boccioni e il suo tempo* è stato inteso come ricostruzione del panorama culturale che promuove e sorge contemporaneo al futurismo. Così sembra da intendersi l'inizio con le prime tre sale allestite secondo il tema dell'intimità opposto a quello del lavoro e il motivo del mondo inconscio, del sogno e della conoscenza simbolica.

Si passa a sale dedicate a Boccioni, Carrà, Severini con una non celata intenzione di ricostruire le fisionomie degli altri protagonisti del futurismo (escluso Russolo, di cui poteva invece essere stimolante un ambiente d'assieme, magari con quelle incisioni inedite di collezione Marinetti da affiancare alle ben note della raccolta Bertarelli): perciò diverso criterio che si innesta e viene a complicare il primo. La sala del cubismo, proseguendo, è una grossa sorpresa, in quanto

«il mio amico Picasso» e «quel ragazzo» di Braque si smarriscono fra le opere di Kupka e Delaunay, ossia degli orfici o dissidenti del cubismo ortodosso. La ricostruzione non è quindi solo storica del tempo di Boccioni e punta a far prevalere figurativamente gli scambi e le polemiche tra Boccioni e i cubisti irregolari, dei quali però Léger è praticamente assente rispetto a Kupka, la cui vicenda cammina, senza dubbi, per altre vie. Con le altre direzioni di ricerca, dove l'incidenza è maggiore o minore (vorticisti, dadaisti, costruttivisti) prevale in definitiva l'interpretazione critica dell'influsso del futurismo sui movimenti di avanguardia.

Crediamo che i salti per il visitatore, che all'ingresso riceve in dono il testo «divulgativo» di G. Ballo, visitatore medio a cui è rivolta l'esposizione, siano forse eccessivi: Gontcharova accanto a Russolo o la chiusura alla Mondrian; con il probabile risultato e pericolo di ridurre lo spazio di leggibilità per il pubblico ad uno scorrimento di opere capolavoro e per singole qualità. Da un rapido e privato son-

daggio questo si determina soprattutto fra il pubblico giovane.

Se esiste un problema didattico è pur difficile affrontarlo o renderlo funzionante nel contesto di una mostra per soli originali, e vi sono in mostra alcune prove veramente straordinarie, scelte con coerenza tematica rispetto al discorso boccioniano, che conserva l'indubbio vantaggio di una presa diretta sull'opera e di una non distraibilità per l'occhio. Tuttavia sono stati altrove compiuti tentativi in tal senso e in questo caso sembra che la distribuzione delle opere non sia di per sé sufficiente ad un sicuro orientamento del pubblico. È anzi probabile che in futuro si dovrà prendere in esame con maggiore convinzione la possibilità di sostituire simbolicamente i documenti e tra questi quelli difficilmente reperibili del «dada berlinese», del costruttivismo russo, di Matisse fauve, di Léger, ecc.

Non è il caso di insistere sul catalogo, corredato dagli illustri interventi di F. Russoli, F. Cachin-Nora, J. Leymarie, L. De Maria oltre a quello già citato di Ballo, i cui limiti sono notoriamente illustrati dalla recensione di Maurizio Calvesi (*Corriere della Sera*, 23 dicembre '73); mentre per le riflessioni sulle singole opere rimando al recente libro dello stesso autore e a tutti gli scritti fondamentali che, a partire dal 1950, hanno animato ieri e domani e riportato in evidenza il dibattito sul futurismo e su Boccioni in Italia e all'estero.

Palazzo Comunale di Acireale

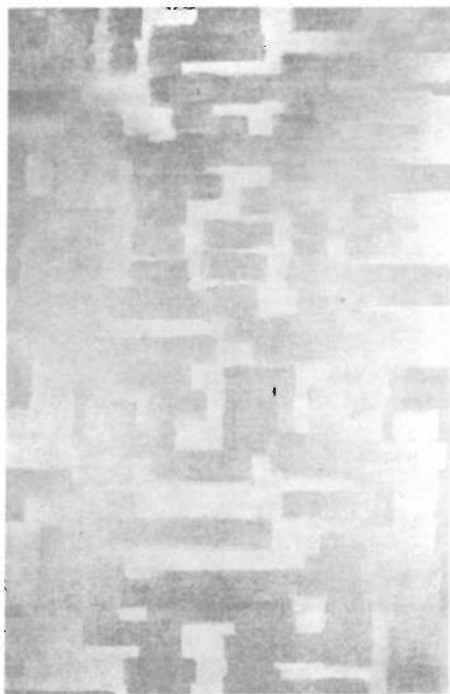
La riflessione sulla pittura

di Vittorio Fagone

Il contributo della settima edizione della Rassegna Internazionale di Acireale (curata da Menna, Mussa, Trini) alla definizione di una nuova area (e processualità) della pittura deve considerarsi non occasionale e rilevante almeno in tre direzioni: la messa a confronto di diverse esperienze europee e americane dentro un campo chiaramente orientato e non dispersivo; l'individuazione di una linea di crescita (o di approfondimento) delle esperienze che oggi si configurano nello spazio di una *nuova pittura*; la ricerca di una ragione critica che ne spieghi confini, analogie, differenze e caratteri.

Il confronto tra le diverse esperienze si rivela interessante nel contrapporre le ricerche di Cane, Devade, Viallat e quelle degli americani Ryman, Rokeburne, Sanderson; nella presenza dei nostri Battaglia, Cotani, D. Esposito, Gastini, Griffa, Morales, Nigro, Vago, Verna. La mostra presenta anche l'opera degli inglesi Leverett e Cohen, dei tedeschi Erben e Palermo. Si tratta, va detto, di una area di

confronto: diverse sono le ragioni dei francesi di *Support/Surfaces* e quelle di una Rokeburne o della Tanger. Da una parte c'è una preoccupazione di recuperare uno spazio dialettico della pittura, un interno *spessore* specifico, dall'altra quella di raggiungere una nuova prospettiva o, più esattamente, una nuova topologia. La situazione italiana documentata per gran parte sulla situazione romana (e con alcune assenze vistose per l'area milanese) trova un punto di riferimento «storico» nel lavoro di Nigro qui accolto a dimostrare come il campo di una nuova pittura abbia anche in Italia i suoi *precedenti*. Nigro lavora dalla metà degli anni cinquanta a una pittura che è struttura e spazio totale, un luogo di frequenze ritmiche, di ordinate accumulazioni, un campo di riconoscibili tensioni. Manca nella mostra Dorazio che di questa linea italiana è certo uno dei punti di riferimento costante, ma sappiamo che non si tratta di una distrazione degli organizzatori. Dorazio ha costruito il suo lavoro



A. Reinardt, *Ron 39*, 1950.

operando sul colore, sulle qualità primarie del colore prima che su ogni aggregazione formale: ha però tenuto a portare questo discorso non al cuore di una riflessione interna ma a una estensione coinvolgente, a una implicazione sensoriale, percettiva, non separabile. Dorazio non è pittore che potrebbe dipingere con il nero, con il solo nero (Reinhardt), non si sente impegnato a dipingere «l'ultimo quadro che sia possibile realizzare» ma piuttosto il primo. Pure egli ha dimostrato per anni in Italia una possibilità di vivere l'esperienza plastica della pittura senza confinarsi in uno schema formale, nelle strategie di un giuoco combinatorio. L'accento a Nigro e a Dorazio, e sarebbe lecito a questo punto fare il nome di Fontana, può valere per cogliere la fisionomia particolare di una nuova pittura in Italia. Che è certamente vincolata da un processo di analisi linguistica dei mezzi e dei limiti del quadro, che è impegnata a liberare l'operare pittorico dai suoi punti critici di rispecchiamento (il simbolico e il biografico non certo il *significato* che subisce solo uno spostamento) e che proprio in questo percorso esalta una nuova capacità definitoria. C'è, al confronto, nei pittori italiani che questa mostra raccoglie, una singolare necessità di caricare il quadro nel momento stesso in cui se ne riformula una essenziale e strutturante identità. Si consideri, ad esempio, la traslucida «ricchezza» della superficie di Battaglia, come continuità e profondità vengano continuamente sollecitate nella determinazione di una nuova spazialità; le scansioni e gli allineamenti della pittura di Verna, provocazione di una generatività fisica antillusionistica ma percettivamente determinata; le germinazioni e le itera-

zioni di Griffa, la loro invasiva potenzialità; i raddoppiamenti proposti dalla Morales in un giuoco che vale più per le conferme di una possibile vitalità della pittura che per le egualmente espresse negazioni; le indeclinabili «atmosfera» di Vago, campi luminosi senza sorgente o confini, vitalizzate (contraddette) da brevi scritture, e si valuti come per ognuno di questi artisti è importante ritrovare nel processo pittorico una fisicità compiuta e formulante al tempo stesso, la libertà dal nesso causale della rappresentazione e della forma chiusa ma anche una irreversibile determinazione fattuale. Abbiamo altrove insistito sull'importanza di questo aspetto oggettivante della pratica pittorica come momento di fondazione della nuova riflessione sulla pittura. Si può ipotizzare che se nell'informale il mondo della rappresentazione tesa a impadronirsi del gesto, dell'atto, ora in una sorta di rovesciamento speculare la pittura spoglia anche il gesto, ne immobilizza il movimento, verso una dimensione che lo obbliga a essere non nello spazio ma spazio, non attraverso il colore ma colore, non illusione ma consistenza sensibile. Il distanziamento tra le esperienze informali e postinformali e la nuova pittura diventa il primo essenziale momento di una comprensione che è impegnata a riconoscere la strutturante necessità di una presenza: i suoi momenti

riflessivi come momenti significanti, come luoghi di analitica evidenza o di esperienza. Se si tien conto di questa indicazione non risulterà sorprendente l'affermazione di Menna a presentazione del catalogo di questa mostra: «Arte Concettuale e Nuova Pittura orientano la ricerca in una stessa direzione fondamentale anche se con procedimenti segnati da una propria specificità. Il loro denominatore comune consiste nella forte attenzione che esse portano ai problemi del linguaggio e nella comune interpretazione dell'attività artistica come pratica specifica e autonoma». Ma bisogna subito portarsi alla specificità costitutiva della pittura, insieme oggetto e linguaggio, sistema e processo, attualità e divenire (storico). La riflessione sulla pittura obbliga a provocarne le interne contraddizioni dialettiche perché il pittore non può annullarsi ma realizzarsi nell'operare pittorico, sollecita una scansione analitica dei luoghi e dei tropi della pittura per sperimentarne la aperta vitalità non la tautologica, inclusiva essenza. Una nuova pittura non può oggi darsi che come analisi e processo; in questa dimensione essa saggia non il confine della propria specificità ma come in fondo molte esperienze che la ricerca ha tentato in questi anni sessanta possono vitalmente essere ricondotte per quella che Trini qui definisce la «cruna della pittura».

Galleria Civica di Torino

Mauro Reggiani

di Francesco Vincitorio

Questa rivista ha seguito così puntualmente — e quasi sempre con pieno consenso — l'attività della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino che, ritenesse l'elogio, risulterebbe ripetitivo. È noto, infatti, che si tratta di una attività seria, sistematica, senza strombazzature, in un certo senso, unica in Italia. Tanto più meritoria se si considera che anche questa istituzione, come viene sottolineato garbatamente nella prefazione al catalogo di questa mostra di Mauro Reggiani, non naviga in buone acque. «La vacanza ormai triennale di un Comitato Direttivo» è remora assai pesante e bisogna riconoscere che, solo grazie alla abnegazione dei dirigenti, è stato finora possibile non far venir meno questo prezioso contributo critico e di diffusione della cultura visiva.

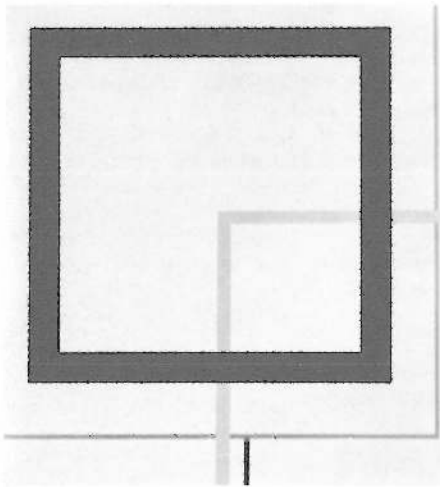
Per venire alla mostra di Reggiani, è evidente la sua congruità in quel discorso sull'astrattismo storico italiano che la Galleria ha condotto, da qualche anno, con le mostre di Licini, Soldati, Fontana e Melotti. Anzi, come si ricorderà, l'artista

emiliano è stato uno dei tre firmatari (con O. Bogliardi e V. Ghiringelli) del cosiddetto «primo manifesto dell'astrattismo italiano», nel 1934. Perciò la sua mostra è più che giustificata e lodevole il fatto che sia stata organizzata nel modo più completo possibile. Sono circa 140 opere, scelte con acume, fra cui diversi inediti, e manca soltanto la sua fase «preistorica», vale a dire quella figurativa (purtroppo, a causa delle distruzioni belliche, le opere del primo decennio astratto sono appena una ventina). C'è da augurarsi che questa analisi storica continui. Vi è, per esempio, un Veronesi che, malgrado sia stato in questi ultimi anni analizzato in modo più approfondito e di conseguenza meglio conosciuto (si ricordi la mostra, a Monza, «Aspetti del primo astrattismo italiano», curata da Caramel e il libro di Fossati, «L'immagine sospesa») attende, da tempo, quella «antologica», che ne riveli appieno l'importanza. Che sarebbe anche un modo per iniziare ad allargare il discorso verso altre esperienze che, in col-

legamento con l'Europa, ebbero corso da noi prima dell'ultimo conflitto.

Tornando a Reggiani non è certo questa nota l'occasione per dire di questo artista che, da oltre quarant'anni, con incredibile rigore e freschezza, costruisce « immagini visive della creazione », per dirla con le parole che egli stesso ha scritto qualche mese fa. D'altronde, lo ha fatto in modo davvero eccellente Enrico Crispolti nella introduzione al catalogo e perciò non resta che rimandare a quanto questo studioso ha scritto, riguardo alla vicenda storica e alla collocazione di Reggiani nel contesto internazionale, come pure all'analisi che ha fatto delle varie fasi in cui si può articolare l'attività di questo artista. Si tratta, ripeto, di un discorso critico particolarmente acuto e limpido, che si pone, malgrado la brevità, come uno dei contributi migliori su questo artista. Da affiancare alle pagine di Sartoris (l'interprete più fedele e attento del pittore) e a quelle degli altri critici (da Ponente ad Argan), che felicemente si sono occupati di Reggiani.

Semmai si potrebbe aggiungere, o meglio sottolineare, la rarità di una personalità come è quella di Reggiani, il quale, a 77 anni, lavora e ricerca con una immaginazione, una tensione, una umiltà, che molti giovani potrebbero invidiargli. Non ultima ragione di un consenso che questa mostra torinese ha voluto testimoniare.



M. Reggiani, *Composizione n. 2*, 1973.

M. Ray, *Senza titolo*, 1946.



Al Palazzo delle Esposizioni a Roma

Grafica di Man Ray

di Piera Panzeri

Man Ray, nonostante la sua fama, è conosciuto dal pubblico italiano da data piuttosto recente. Presentato varie volte in collettive e con alcune personali molto parziali, è stato proposto con una scelta abbastanza ampia soltanto nel 1971 dalla Galleria Schwarz di Milano. È solo da quell'anno che le sue presenze in Italia si sono infittite: basti ricordare le opere esposte a « Combattimento per un'immagine » a Torino e l'ultima sua personale a « Il Collezionista » di Roma.

Una mostra dedicata alla sua grafica poteva quindi essere una buona occasione per allargarne la conoscenza; non tanto per un astratto concetto di completezza quanto per chiarire ulteriormente la sua personalità. Come è noto, Man Ray si caratterizza per una multiforme produzione (dipinti, collages, disegni, oggetti, fotografie, raygraph ecc.), realizzata contemporaneamente, rifiutando di riconoscere diversa dignità o privilegiare una piuttosto di un'altra; ha addirittura teorizzato questa scelta e si è sempre divertito a confondere gli spettatori; quando alcuni suoi dipinti, fatti con la pistola a spruzzo, vennero ritenuti fotografie truccate, scrisse compiaciuto: « nel più puro spirito dada avevo completato il ciclo della confusione ».

Inoltre una mostra del genere avrebbe potuto offrire la possibilità di compiere alcune verifiche. Alla grafica l'artista americano si era dedicato con una certa continuità solo in questi ultimi anni. Nonostante da ragazzo seguisse un corso di disegno tecnico e fra i vari mestieri avesse fatto l'apprendista incisore, del suo periodo giovanile si ricordano solo 7 litografie, eseguite nel 1915 per testi della moglie Adon Lacroix. Una esposizione della sua opera grafica avrebbe perciò potuto accertare se questo approdo tardivo ha impedito o no, in lui, il gusto della sperimentazione e della invenzione, magari con quel bislacco spirito scientifico per cui, paradossalmente, sostenne che gli piaceva molto di più misurare un colore che guardarlo.

A questo primo motivo di verifica, la mostra avrebbe potuto unirne un altro e mi riferisco alla concezione espressa da Man Ray: « sotto qualsiasi forma sia... presentato... l'oggetto deve divertire, disorientare, annoiare o ispirare riflessione ma non destare ammirazione per la perfezione tecnica che abitualmente si esige dalle opere d'arte ». Insomma si trattava di vedere se il senso di libertà, di gioco, di ironia, la capacità di scoprire e di sor-

prendere che fanno da denominatore comune della produzione di Man Ray e ne riconducono il significato a un'immagine unitaria, si ritrovano o meno nella grafica. Niente di tutto questo risulta dalla mostra che, intitolata « Man Ray, Opera grafica completa », è stata organizzata dal Comune di Roma, Assessorato belle arti e problemi della cultura, nella sede prestigiosa del Palazzo delle Esposizioni a Roma. Una iniziativa la quale non ha niente di culturale, anzi viene il sospetto — grave se si pensa che si è nell'ambito di un'attività pubblica — che il tutto si riduca alla copertura di una operazione di mercato.

Nessuna preoccupazione critica nella documentazione: il catalogo, un grosso volume edito da Luciano Anselmino, in veste tipografica esteriormente attraente, alquanto costoso, si limita a riprodurre (a colori, naturalmente) 77 opere di Man Ray, senza una riga di commento e di introduzione, e alcuna indicazione bibliografica. E non è quindi in grado di dare il minimo contributo ai visitatori. Ai quali viene semplicemente distribuito un foglio che contiene una dichiarazione dell'artista sul problema della riproducibilità: « Un originale è una creazione motivata dal desiderio. Ogni riproduzione è un originale motivato dalla necessità... Creare è divino, riprodurre è umano ». Troppo poco, o anche troppo, come chiave di lettura.

È da tenere però presente che Man Ray ha sempre giocato ad infrangere il mito dell'originale, che considerava solo una esigenza dei collezionisti o amatori del raro, arrivando addirittura, con questo intento demistificatorio, a costruire una macchina composta di 50 pantografi per riuscire a dipingere, contemporaneamente, 50 quadri in « originale ».

Ma la delusione maggiore è data dalla esposizione stessa. A parte che parlare di « opera grafica completa » quando non si danno indicazioni utili per il riconoscimento, né un riferimento cronologico, né eventuali titoli, suona come un espediente fastidioso per pubblicizzare l'iniziativa, i pezzi presentati non corrispondono neppure a un criterio di qualità ed anche quelli che avrebbero potuto motivare un maggiore interesse sono diluiti nello squallore della mostra.

« A Luciano avec mes remerciements! » si legge in una lito esposta; verrebbe voglia di invertire la dedica, pensando ai possibili guadagni che questa esposizione pubblica potrà procurare.

Nascita di una Galleria Civica

di Francesco Vincitorio

La recente inaugurazione a Valdagno di una Galleria Civica d'arte moderna è avvenimento che suscita un duplice interesse o, per dir meglio, una duplice speranza. Primo, per la scelta di Franco Meneguzzo. Secondo, per il modo insolitamente lucido e concreto con cui l'Amministrazione comunale ha esposto i suoi propositi.

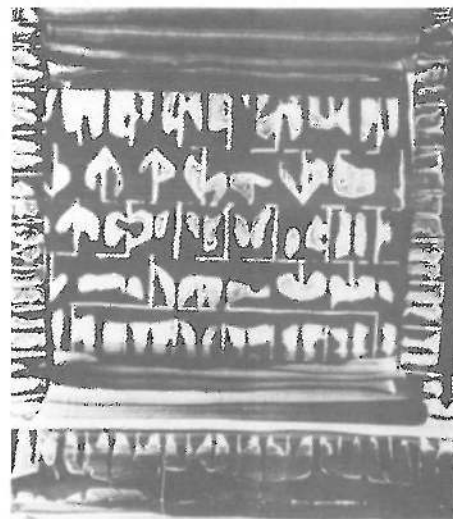
Mi piacerebbe trascrivere, interamente, ciò che l'Assessore alla cultura, Gaetano Bressan, ha detto nell'introduzione al catalogo. Dato che, per ragioni di spazio, ciò è impossibile, mi limiterò a citarne l'inizio. Forse sarà sufficiente a dare una idea dello spirito che anima questa iniziativa. « Con la personale di Franco Meneguzzo s'inaugura l'attività della Galleria Civica d'arte moderna di Valdagno. Si tratta di un momento estremamente significativo dell'opera dell'Amministrazione comunale il cui intervento nel settore culturale si apre in tal modo al linguaggio dell'arte visiva. Ma l'apertura della Galleria rappresenta un fatto importante anche nell'ambito più vasto della storia della cultura valdagnese, così come importante fu, 15 anni or sono, l'istituzione della Biblioteca. La Galleria, infatti, non nasce come un'iniziativa privata o spontanea, ma come un pubblico e stabile momento di convergenza e di scelte che la comunità valdagnese si dà per riflettere e verificarsi ».

Come si noterà, è assai sintomatico e importante che, finalmente, si parli, a livello pubblico, senza vuota retorica, della necessità di un'apertura al linguaggio dell'arte visiva, legandola peraltro al precedente della Biblioteca. È importante, soprattutto, che sia stata sottolineata la parola « stabile », perché questa è condizione basilare affinché una galleria diventi, effettivamente, luogo per sollecitare e orientare la crescita civile della comunità. Purtroppo, spesso, proprio la mancanza di una lucida continuità di azione, fa sì che troppe gallerie comunali — anche di grandi città — vedano la luce nate-morte. E, perciò, leggere che in un centro periferico come Valdagno « l'attività della Galleria è gestita da una commissione eletta dal Consiglio comunale, opera attraverso un direttore dipendente dal Comune, in una sede appositamente allestita all'interno di Palazzo Festari e il suo finanziamento è previsto nel bilancio comunale » non può che aprire il cuore alla « speranza ».

Cosa che, come ho detto all'inizio, nasce spontanea pure per la scelta dell'artista che ha inaugurato la Galleria. Sia per il fatto che Meneguzzo, pur abitando da molti anni a Milano, è nato e cresciuto

a Valdagno (come ricordava Pavese, questi « ritorni » hanno sempre un valore e per il protagonista e per la comunità che li vive), sia perché mi pare che questa scelta viene ad essere un risarcimento critico. La bibliografia di questo artista è, infatti, folta di nomi di critici autorevoli e, di frequente, come si può rilevare dall'ampia antologia contenuta nel catalogo, sono giudizi penetranti e lusinghieri. Ma, curiosamente, benché sia operoso da circa venticinque anni, quando si parla delle vicende artistiche di ieri e di oggi, egli viene quasi sistematicamente trascurato.

Marisa Vescovo ha ricordato, un paio di mesi fa, proprio su questa rivista, la sua omissione nella mostra « Pittura in Lombardia '45/73 », a Monza. E si può tranquillamente aggiungere che dimenticanze del genere si sono verificate spesso. E ciò è ingiusto perché Meneguzzo, malgrado l'isolamento, è stato sempre presente, e con un certo peso, nella problematica artistica di questi anni. Sia quando dipingeva nell'ambito « informale », sia quando — come documenta questa mostra di Valdagno — la sua pittura divenne un più denso, autonomo discorso. Una pittura, per così dire, anomala rispetto alle esperienze contemporanee, ma con un grosso spessore di significato esistenziale. Mai, però, simbolo traslato, bensì significato che emerge dalla sostanza stessa della pittura: forma, struttura, colore, stesura, insomma tutto ciò che costituisce il dipinto. Una presenza, un giudizio sull'essere al mondo, pieno



F. Meneguzzo, *La cabala*, 1964.

di risonanze, nel medesimo tempo, archetipe e attuali. Un affondare le radici nell'origine stessa della natura e, contemporaneamente, un proiettarsi nel vivo della problematica d'oggi. Immagini che dicono anche di una grande energia, una forza indomita da « costruttore », un senso di crescita organica, irresistibile e complessa. Da cui deriva quella specie di imperiosa necessità di impegno umano che i suoi segni sollecitano. In perfetta coerenza, d'altronde, col suo operare, anche se svolto, come ho accennato, in scontrosa solitudine. Ma è solitudine che, in realtà, vela un sentimento del vivere tenerissimo, come rivelano la finezza e l'armonia profonda dei suoi quadri.

Ecco perché, specie oggi che egli è nel pieno della sua maturità, ritengo giusta e di buon auspicio questa scelta. Se la Galleria Civica di Valdagno saprà tener fede a questo promettente inizio, potremo davvero dire che è nata una struttura esemplare.

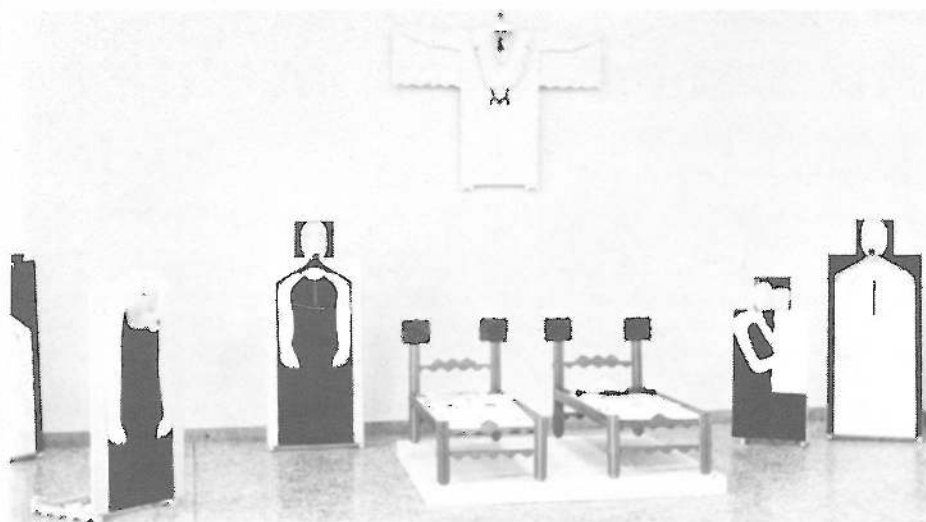
Al Centro Attività Visive di Ferrara

Giovanni Paparoni

di Bruno Toscano

Le duemilacinquecento parole che Emilio Villa ha dedicato a Giovanni Paparoni assedieranno tenacemente le sue « sculture » come un muschio prezioso, realizzando una specie di complementarità di codici che mancherà il coraggio di separare. Villa ha usato centinaia di « figure » della sua retorica per spiegare ciò che sembra piano e lineare; ha attinto generosamente al profondo serbatoio psicologico di cui dispone per spiegare un mondo che sembra semplice e quasi di per sé trasparente; ha cercato nelle molte strati-

fiche della sua cultura per spiegare un'immagine che sembra ingenua e quasi domenicale. Ma i termini piano, trasparente, domenicale, se pure contengono principi di individuazione, si avvertono però insufficienti ad afferrare saldamente l'immagine di Paparoni; e allora, poiché, come dicevano i vecchi rettorici, « la natura è più fertile di cose di quanto lo siamo noi di termini », niente risponde meglio allo scopo dell'impetuoso flusso metaforico villiano, mentre del tutto improbabile si profila la riuscita di chi si



G. Paparoni, *La lunga notte*, 1973.

azzardi ad impiegare diversi strumenti di interpretazione. Se tentiamo la sorte (anzi, la ri-tentiamo), a tre anni di distanza dal breve scritto apparso su questa stessa rivista), ne è motivo l'ampia esposizione delle «sculture» di Paparoni allestita nel dicembre scorso dal Centro attività visive del Comune di Ferrara.

Nessun dubbio che l'area iconografica in cui queste sculture si collocano sia quella allargatasi a macchia d'olio dopo l'informale, nel clima della Pop Art e del revival di Dada; ma insistere su questa cittadinanza sarebbe sproporzionato alle rare occasioni d'incontro ricercate da Paparoni con l'arte contemporanea. Anziché sottolineare consonanze — sulle quali il giudizio rimarrà sempre aperto — con l'intera geografia espressiva della Pop e adiacenze, da Baj a Marisol a Linnaavaara, sembra più utile tentare di individuare gli aspetti riservati e, per così dire, autonomi del lavoro di Paparoni.

Niente di nuovo, d'accordo, nell'uso di oggetti in materia plastica varia, carta, cartone, legno dolce, metalli ecc.; qualche lume potrà venire piuttosto dall'osservazione che questi oggetti non sono mai presenti in prima persona, ma sottoposti ad una serie di interventi e poi montati su un supporto piano come elementi di un nuovo organismo.

Non si tratta dunque di proporre l'oggetto «bruto» né l'oggetto «straniato» ma semplicemente di rappresentare con un montaggio di pezzi, ricavati da oggetti del supermercato, figure fondamentali della nostra esperienza, come «uomo», «donna», «fiore», «animale». Operazione elementare, e se si vuole semplicistica e riduttiva rispetto all'ardua problematica che l'arte contemporanea ha imbastito attorno al concetto di realtà; ma, detto questo, resta da verificare subito se l'«operatore» non abbia per caso saputo ugualmente trasformarla in un buon investimento. Ora, a me sembra che lo specifico delle immagini di Paparoni, e

in definitiva il segreto della loro validità, vada ricercato proprio nella non-complessità del processo che le ha intenzionate, quasi che l'autore fosse riuscito ad ese-

Sala delle Cariatidi a Milano

Mario Rossello

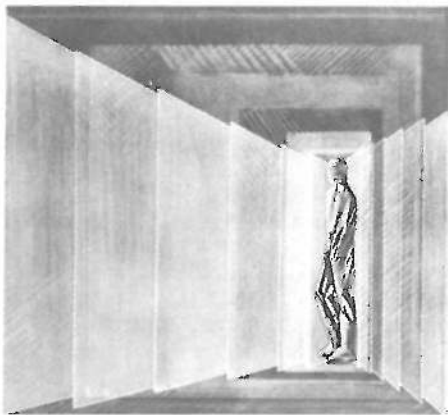
di Cesare Chirici

Quasi contemporaneamente alla mostra di Boccioni a Palazzo Reale, il Comune di Milano ospita nella contigua sala delle Cariatidi una antologica dal '60 a oggi di Mario Rossello, artista ligure ma formatosi nel solco della nuova figurazione milanese. Sicuramente la ricchezza e la problematicità dell'esposizione boccioniana compensano quanto di scontato e di ormai frusto il visitatore può vedere percorrendo in lungo e in largo l'intera (o quasi) mostra delle sculture e delle pitture di Rossello, al quale ha forse giovato l'involontario accostamento al futurismo e non solo nella misura in cui anch'egli ne ha subito direttamente l'influenza. Nella pittura di Rossello (che predilige temi e stilemi ove il proposito didascalico e intellettualistico sembra prevalere sulle radici dei sensi e sull'elemento espressivo) non c'è fermento di idee, non c'è nodo problematico, in tensione, tra linguaggio e realtà; esiste soltanto una ricerca di divulgazione in termini figurativi di temi e questioni che sono state appannaggio di un certo orizzonte culturale e che da molti anni risultano ormai del tutto scontati. E come se gli argomenti e le idee della pittura fossero stati offerti a Rossello belli e pronti da tradurre in un frasario rispondente in qualche modo al gusto dei tempi e relativamente accessibile a un uditorio sufficientemente informato. È noto che la

guire le sue operazioni di associazione, scambio, inversione in uno spazio non strettamente coincidente né con quello mentale né con quello psichico. La grottesca intimità delle sue icone sessuali, l'aspetto iper-ornamentale dei suoi fiori, la tragicomica icasticità della veglia funebre («Lunga notte») sembrano piuttosto sgorgare da un'invincibile vocazione fabbrile che passa dal «percepire» al «fare» e al «fare vedere» saltando molti stadi intermedi. Un simile modo di agire appare come la sublimazione dello «stato di necessità», intrinseco alla storia umana, in cui l'elaborazione di una «icone» coincide con il compiersi del processo percettivo.

L'apparenza «etnologica» delle figure di Paparoni potrebbe trovare così un principio di spiegazione; purché s'intenda che questi idoli impeccabilmente montati in materie dozzinali costituiscono il solo corredo iconografico, il solo folklore possibile per gli «usi e costumi» dell'uomo contemporaneo. Un folklore a rovescio, dunque: esangue nell'aspetto, infimo nelle materie, vanamente artigianesco; addetto ai riti scaduti del *clan* moderno.

denuncia della condizione umana nell'universo contemporaneo è divenuta di per sé un luogo comune, e gli artisti più vivi non sembrano più interessarsene giacché essa nasconde in modo più o meno mistificatorio un presupposto ideologico che si lega a una filosofia della crisi, a un irrazionalismo di fondo ricoperto assai spesso da una patina di razionalità apparente. Il Rossello continua da par suo a parlarci dell'alienazione umana (l'alienazione è infatti uno dei dieci temi della mostra, che si fregia anche del concorso di brani verbali stralciati da autorevoli testi di saggistica contemporanea) e su questo *leit-motiv* insiste esplicitamente dal '65 in poi (ché le poche opere precedenti qui esposte rientrano con sufficiente diritto nell'ambito della problematica neofigurativa, e ivi il proposito di descrivere un certo avvenimento fa tutt'uno con l'esigenza interna di una nuova formulazione d'immagine) recuperando lungo la strada certe istanze linguisticamente aggiornate, relative all'anelito di *salvezza dell'uomo umano*, proprio attraverso la metafora dell'arte: cioè l'uomo d'oggi si perde, per dire il Rossello, e l'arte, come parabola della civiltà borghese, lo salva a un livello diverso da quello esistenziale. Proprio in tal senso Barletta, che presenta il catalogo dell'esposizione, rende al Nostro un cattivo servizio quando afferma, per giustificare la spontanea con-



M. Rossello, *Spazi*, 1969.

vergenza d'idee tra i lavori di Rossello e i testi verbali da lui utilizzati, che « si tratta di una difesa di comuni valori dinnanzi a comuni pericoli », o « di una comune civiltà culturale o di un fatto compiutamente umanistico ». Ci si chiede: quali sono questi *valori culturali* da salvare, magari tramite un'ambiziosa velleità divulgativa? Questa difesa di *comuni valori*, quand'anche si esprima con la denuncia dei misfatti che attentano alla affermazione presunta di quei valori stessi, non ha senso, come non ha senso oggi la divulgazione culturale di tali valori. Giacché la *Cultura* non esiste per coloro che la detengono o se ne appropriano esercitandone il potere. Non esistono valori culturali *comuni* (come dice Barletta facendo il verso ai proponimenti di Rossello) ma solo valori culturali *di classe*, privilegi di classe da difendere contro coloro che non possono o non vogliono appropriarsene a loro volta. Rossello non mette in crisi la cultura, il linguaggio; quando i *fatti* diventano valori non rimane che divulgarli, renderli *comuni* con buona pace di tutti e soprattutto di Rossello. Nella sua pittura non c'è problematicità ma solo istinto di autoconservazione; egli dice con un linguaggio freddo e quasi impersonale cose già dette, già dialettizzate anche da una fenomenologia visuale specifica, divulgando un messaggio *d'élite* con l'intenzione di renderlo accessibile a tutti mediante una serie di espedienti linguistici derivati, in parte dalle avanguardie storiche, in parte da ambiti di ricerche più recenti (non mancano nemmeno le topografie « concettuali »). Alla fine, tutto si traduce in un'operazione reazionaria per due motivi: perché le cose dette sono scadute, hanno perduto mordente anche al momento in cui sono state dette dall'artista, e son fuori da una problematica reale di linguaggio; e perché è un errore credere di potersi impancare a difensore della cultura quando si fa opera divulgativa, il che è una mistificazione se quel che si divulga è demagogico, già consumato a un certo livello, e giustifica l'operazione culturale e artistica come strumento di potere e componente irriducibile del sistema.

Aree di ricerca

Tra manierismo e invenzione

di Federica Di Castro

Che cosa ne è della pittura? Voglio dire se tentiamo una ricognizione nel presente, al di là degli schemi di riferimento di un futuro al quale siamo soliti gettare fragili ponti, che cosa ne è della pittura nel nostro presente storico, nella nostra cultura specificamente italiana con il suo passato, punto di riferimento inamovibile, termine di confronto costante per ogni artista?

Io vivo a Roma, quello che succede giorno per giorno nei pensieri e nel lavoro degli artisti lo conosco qui. Il resto è affidato alla mia cultura e all'intuizione a cui oggi mi sento di dare meno credito che in passato. Oggi la storia è la mia quella che leggo nei fatti che mi accadono attorno. Non sento altra possibilità conoscitiva che quella di partire da una dimensione privata, intima, fatta di costanza, che mi garantisca, attraverso la durata soltanto, il dilatarsi in un presente aperto, non più privato.

Nel mondo la « morte dell'arte » è stata comune, vi abbiamo assistito e partecipato tutti. Voglio dire che quella morte riguardava il sentimento comune dell'arte, l'eros creativo e la sua vita. Tramutata in oggetto, poi in merce ricca, poi in merce povera, poi in rifiuto ricco, poi in pensiero ricco, a qualunque livello venisse agita l'arte si mutava in cosa. Così non l'abbiamo amata più, perché amare l'arte era come amare il denaro: e allora tanto valeva amarla direttamente, o attribuire un minimo valore all'uno come all'altra. Non è stato più spirituale amare l'arte e questa mancanza di spiritualità ha coinciso con la sua morte. Forse l'ha condizionata altrettanto quanto l'hanno condizionata fatti a cui siamo soliti attribuirne la responsabilità come i fatti più specificamente politici del mercato.

Al posto della pittura, dell'oggetto anche fotografico, personalmente ho collocato nelle mie preferenze il film, quello realizzato in modo sotterraneo. Forse per qualche anno ho guardato essenzialmente il cinema, quello senza storie, senza oggetti, con contenuti profondi.

Non è molto il cinema che occupa questo spazio, è una zona della cultura visiva, lascia libero un campo. Quello della pittura? Forse per il fatto che nel cinema sperimentale la pittura è un punto di riferimento assiduo, si crea l'impressione che gli potrebbe stare a fianco procedendo parallelamente. Se a livello di linguaggio la storia della pittura moderna è essenziale al cinema, perché non dovrebbe esserlo anche la nostra pittura presente quella che opera nell'ambito della ricerca? La limitazione è dovuta all'area economica che la pittura è venuta ad occupare (se essa infatti come avvenimento e sen-

timento comune non c'è più è perché è divenuta valore economico comune), ma se come fatto individuale e come emozione individuale esiste in questa sua tenue sopravvivenza deve esserci qualche possibilità di riscatto.

È così che dalla nube scura di lutto per la morte sociale dell'arte, nella mia storia personale a un certo momento emerge il sentimento di una capacità di comunicazione emozionale che non si esauriva e che aveva ancora il suo aggancio nella pittura.

Quale pittura? La mia attenzione convergeva infatti di nuovo sull'arte nel momento dell'incontro con un gruppo di artisti nati liberi e rimasti tali fino ad oggi. È di questi artisti infatti che voglio parlare.

Ma prima vorrei ancora dire che, contrattato, il senso di una ripresa della comunicazione dell'arte esiste altrove, così come esiste uno specifico artistico, diversi linguaggi per esprimere un concetto, e la consapevolezza della specificità. E sulla base del linguaggio che avviene la contraffazione.

Soltanto quello è il terreno in cui potevano crescere e alimentarsi i sostenitori della neo-pittura (pittura solo pittura pittura per eccellenza) e facendosi largo nel chiuso solco della specializzazione hanno rifiutato quel che poteva mancare all'esperienza attuale di tanta gente come noi. Hanno capito che il solco della specializzazione poteva dilatarsi a tutta l'esperienza, essere l'esperienza. Contenibile quindi, mercificabile perché valutabile e misurabile in termini esatti. Vedi Acireale, vedi Contemporanea.

Guardarsi dai farisei, non credere alla neo-pittura quando si tratta di vecchia pittura rinfrescata da un presente che tenta le avventure a ritroso. Non credere alla parola avanguardia. Diffidare del termine avanguardia perché il nostro non è tempo d'avanguardia. Il campo dell'arte essendo da un lato quello saggio del manierismo e dall'altro quello imprevedibile dell'invenzione parte da zero e senza la autoconsapevolezza della propria origine non potrà avere un destino.

Gli artisti che hanno determinato una apertura nel mio limitato orizzonte estetico li ho incontrati abbastanza casualmente in apparizioni di piccole mostre silenziose, gallerie insignificanti o luoghi che non sono gallerie. Sono artisti che vivono nel cuore antico della città tra Trastevere e Piazza Farnese. Ognuno di loro porta avanti una propria ricerca e un proprio discorso in una dimensione privata ma con dei punti d'incontro e di convergenza determinati dalla vita

stessa in parte comune. Fino ad oggi non sono personaggi eroici né mondani: hanno forse capito la necessità di una salvaguardia comune. Il raggio della loro attività è esteso. Lo scorso anno hanno tentato un esperimento didattico con i ragazzi delle scuole elementari del quartiere (Teleri, Brancato, Paolo Dorazio, Onorina Barbero, Tripodo, Notardonato, Ivano Urban) una vera e propria scuola di creatività sostenuta dal PCI e conclusasi nella festa dell'Unità di Campo de' Fiori che artisti e bambini hanno allestito insieme. Ma l'esperimento si è per il momento arrestato perché l'atteggiamento libertario dei suddetti artisti gettava sospetti nei piccoli funzionari del partito.

Quanto alla commissione culturale pare le sia sfuggito tutto. Anche il fatto che in seguito, per loro iniziativa, gli stessi artisti con altri abbiano stampato in diverse piazze romane serigrafie per il Cile. Al di là della motivazione politica per la quale si vendevano le serigrafie, c'era presente l'urgenza di una partecipazione popolare al fatto creativo, il desiderio di proporre pubblicamente una cultura dell'immagine più ricca e sfaccettata di quella da anni immobilizzata nel cliché guttusiano e forse molto più sapiente e al medesimo tempo immediata. Il discorso è quello di riallacciarsi da una parte alle esperienze di Forma I (per alcuni tra loro come Teleri, Dorazio, Barbero) con una consapevolezza del proprio ruolo che i timidi esponenti del dopoguerra non possedevano. Con maggiore convinzione. Con una preparazione culturale già sprovvincializzata e con la consapevolezza che la propria funzione è duplice: per un verso politica e per l'altra di linguaggio. Ed è proprio in un linguaggio nuovo che esiste la possibilità di una autentica sovversione del potere costituito. E quindi la consapevolezza della politicizzazione del proprio lavoro a rendere legittima la ricerca di questi artisti.

Il linguaggio è un ponte, il canale attraverso il quale si comunica la cultura, il pensiero e i sentimenti, la vita e l'arte. Non può dunque essere immobile.

Notardonato, Brancato, Tripodo occupano invece l'area più propriamente concettuale della medesima ricerca muovendosi tra la lettura manierista del dada e le indagini sul comportamento. Riflessione dunque su altri termini del linguaggio quelli più facilmente contrabbandabili come falsa avanguardia, conferendo a questo lavoro una dignità per il continuo spostamento dall'ambito privato alla zona politica.

Recentemente Brancato ha presentato una azione in un locale pubblico. Tentativo di trasfusione di sangue in un blocco di marmo, discorso sul rapporto arte-vita. Estremo tentativo di manierismo storico, lettura drammatica del manierismo. Riconoscimento del manierismo come verità storica presente.

Se la si agisce al di fuori dei centri di potere costituito quel tanto che basti per

non lasciare ad esso ogni possibilità decisionale, la pittura, l'azione, il processo creativo-intellettuale filmato diventano altrettanti modi di comunicare l'arte e di sostenerne la presenza. Modi di renderne la presenza necessaria. Solo un comune linguaggio che si componga di diversi toni lo può fare.

Aree di ricerca

Contro ogni settarismo: l'arte fantastica d'oggi

di Giorgio Di Genova

Nell'attuale situazione, caratterizzata da una sempre più crescente radicalizzazione di quella frantumazione del linguaggio artistico tipica del nostro secolo, l'esigenza più sentita credo debba essere quella di tentare a livello critico un superamento delle ormai incallite posizioni dogmatiche che hanno già dato luogo a settarismi d'ogni sorta e d'ogni genere. È probabile, infatti, che le posizioni settarie possano, a livello di poetica, essere di qualche utilità per taluni artisti, quelli che di esse hanno bisogno per assumere un atteggiamento proprio e personale nell'ambito del gran caos delle proposte, controproposte e riproposte attuali; ma penso debba escludersi che, a livello della critica, il settarismo possa fornire reali contributi ad una chiarificazione della situazione artistica, anche nel contesto di quella dialettica delle proposizioni ideologiche che è sempre indispensabile. Si può, invece, ipotizzare che, calandosi criticamente dai piedi fino ai capelli in una tendenza, *quella* sola, come non pochi critici oggi fanno, volendo *quella* tendenza imporre come l'unica che su tutte abbia legittimità storica nel momento dato, si finisca inesorabilmente per forza di cose col perdere di vista la globalità della situazione artistica, che è estremamente articolata e complessa nella sua costituzione e costitutiva dialetticità, e ci si relega più o meno volutamente nei recinti di un'unilateralità che la storia degli eventi artistici del nostro secolo ha già a sufficienza dimostrato limitata e limitativa, anche a livello espressivo: non è un caso, infatti, che tutte le avanguardie storiche si siano autoconsunte, avviando dapprima e radicalizzando poi quella frantumazione del linguaggio artistico che è passata come retaggio ai movimenti artistici del dopoguerra, tutti quanti, siano essi da considerare o meno come neo-avanguardie, sottostanti alla legge della obsolescenza che dall'immediato dopoguerra ad oggi ha determinato una ridda, talvolta anche frenetica, di proposte, controproposte e riproposte in un arco che va dall'*informel* alla *body art* e all'iperrealismo, ultimo ritrovato del settarismo

Contro la specializzazione, contro il professionismo artistico, contro le accademie fuori delle accademie, il rapporto con il pubblico, che è la società, va ricostruito, forse oggi è possibile.

Teleri, Brancato, Paolo Dorazio, Onorina Barbero, Tripodo, Notardonato, Ivano Urban.

imperante (e non è certo finita qui) e del mercantilismo egemone.

Non è questa la sede, né il momento di considerare le ragioni storiche di tale situazione; né si vuole qui negare una funzionalità, nell'attuale situazione storica, a ciascuna di queste tendenze, o neo-tendenze (solo i settari in malafede possono negare che ciascuna ha dato all'arte contemporanea personalità di tutto rilievo, destinate a rimanere nella storia dell'arte). Quel che qui si vuole, è tentare di verificare se è possibile, allo stato attuale, andare oltre a quella forma di acquiescenza passiva alla frantumazione del linguaggio artistico che è l'unilateralità critica; e ciò al fine di reperire un atteggiamento tipico dell'arte dei nostri giorni che accomuni, appunto come atteggiamento di base nei confronti della realtà, artisti — e quindi espressioni, stili, tecniche, modi — di diversa tendenza, estrazione e collocazione. Non mi si fraintenda: non si vuole scartare l'impegno militante a tutto vantaggio di un discorso storico generico e distaccato; anzi, tale impegno si vuole corroborare ricucendo il discorso militante a quello storico, evitando di quest'ultimo le ben note secche dell'autonegazione alla partecipazione alla contemporaneità con un autoregolamento sul balcone della «storiografia del presente».

L'ipotesi, dunque, tutta ancora nel vivo della fase di verifica, è che esista nei diversi, anche i più lontani tra loro, versanti dell'arte contemporanea mondiale un diffusissimo atteggiamento che privilegia la libertà delle associazioni di fantasia a tutti i livelli (contenutistici, concettuali, formali, visivi, tecnici, operativi). E sulla scorta di tale ipotesi che s'è inteso, senza tuttavia voler dare alla definizione valore di etichetta, denominare questo atteggiamento come arte fantastica, la quale — e va detto subito a scanso di equivoci — non deve assolutamente essere confusa, come generalmente si fa, con il neosurrealismo, né tanto meno con quelle noiose e spesso sciatte code del Surrealismo che infestano l'Europa, Italia compresa, per volontà di

quei mercanti d'arte che continuano a fare affari, come in altri settori sia della figurazione che della non figurazione altri mercanti pure fanno, sfruttando il gusto incolto di una cospicua parte di « intenditori » acquirenti.

L'arte fantastica d'oggi, pur avendo qualche debito nei confronti del Surrealismo, in quanto avanguardia storica, non può accettare del Surrealismo l'unilaterale esaltazione dell'irrazionale, spesso giunta a deprecabili sbocchi di dogmatismo dell'automatismo, né di esso può condividere l'atteggiamento delatorio nei confronti del cattolicesimo. L'arte fantastica non fa delazione, bensì propone, indaga, conosce, servendosi sia della ragione che dell'assurdo, sia del senso che del non senso, amalgamandoli al punto da rifiutare ogni dogmatica posizione che intenda privilegiare l'uno dei due opposti a tutto svantaggio dell'altro, cioè puntando, contro ogni settarismo, ad una dialetticità in cui il recupero dell'uso della logica non fa dimenticare l'esperienza dell'irragionevolezza, così cospicua nella storia dell'umanità, al fine di concorrere per un verso a determinare una nuova idea della ragione, nuova nel senso che sia capace di rendere possibile l'intuizione e la conoscenza di quegli aspetti del reale altrimenti destinati ad essere ignorati, e quindi rimanere inespressi; e per altro verso a determinare la possibilità di fornire messaggi che altrimenti non potrebbero essere dati in maniera così globale ed evidenziata. Sul piano espressivo, ad esempio, la caratteristica che fisionomizza l'arte fantastica è un rimescolare l'ottica consacrata, sia esistenzialmente che psicologicamente e visualmente, e le usuali nozioni con uno scarto di *immaginazione attiva* che sorprende in continuazione le attese del fruitore.

Il vasto *côté* dell'arte contemporanea, che s'è stabilito di chiamare arte fantastica, pur tenendo conto dell'incontestabile situazione venutasi a creare dopo la fine delle cosiddette avanguardie storiche, sembra avvertire che è fuori luogo oggi mantenere dogmaticamente irrigidite le posizioni espressive (cosa che del resto, al di là delle rotture cercate, nemmeno le avanguardie artistiche attuarono in misura così radicale come oggi si fa in taluni settori), proprio perché i terreni dissodati dalle avanguardie offrono *humus* ai semi di più varia natura ed estrazione, senza alcuna preclusione aprioristica, per nuovi germogli e nuovi innesti modernamente significativi e non condannati in partenza alla rapida obsolescenza.

Ne deriva che non possono esistere barriere formali, visive, contenutistiche, concettuali, tecniche, operative per l'arte fantastica, la quale in effetti non conosce preclusioni di sorta: si può essere ben piantati nel solco del fantastico operando sia nell'ambito della figurazione che dell'astrazione, sia nell'ambito dell'oggettualismo che del comportamentismo, come chi scrive cercherà di dimostrare con

esempi concreti nel corso degli interventi successivi a questo discorso sull'arte fantastica che qui si introduce e avvia.

Ovviamente l'atteggiamento espressivo o, se si preferisce, il filone dell'arte fantastica, pur nella sua estrema articolazione e nella sua aperta problematicità dialettica, non può abbracciare tutte le esperienze dell'arte dei nostri giorni; ma, nel suo comprendere quelle ricerche e proposte artistiche, in cui la fantasia svolge un ruolo fondamentale e caratterizzante, facendosi elemento portante e non soltanto sostegno su cui edificare il discorso artistico, il quale comprende sempre un

Aree di ricerca

Finzione o realtà ?

di Adriano Altamira

La stagione artistica autunno-inverno, a Milano, è stata una stagione di riproposte e di consolidamento. Vi è stata un'accennuazione del lavoro specifico delle gallerie di tendenza, se non altro geografica, nel senso che ci si è o limitati, in una scelta di direttive a certe correnti (fluxus, body art, comportamento ecc.) oppure a certe aree commerciali (americani, tedeschi ecc.).

La fluttuazione tra gli indirizzi di corrente è stata tuttavia ampissima, ed ha registrato, anche contemporaneamente, formulazioni assai disparate, dal lavoro teorico post-concettuale all'iperrealismo, dalla body alla narrative-art. Si ribatte sempre più spesso l'argomento della decisiva funzione della neo-pittura, che tuttavia abbraccia un terreno molto ampio, ancora impossibile a delimitarsi. Comunque, in una tipica politica di sedicenti estremismi, gli indirizzi che sembrano aver trovato un assetto abbastanza stabile sono quelli rappresentati dalle proposizioni di neopittura e dalle azioni.

In questo senso sono stati abbastanza caratteristicamente tipicizzati i repertori presentati dal Diagramma e da Toselli: la prima galleria ha presentato, tra gli altri, Günter Brus, Gina Pane (documentazione su azioni e azione, per la prima volta in Italia), e Lunanuova (operazione di ridipintura di tele emulsionate), la seconda: Trisha Brown (modern ballet) e due mostre di artisti americani.

Per quanto si è potuto constatare anche dall'attività della Galleria Lambert, gli artisti americani presentati o ripresentati da poco a Milano, operano spesso appesantiti da costanti di conio già sperimentato, come Van Scholey (caratterizzazioni di uno stesso oggetto o manufatto in diverse materializzazioni) e Ruppensberg (contrapposizione immagine-testo, finzione-realtà, interno-esterno. A proposito del nucleo di immagini-testi « Where's Al? » — Al è l'autore stesso — Ruppens-

berg mi ha spiegato: « I was not there because I was taking photographs » — Non compariva sulle immagini del racconto perché era lui a raccontare, cioè a fare le foto).

Le mostre che sembrano, comunque, aprire un discorso sui temi di attualità della stagione, potrebbero essere riassunte in una scelta emblematica: un'azione (Gina Pane) e un'operazione pittorica, in questo caso, grafica: Titus-Carmel alla Galleria Schwarz.

Infatti in entrambe si evidenzia il dilemma di punta di questo volgere dell'anno: arte come rappresentazione, o arte come azione? arte come intervento o arte disciplinare? Anche se, in certo senso, restano più dubbi di carattere metodologico, che dubbi di fondo, nel problema di una pratica artistica.

Nell'azione di Gina Pane, infatti, la scelta di un procedimento, anche doloroso, segue precisi motivi analogici e rappresentativi, e quindi, anche dove la scelta di un martirio apre una problematica estremamente seducente, quella di un diretto rapporto arte-vita, realtà-finzione (cioè dolore reale a fine metaforico), la chiude poi nell'assicurare all'azione stessa una coerenza come gesto espressivo, nell'assicurarle una continuità come lavoro, come discorso culturale. L'apertura resta su un piano metodologico, senza riuscir mai a divenire reale, data l'impossibilità, a meno di sviluppi estremi, della fusione di due categorie così irriducibili, anche se talvolta confinanti, come realtà e rappresentazione. L'azione svoltasi al Diagramma, infatti, lucida nella sua perfetta simmetria, pur nel suo risvolto di gioco crudele, o di rituale, assumeva nella sua levigatezza poetica persino il rischio di un neo-decadentismo, con una sua simbologia provocante, tutta femminile, basata su corrispondenze di valori e di colori. Le rose rosse diventavano simbolo doloroso nella tipica formulazione rosa-spina: il

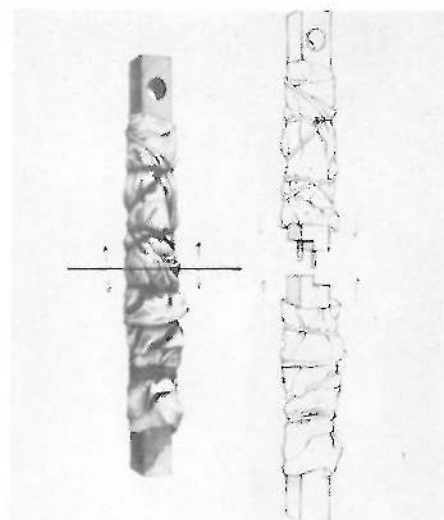
sangue rosso sull'abito candido della Pane, il braccio reso « rosa » conficcandogli dentro le spine del fiore fin sul polso, i petali evocati dalle ferite praticate sul palmo della mano. Le rose bianche viste come immagine di purezza e di tristezza. Il carattere « femminile » del discorso era sottolineato anche dalla disposizione che prevedeva le donne sedute in prima fila, gli uomini dietro, in piedi.

Il rovescio della medaglia di questa problematica della coincidenza di un fattore reale con il fattore rappresentativo di una messa in scena, abbiamo creduto di scorgerlo nelle accuratissime esecuzioni dei disegni di Titus-Carmel, esposti da Arturo Schwarz, che ha per l'occasione stampato un catalogo-consuntivo del lavoro dell'artista francese.

« Disegnare è pensare » sembra essere il motto all'insegna del quale Titus-Carmel ha lavorato, pur avendo al suo attivo anche lavori eseguiti con tecniche svariate, che non sono tra l'altro i meno interessanti (ricorderò a questo proposito la mostra al Diagramma dell'anno scorso, da noi segnalata in un articolo precedente). Tra le opere esposte, soprattutto la serie dal Magrittiano titolo, « L'usage du nécessaire », sembra sottolineare l'uso a doppio senso della grafia sottile di Titus-Carmel, in bilico tra la descrizione trasognata e il progetto puntiglioso, tra il suggerimento e la constatazione. Anche nel catalogo si fa notare l'impiego di una specie di scenario concettuale realizzato con piglio iperrealista, senza però formulare ipotesi in merito alla soluzione di questa ambiguità, voluta ma non per questo meno sconcertante. Anche qui si sente l'esigenza di verificare fino a che punto la portata metodologica dell'operazione sia interpretata, impersonata dalla sua realizzazione, e se rientri di fatto, in questi termini, in un rapporto esauriente, o volutamente non completato, con essa. Guardando le scatole di Titus-Carmel, con le loro lettere in rilievo inscriventesi nel loro contenuto (una materia molle come cera, o sego, o terra), viene da chiedersi fino a che punto avremmo caricato di intenzionalità e di spessori intellettuali le operazioni di Christo se queste fossero rimaste allo stadio di progetti disegnati, cioè senza la loro proiezione in una dimensione reale. Bisognerebbe quindi rivoltare come un sacco vuoto il modo di pensare che impiegavamo fino a un anno fa, considerando lo spazio instabile tra « pensato » e « esistente », disegno e progetto, tra comunicazione vista come « suggerimento estetico », quindi come stadio fine a se stesso, terminale di un ciclo, e comunicazione vista come linguaggio, come insieme di simboli-tramite, scelti indifferentemente, e non tanto come momenti terminali, ma come elementi mediali, suscitatori indiretti di un « momento » mentale nello spettatore, agenti su un materiale poetico instabile, indefinibile. Da una parte sembra emergere la certezza che le scatole di Carmel, realizzate come oggetti, potrebbero essere

tra le più belle sculture degli ultimi anni, dall'altra il dubbio che molti tra i disegni di Carmel, trasferiti in una dimensione oggettiva, potrebbero perdere l'allusività di cui sono carichi, essendo riflessioni estremamente lucide, ma già esaurite da altre operazioni, più elementari, meno sofisticate, ma metodologicamente simili. Tutta la sezione del discorso dell'artista sulla deteriorazione della forma (cui appartiene la sola scultura di Carmel mai realizzata, il cubo ammaccato, presente alla scorsa Biennale di Venezia) segue difatti storicamente una lunga tradizione di scultura astratta, tutta presa da questo contrasto tra forme regolari e irregolari, e ricca di forme perfette spaccate, sezionate, ferite: problema cui non erano estranee neppure certe formulazioni di Fontana (l'uovo forato, o tagliato).

In maniera simmetricamente contrarie alla questione precedente, ci si potrebbe dunque chiedere in che misura, dopo qualche anno speso alla conquista di nuove situazioni espressive, partecipi di una maggiore responsabilità del reale, in una conquista di razionalità, possa tornare, con tutti gli onori di una volta, la finzione estatica, la proposta di un intervento che si conclude in un non-intervento. Il che non vuol dire che si debba



G. Titus-Carmel, *Disegno*.

tenere in sospetto il lavoro di Titus-Carmel, puntuale, preciso, suggestivo, ma un'ottica che tenda a sottoscriverlo come proposta di risoluzione di problemi più generali, cui questo lavoro è sostanzialmente estraneo.

Gina Pane, Galleria Diagramma, Milano;
Titus-Carmel, Galleria Schwarz, Milano.

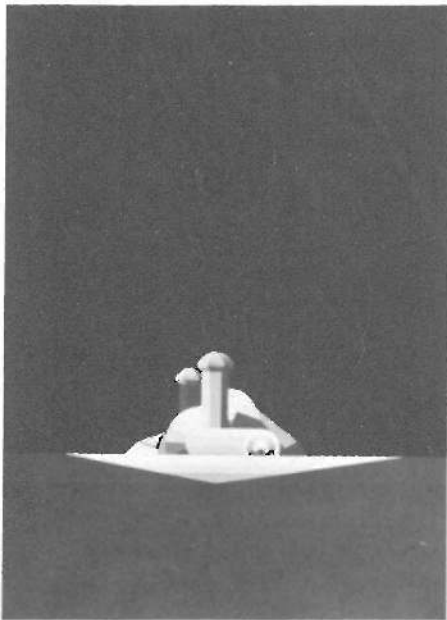
Aree di ricerca

Situazione Simbolo

di Renzo Beltrame

Più che una mostra « Situazione Simbolo » — una manifestazione curata da G. Schönerberger alla Galleria San Fedele — è una vera e propria analisi delle possibilità e dello stato attuale di un'area di ricerca. La manifestazione nasce da uno spunto decisamente polemico. Di fronte alla grandissima varietà di proposte attivate dalle avanguardie storiche e sviluppate dai loro continuatori ed epigoni si avverte oggi come fondamentale una pausa di ripensamento critico sulla validità delle proposte, che sono ormai diventate una miriade. Acuto è soprattutto il problema del valore. Quale linea di indagine viene assunto il tema della simbolicità dell'arte e l'operazione viene condotta lungo un duplice versante: con gli scritti in catalogo — Krasinski, Melchiorre, Sommariva e lo stesso Schönerberger — e con un ampio dibattito — Maltese e Szeemann — si è avviata una analisi delle possibilità di un'arte che si proponga di essere simbolica e del loro valore nel momento attuale; con la mostra — Bedi, Bianchi, Caneschi, Ducimetière, Fedrizzi, Gentili, Guerra, Harloff, Hsiao, Keizo, Mamiani, Müller-Merzig, Pericoli, Peticov, Pfaff, Sandoz, Schuldess, Sernaglia, Suter, Trubbiani, Urban, Viviani, Wegmüller — si offre

un taglio sincronico nel panorama attuale che consenta di verificare sul terreno dell'effettivo fare artistico quali fermenti e quali orientamenti abbia oggi un'arte che si proponga di essere simbolica. Ma simbolica in che senso? Tutta l'arte potrebbe venir considerata in senso lato simbolica, poiché l'oggetto prodotto, il dipinto o la scultura, sono considerati strumenti per comunicare atti di ordine intellettuale ed emotivo e, quindi, la loro fattura è stata caricata da intenzionalità altre rispetto alla produzione degli oggetti che vediamo. D'altra parte è impossibile ridurre l'arte a uno degli schemi della comunicazione posta in atto dalle nostre lingue, dove, a parte i rari casi di decisa onomatopea, dalla percezione dei suoni e delle grafie che costituiscono le parole non ricaviamo alcun elemento che riguardi la cosa designata, e quindi il passaggio dalla parola alla cosa designata avviene interamente sul filo di una convenzione e comporta che si abbandoni mentalmente il suono o la grafia che costituiscono la parola. Come ha osservato Maltese nel dibattito, per questa via si perderebbe lo specifico artistico. Già tale specifico, che possiamo individuare nella struttura ritmica entro cui si calano e si organizzano gli altri contenuti



Keizo, *Il paese delle meraviglie*, 1973.

della comunicazione, ci è dato attraverso modalità temporali della fruizione: per una via che possiamo definire espressiva piuttosto che simbolica, o anche solo iconica. È perciò difficile che chi opera nelle arti della visione rinunci alla possibilità di aggiungere un commento di tipo emotivo e valoristico che gli viene offerta dai modi di presentazione dell'immagine, soprattutto oggi, che ereditiamo una tradizione in cui l'indagine di tali possibilità è stata privilegiata sino al punto da espungere le virtualità iconiche dell'immagine stessa. E a volte, come nelle due sezioni laterali del trittico che Caneschi ha dedicato alla *Creazione*, essa è prevalente anche in questa rassegna. Tenuto conto di questi fatti, ciò che caratterizza l'arca indagata da « Situazione Simbolo » è da ricercare, al di là dei suggerimenti che potrebbero venire dal titolo, in una opzione su ciò che si ritiene debba assurgere a contenuto della comunicazione artistica. Si privilegiano cioè dei contenuti di tipo intellettuale, e non emotivo, che, o perché sono categorie astratte o perché si collocano fuori del mondo naturale, richiedono un discorso per analogia o un uso più sottile e complesso del traslato. Il carattere simbolico è quindi una conseguenza più che una scelta primaria, e i caratteri espressivi si intrecciano strettamente con esso. Su un versante rigorosamente laico è paradigmatica la posizione di Trubbiani. Qui nei suoi *Stati d'assedio*, come la scorsa estate a Volterra, ciò che l'artista intende mettere a fuoco è la sua recisa condanna alla violenza e alla sopraffazione, già in quanto azioni; per questo ricorre ad un discorso per analogia. L'azione resta, ma ci è presentata esercitata non sull'uomo, che ci immedesimeremmo nel sofferente, e la pietà, la partecipazione, avrebbero il sopravvento; in quegli

uccelli ci immedesimiamo un po' meno, quel tanto che basta perché il fulcro del discorso resti sull'azione, sull'esercitare la violenza sulla causa, non sugli effetti. Dalle modalità di presentazione dell'immagine, dall'orrore che sprigiona dal trattamento cupo e insieme corrusco del metallo, scaturisce poi la condanna netta e recisa dell'azione raffigurata. Indubbiamente la presenza di Trubbiani apre la rassegna verso altri artisti che pure fanno uso di un discorso per analogia e avrebbero potuto figurare con uguale buon diritto, ma una mostra come questa non può essere esaustiva e il caso di Trubbiani è uno dei più patenti, in un certo senso paradigmatico.

Il ricorso al simbolo, per chi si ponga in un'ottica di tipo religioso, diventa una conseguenza pressoché obbligata. E troviamo anzitutto artisti come Schuldhess e Wegmüller che si riallacciano alla fantasiosa iconografia esoterica proliferata, spesso per canali assai eterodossi, sul ceppo del simbolismo presente nei testi delle tre grandi religioni ancora vive nel bacino del Mediterraneo. Questi artisti esemplificano l'aspetto in fondo più scontato di quest'area di ricerca, al limite anche nella sottile ed attuale impaginazione grafica delle opere. Negli altri è interessante notare l'adesione ad un indirizzo che anziché rifarsi a un discorso per analogia — si pensi all'uso del mito quale appare in molti dialoghi platonici — preferiscono posizioni di tipo neoplatonico. A una separazione tra mondo naturale e mondo soprannaturale, che richiederebbe un linguaggio allegorico o per analogia, si preferisce cioè pensare ad un prolungamento, ad una intrusione del soprannaturale nel naturale, così che da questo si sia rimandati direttamente, senza soluzione di continuità, a quello. Il riferimento all'Oriente in Mamtani, in Müller-Merzig, e in Sandoz, o la teorizzazione di posizioni tipiche del misticismo occidentale in Krasinski, ne sono indicazioni assai esplicite e le opere di Gentili riflettono assai bene questo stato di cose. Dietro tali scelte vi è indubbiamente un problema assai bruciante, emerso nettamente dal dibattito. Maltese, infatti, ha impostato il suo intervento in una direzione volta a porre in luce la storicità, e quindi la natura convenzionale, del rimando simbolico e Szeemann ha parlato di mitologie individuali come fenomeno tipico della nostra epoca. Entrambe queste posizioni non conducono all'assoluto, che è per definizione intersoggettivo ed extrastorico. Non stupisce quindi che in un'epoca di crisi profonda della metafisica speculativa chi tende all'assoluto si appoggi ad una ontologia di tipo neoplatonico. Ciò consente inoltre all'artista di mescolare l'aspetto simbolico, in qualche misura sempre intriso di elementi culturali, con quello espressivo che puntando a forzare espressivamente un « senso » dei colori o delle immagini mira a darci questo senso come assoluto, spoglio di convenzionalità. È difficile dire — e

gli scritti di Melchiorre e di Sommovilla possono indirettamente confermarlo — quanto tale operazione possa riuscire senza presupporre a monte il riconoscimento di una trascendenza, ma questo problema per il pensiero occidentale è un'eredità lasciata aperta dalla speculazione medioevale.

La medesima determinazione di sfuggire alla convenzionalità storico-culturale del rimando simbolico spinge altri artisti ad appoggiare all'inconscio l'intersoggettività di tale rimando. Ma qui le riflessioni di Maltese e di Szeemann hanno una presa molto più precisa, che la questione dell'innatismo è una delle più aperte e polemicamente dibattute. Resta comunque, al di là della fondatezza di un ancoraggio teorico, la suggestione profonda e assai cattivante per l'osservatore che emana dalle opere di artisti come Keizo o, più intellettualistica, in Bianchi. E ancora una volta la scelta della rassegna si pone qui come esemplificativa piuttosto che esaustiva. Di altri artisti, come ad esempio Guerra e Sernaglia, mi sembra invece siano ancora troppo forti quelle istanze linguistiche verso cui l'indagine avviata da questa rassegna si pone in aperta polemica.

Una delle ragioni del proliferare di proposte in seno all'odierno panorama artistico è certo la tendenza a considerare la creazione o l'elaborazione di un linguaggio quale fine ultimo dell'attività artistica. Se l'arte è solo creazione di linguaggi, e quindi questi non sono più subordinati ad una funzione strumentale, in vista di esprimere qualcosa di diverso dalla loro struttura logico-sintattica, unico criterio di validità diventa che un dato linguaggio abbia corso. E le conseguenze sono quelle spesso deprecate. L'artista attraverso la moltiplicazione variata di un'immagine tende ad offrire una immediata riconoscibilità del proprio linguaggio sino a farlo assurgere ad elemento identificatore della propria figura e della propria personalità. L'operazione critica diventa identica alla promozione di una moda, perché il problema è del tutto analogo a quello di affermare un colore o una foggia d'abito di stagione. E quando la moda tramonta, a parte il problema di trovare nuove idee per la « collezione », il corso sarà sostenuto dal prezzo spuntato per l'opera, magari in un cambio, che, obiettivamente, è ancora quanto di meno indifferente sia rimasto attaccato all'opera. Sotto questo profilo il merito di « Situazione Simbolo » è di aver indagato un'area di ricerca aprendo decisamente la discussione sulla validità dei contenuti di una comunicazione artistica. È un gesto forse polemico, ma necessario.

« Situazione Simbolo » (Bedi, Bianchi, Caneschi, Ducimetière, Fedrizzi, Gentili, Guerra, Harloff, Hsiao, Keizo, Mamtani, Müller-Merzig, Pericoli, Peticov, Pfaff, Sandoz, Schuldhess, Sernaglia, Suter, Trubbiani, Urban, Viviani, Wegmüller), Galleria S. Fedele, Milano.

FOTOGRAFIA / Sol di ponente

di Arturo Carlo Quintavalle

A leggere la breve introduzione di Wu Yin-Hsien dal titolo « Il mio cambiamento nell'esercizio dell'arte fotografica » apposta al volume *La Cina e il suo popolo, la fotografia come arte rivoluzionaria*, si avverte immediatamente il distacco, dal metro di giudizio occidentale, dalla cultura della società del consumo, di una società socialista e, in particolare, di una società come quella cinese dove non è stato permesso agli intellettuali, ai burocrati o agli addetti del partito di riproporsi, in qualsiasi altra forma, come classe egemone. Il testo del fotografo, che informa, fra l'altro, di una attività più che trentennale, non può certamente dirsi dei più esaurienti, ma conviene esaminarlo sia per il suo carattere di complessivo riesame della propria opera sia per il fatto che la mostra ci viene presentata come Antologia fotografica a cura dell'Associazione Italia-Cina sotto il Patrocinio dell'ambasciata della Repubblica Popolare Cinese, e dunque riveste un carattere di ufficialità che non è privo di interesse rilevare. Altre fotografie della Cina, stampe originali, sono state esposte di recente anche a Milano alla *Annunciata* e si seriano, ovviamente, con queste del libro.

Gli inizi sono descritti da Wu Yin-Hsien come formalisti dal punto di vista della ripresa e non impegnati da quello della scelta dei soggetti: « allora sceglievo come oggetto delle mie riprese fotografiche ogni soggetto che consideravo bello, che giudicavo conforme al mio criterio artistico, come i fiori, gli uccelli, ecc. »... « mi preoccupavo unicamente della forma, ricercando solamente gli effetti di luce ». Poi la conversione politica, prima come reazione nazionalistica ai giapponesi, quindi un documentario *Yenan e la VIII armata di fanteria* e una più approfondita presa di coscienza: « le mie opere riflettevano in modo molto soddisfacente l'unione tra militari e civili delle basi d'appoggio rivoluzionarie nella loro lotta fianco a fianco contro gli invasori giapponesi ». Quindi viene una analisi attenta delle motivazioni della fotografia del dr. Norman Bethune, descritta come « scena commovente densa di spirito internazionalista proletario » e, più avanti, una osservazione molto perspicua, forse l'unica veramente interessante dell'intera presentazione del fotografo: « a mio avviso, per ciò che riguarda la fotografia, non si possono creare delle buone opere che dopo essersi familiarizzati con l'oggetto che si vuole rappresentare e dopo averlo conosciuto in un modo approfondito ». È, questo, un discorso — civile — forse non nuovo in occidente, dal tempo almeno della

Farm Security Administration, ma certamente è un discorso che esclude una impostazione della conoscenza fotografica in termini idealistici. Segue una citazione di Mao, dalla conferenza di Yenan sulla letteratura e l'arte del 1942, e viene subito dopo affrontato il problema del come fotografare Mao stesso: in pratica si tratta di seguirlo ovunque, anche se i materiali a disposizione, le pellicole ad esempio scadute, niente elettricità o scarsa luce, niente flash, non offrono le condizioni migliori per operare. Quindi viene una interessante autocritica: « Nel corso degli anni cinquanta, sotto l'influenza del revisionismo, ho trascurato per un certo periodo di seguire l'orientamento dato dal presidente Mao... io sono scivolato nella strada sbagliata: esprimere dei sentimenti dannosi ed esercitare il mio mestiere per i miei interessi particolari... Portavo la mia attenzione unicamente sulla composizione, le linee, le sfumature, i contrasti, vedendone solo l'aspetto materiale e non l'uomo ». E conclude: « L'arte proletaria non trascura l'importanza del valore artistico anzi raccomanda di pervenire a una forma artistica perfetta, ma questa deve necessariamente servire la politica del proletariato e non l'arte per l'arte ». Fin qui dunque il testo del fotografo che, da ultimo, come si vede, torna ad una concezione accademica (« arte perfetta ») sia pur funzionalizzata alla lotta di classe.

Vengono alla mente alcune riflessioni su queste pagine e sulla loro matrice culturale ma sarà meglio passare alle immagini che, in fondo, del fotografo denunciano manifeste le intenzioni. È vero dunque che, in queste fotografie, troviamo questa sostanziale differenza di percorso, questa caduta e conversione, preceduta da un tempo di avvicinamento alla cultura rivoluzionaria? E, ancora, troviamo, in queste fotografie un universo differente da quello della cultura fotografica occidentale? E, se sì, in che senso e direzione? Insomma queste immagini sono rivoluzionarie perché ci mostrano il presidente Mao nel gesto del caudico medievale, perché ci illustrano sorridenti lavoratori oppure per la loro intrinseca sostanza, per la loro costruzione che dovrebbe, ritengo, differenziarsi in maniera sostanziale dall'universo della cultura di immagine occidentale? Vediamone alcune delle più significative. Dietro le foto de *Il monte Paota a Yenan e Combattimento sulla grande muraglia* (1942) troviamo la iconografia *western* esplicitata, e così anche la costruzione, l'impianto d'immagine. Quello che però domina nelle fotografie di Wu Yin-Hsien è l'analisi dell'immagine

filmica eisensteiniana ed il suo diretto riporto nel tessuto della ripresa fotografica: ricordo alcune fotografie, come *Cavalleria in azione dietro le linee nemiche* (1941), *Marcia nel deserto*, *Posa di mine* (1943), *Un reparto di portafertiti* che direttamente si riconduce ad una notissima sequenza di *Ivan il terribile*. Altre fotografie però sono collegabili a diversi canali, come *Arrendetevi o spariamo* (1947) da ricondurre all'insegnamento di Cartier Bresson o *Un vecchio e un soldato del popolo* che si riporta al realismo della foto roosveltiana. Naturalmente l'accento batte però sulla citata cultura eisensteiniana (mentre scarsi sono i riferimenti a Pudovkin) come in *Sbarco dopo la traversata dello Yangtse* o in *Conquista del rifugio di Chiang Kai-shek*.

Le fonti filmiche della fotografia di Wu Yin-Hsien sono numerose, vanno dal citato *western* americano a Chaplin, dal documentario russo (*Kinopravda*) fino ai films pure americani degli anni trenta; è una cultura filmica più che fotografica e questa origine spiega la costruzione e la mobilità delle immagini. Wu Yin-Hsien trova però spesso, per i sistemi compositivi delle sue immagini, altre fonti, ancora del tutto occidentali, come la fotografia citata di Norman Bethune, che riprende ad evidenziam Rembrandt della *Lezione d'anatomia*, mentre altrove si assumono a modello i paesaggi secenteschi olandesi di Van Goyen (*Un distaccamento di partigiani sul lago Paiyangien*, oppure, in un'altra notevole immagine dal titolo *Forzare il passaggio del fiume Wukiang*... il modello ovvio è la gericaultiana *Zattera della medusa*).

Non siamo informati, dall'introduzione o da altre note, sul tipo di tecniche adoperate per la ripresa o la stampa e neppure se le foto sono particolari di negativi più ampi, come spesso appare probabile, o tagli originali né, infine, se alcune volte, come nel caso di qualche immagine del Presidente Mao, la citata *Il presidente Mao a Yenan*, non si sia usato anche il ritocco per definire i contorni, ammorbidente l'espressione ecc.

Da ultimo sembra interessante notare due immagini che mostrano come il contrapporsi di due culture nel fotografo, l'una, *Primavera sul fiume Chialing* rientra nella iconografia occidentale dell'albero sulla baia (si ritrova nelle migliori cartoline illustrate da « Torna a Surriento » in su) e certamente non corrisponde ai propositi avanzati dall'autore per un'immagine calata nella cultura del proprio tempo e popolo, la seconda, *Paesaggio del monte Huangshan dopo la pioggia*, ricca di sottigliezze e trasparenze, mostra dietro di sé in evidenza l'intera cultura pittorica della grafica cinese, soprattutto quella cinque e secentesca, con le montagne sospese come su un traliccio di trascolorate stesure e gli alberi netti delineati contro il cielo. Neanche quest'immagine, naturalmente, rientrerebbe nel rapporto schematicamente illustrato agli inizi dall'autore attraverso le citazioni del presidente Mao,

si invece nel suo discorso quasi antropologico della necessità di stare all'interno della cultura di un popolo; però questa immagine, contrapposta all'altra rammentata, mostra veramente, nel fotografo, due culture, quella occidentale e quella radicata nella cultura orientale. Vien da pen-

sare che Wu Yin-Hsien sia molto più grande come fotografo di ambiente, di territorio, di paesaggio, di controllo e di levarsi del sole sullo Yang-Tse che come ripetitore alquanto retorico (ridondante e quindi inefficace) di modelli occidentali, per lui, quindi, *sol di ponente*.

FILM / Il circo del ricordo

di Roberto Campari

La struttura narrativa dell'ultimo film di Fellini è circolare, quanto e ancor più quella di altre sue opere precedenti: in *Le notti di Cabiria* l'ultima sequenza richiama esteriormente la prima, ma con un arricchimento di significato ottenuto anche e soprattutto attraverso una variazione di stile: luce chiara e accecante, atmosfera pasoliniana all'inizio, quando Cabiria viene gettata nel Tevere; chiaroscuri accentuati, e intervento quasi « magico » (i ragazzi che passano suonando e si rivolgono a Cabiria) nel finale. Anche in *La dolce vita* la struttura è circolare, ma con un'intenzionalità molto diversa da quella di *Amarcord*: la prima immagine è quella di un Cristo che vola con le braccia aperte su Roma; l'ultima, forse ancora più debole nelle sue pretese simboliche, quella di un volto di fanciulla che connota, nell'ottica felliniana, la Purezza (come Claudia Cardinale nella sua prima apparizione candida, silenziosa e volutamente « féérique » in *Otto e mezzo*). Entrambe le immagini sono segno di un « messaggio » (come si diceva un tempo), cioè di un discorso neanche tanto implicito e tutt'altro che problematico che Fellini voleva far trasparire dalla sua opera.

In *Amarcord* il « messaggio » manca ed è questa la sua salvezza: le « manine » che volano nelle prime inquadrature, annuncio di primavera, le ritroviamo alla fine, quando tutti i personaggi del film (ma è un rivederli tutti insieme diverso che, emblematicamente vestiti di bianco, nel girotondo di *Otto e mezzo*) siedono in un pacsaggio brullo ove si festeggiano le nozze della Gradisca, cioè dell'unico personaggio simbolico; il richiamo tuttavia è solo di tipo compositivo, immediato. Abbiamo assistito al volgere delle stagioni, che qui hanno importanza come mai prima in Fellini (si pensi al significato che hanno nelle rispettive sequenze la neve, la nebbia e l'estate), e ci ritroviamo al punto di partenza senza che nulla in fondo sia avvenuto se non i fatti quotidiani della vita: in questo senso anche il finale è diverso da tutti quelli prima ideati da Fellini: niente prese di coscienza (*La strada*, *Il bidone*) o false prese di coscienza (*Lo sceicco bianco*); niente mitiche fughe (*I vitelloni*) o mitiche promesse d'innocenza perduta (*La dolce vita*, *Satiricon*); non commossi « embrassons-nous » (*Otto e mezzo*) o immagini em-

blematicamente inquietanti (*Roma*, *I clowns*). Il matrimonio della Gradisca vale narrativamente a chiudere il film, ma non connota simbolicamente nulla di più di quanto già il personaggio ha rappresentato nel corso delle varie sequenze.

È, questa, si è detto, l'unica figura simbolica, ed è infatti la sola che iconograficamente ripropone un personaggio-chiave di opere precedenti: negli atteggiamenti, negli abiti, nell'acconciatura essa è la Sandra Milo di *Otto e mezzo* (né ha importanza che l'attrice sia invece Magali Noël, perché di suo, anzi di come Fellini l'aveva dipinta in *La dolce vita*, qui non resta più nulla). Vestita sempre di rosso o di bianco (quando al cinema contempla Gary Cooper), fatta sempre emergere da uno sfondo di figure abbastanza omogeneo, essa tuttavia non è soltanto la femminilità e il sesso come Carla in *Otto e mezzo*, ma questi stessi visti attraverso gli occhi dell'adolescente protagonista, cioè rappresentati come mitici e irraggiungibili. E anche il Borgo, e la gente del Borgo, e tutto ciò che vi accade, subiscono la stessa deformazione che la stazione termale e il mondo del cinema in *Otto e mezzo*; come là, ma con una libertà ancora accresciuta proprio per l'abbandono di preoccupazioni ideologico-moralistiche, Fellini cerca stilisticamente un compromesso tra le forme neorealiste da cui nasce e le sbrigliatezze liberty (*Giulietta degli spiriti*) o espressioniste (*Satiricon*). Il Borgo non poteva più essere la Rimini (in realtà Viareggio) de *I vitelloni*: ci appare come un paese indefinito, dove di preciso e localizzato c'è

F. Fellini, *Film Amarcord*.

soltanto il dialetto dei suoi abitanti, proprio perché i dialetti sono ormai qualcosa che va scomparendo e che automaticamente quindi richiama un tempo passato. Ma per il resto non sono definite le strade, né i negozi, né il centro, con un battistero che può richiamare quello di Mantova ma che è comunque qualcosa di diverso, e persino il cinema annuncia sempre un inesistente *La valle dell'amore* con le immagini di Gary Cooper in *Beau Geste* (1939) o un generico *Danzando con te* con Fred Astaire e Ginger Rogers. Il Grand Hotel è agli occhi del mitomane venditore di noccioline un palazzo che cela le meraviglie dell'Oriente come raffigurate da una certa tradizione iconografica popolare e il grande transatlantico che passa di notte sul mare è come un'isola di sogno, una visione breve e meravigliosa che sta tra il Luna Park e l'apparizione miracolosa. Certo ci sono anche le parti realistiche, intendendo per realismo proprio certi modi e forme di un cinema del dopoguerra: così la scena a tavola, gli episodi di scuola, la morte della madre. Ma ciò che dà al film la sua fusione, l'innegabile unilateralità di stile, è proprio l'aver trasfigurato tutto a livello immagine senza però giungere alle deformazioni fantastiche di altre opere, soprattutto *Giulietta degli spiriti*, in cui il gusto del tipo, della caricatura, della stramberia surrealista, o della ricercatezza liberty, finivano per sovrapporsi a vicenda in un bailamme figurativo che faceva sospettare un vuoto di fondo.

In *Amarcord* Fellini affronta il problema della memoria: cioè amplia, sviluppa, rimedita, quei motivi che già erano apparsi nell'inizio dei *Clowns* e in *Roma* e che rappresentano una riproposta di tematica in un nuovo linguaggio. Ci spieghiamo meglio: se anche è stato detto che in Fellini la memoria è prospettiva decaduta, è ricordare l'inautentico senza neppure rimpianto (cfr. Brunello Rondi, *Il cinema di Fellini*, Roma 1965, pag. 109) resta fatto innegabile che l'autobiografia è sempre stata alla base delle sue opere, che si richiamano l'una con l'altra presentando corrispondenze legate evidentemente ad una diretta esperienza di vita fino al parossismo della « costru-



zione in abisso» (l'espressione è di Christian Metz) di *Otto e mezzo*, film su un regista che sta facendo un film che è proprio *Otto e mezzo*. Ma questa operazione permette di verificare, non a caso, le prime contraddizioni riguardo all'atteggiamento con cui Fellini affronta persone ed episodi della sua esperienza passata, soprattutto di quella infantile che viene qui rievocata, con attenzione a Freud, per la prima volta. Più che nelle scene sull'educazione religiosa e, correlate, sulla figura da fiaba della Saraghina, il mutamento, anche e soprattutto stilistico, si ha nella famosa sequenza in cui Guido bambino è immerso nel bagno e avvolto in lenzuoli candidi da donne di un casolare che poi lo portano a letto e lì, nel silenzio, mentre una vecchiaia quasi uscita da una tela di Bosch si muove borbottando per le stanze buie della cascina, una bambina pronuncia la formula magica «Asa Nisi Masa». Non si può più, in queste immagini, parlare di rifiuto del passato, se mai di trasfigurazione in una chiave stilistica che non è più certamente quella mimetica d'origine neorealista, ma una fusione tra qualche spunto di questa (la raffigurazione delle donne, il dialetto) e suggestioni culturali, sia figurative che propriamente cinematografiche (Dreyer, o Bergman), di tipo nordico. Da allora, anzi soprattutto da *I clowns* dopo la pausa rappresentata dal *Satiricon*, immagini di bambini e di bambini che vivono sempre esperienze analoghe in un ambiente caratterizzato come romagnolo, si fanno ricorrenti: e attorno a loro figure e figurette, scemi di paese, monache nane, contadine poppute, viste con occhio insieme satirico e affettuoso. È la genesi di *Amarcord*, film in cui Fellini riprende questi motivi altrove sparsi e a volte quasi immotivati e dedica loro tutto lo spazio di un'opera: né ha molta importanza che il protagonista, cioè il personaggio col quale si identifica la visione del regista, sia un adolescente e non un bambino. Il tipo di esperienze vissute infatti resta lo stesso; e ancora infantile, cioè nella prospettiva felliniana magica e innocente (come la visione del mondo di Gelsomina in *La strada*) è quella che del Borgo egli attribuisce al suo personaggio: un grande falò in piazza per celebrare la fine dell'inverno, svolto stilisticamente ancora in chiave fiamminga; il turbinio della neve nelle strade e là in mezzo, come in una pittura del gotico internazionale, l'apparire improvviso di un pavone; uno zio pazzo che invoca la donna, nello splendore dell'estate, in cima a un albero come uno stilista sulla sua colonna, e fatto scendere solo a sera per l'intervento di una monaca nana; e poi ancora naturalmente il passaggio del transatlantico di notte, con le luci accese, o l'interpretazione angosciosa della nebbia, in questo caso però attribuita al fratellino minore, dove anche il pio bove diventa immagine quasi terrificante. Il rifiuto del passato diventa accettazione dello stesso: la condizione è però quella

del distacco, cioè della trasfigurazione in termini fantastici; non più magari i grandi cappelli, le piume, i colori forti di Piero Gherardi ed anzi una semplicità strana per Danilo Donati; ma in ogni caso non una scenografia autentica, un uso quanto mai parco degli esterni naturali (negli interni, in corrispondenza col tono di certe scene — quella a tavola

o quella in ospedale ad esempio — vale il discorso opposto) e suggestioni visive di provenienza diversa: il matrimonio della Gradisca ad esempio ha qualcosa di pasoliniano. Certo, non sempre Fellini riesce a dare alle sue immagini la stessa intensità: ma, libero da preoccupazioni didascaliche, ricrea un'Italia anni Trenta forse più vera della Roma della *Dolce vita*.

LIBRI ILLUSTRATI / Pop-romantica

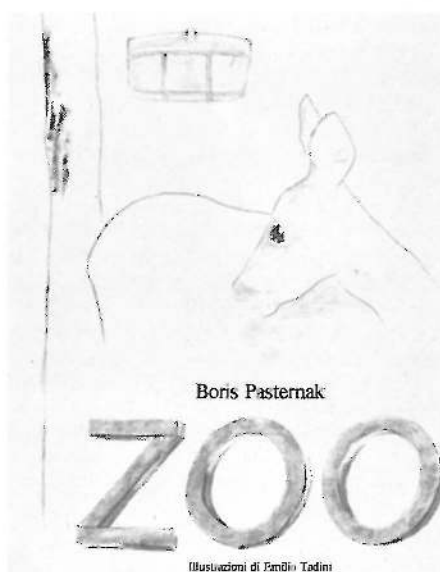
di Candide

L'idea di pubblicare, in una veste editoriale agile e ben organizzata, una poesia di Pasternak corredata dalle illustrazioni di Tadini, deve essere apparsa, a chi l'ha avuta, delle migliori; non vi è infatti dubbio che, a prima vista, le due cose potevano anche andar d'accordo. Da una parte un noto personaggio della cultura pittorica (e della cultura tout-court) milanese degli ultimi quindici anni, dall'altra un testo «sicuro», di quelli appunto che «non tradiscono mai», come si suol dire. Si dà il caso invece che sia proprio Pasternak a «tradire» il libretto, ma vediamo come. La scrittura sua è soprattutto descrizione, contemplazione spesso nostalgica di un passato, caratterizzazione, a volte attraverso una sola immagine, di un atteggiamento degli animali. Sono animali-uomini: la pantera come «una dama»; i pinguini «vestiti da musicisti»; il cammello, naturalmente la «nave del deserto»; si solleva «come un barcone sull'onde degli uomini»; i pellicani «ammucchiano i pesci... come in borse della spesa» e così via. Illustrare un testo del genere è un'impresa ardua; le immagini, prevedibili, quasi kitsch, di un crepuscolare arcaico e distante, da abbecedari inizi del secolo, sono lì, già pronte: cadere nella trappola di trascriverle avrebbe vanificato ogni ragione delle illustrazioni stesse. E poi c'era il problema dello stile, quello cioè di stabilire se fosse necessario per un testo di fatto post-romantico un tipo di grafica poniamo alla Gustav Doré, peggio, alla Burne-Jones, oppure se non fosse più opportuno mutare del tutto registro. Tadini, che è sempre e prima di tutto un intellettuale, ha scelto la seconda strada ed ha consciamente adottata la lingua pop. Le sue belle illustrazioni sono immagini che, con quel testo, non hanno nulla a che fare se non l'apparire, pagina dopo pagina, in riscontro ai versi. Una giustapposizione quindi piuttosto che una rispondenza, e molto positiva.

Tadini gioca sui numeri, sul rapporto tra colore e segno litografico in bianco e nero, tra modello e fondo geometrico optical (gli orsi), sulle allusioni ad ipotetici schermi (la volpe) o ad immagini moltiplicate (ancora gli orsi). L'idea di fare un nuovo genere di bestiario, diverso da quello notissimo e sofferto di Sutherland, un bestiario dove invece che una immagine antropomorfa si costruisce una

immagine alienata della bestia, dell'animale, è forse la chiave dell'opera di Tadini. Credo che, a questo proposito, si possa osservare meglio l'immagine della volpe. Uno schermo sta dietro il punto interrogativo azzurro sopra la sagoma dell'animale, uno schermo che allude alla mediazione fotografica e cinematografica di queste bestie. Non dunque, come in Sutherland, l'ossessione del corrotto, l'animale ridotto a orrendo simbolo della psiche e neppure, come in Aillaud, il biancheggiare calcinato dello zoo e l'ambiguità di questi personaggi-animale, ma una resa pop dell'intero universo dello zoo, il rifiuto di una umanizzazione dolciastra, come suggerita dalla poesia per una resa estremamente più calibrata e puntuale, una resa appunto pop, contrapposta ad antichi rigurgiti post-romantici. Da altro punto di vista quel testo del russo è proprio quello che ai bambini non deve essere propinato. Si potrebbe suggerire ai genitori di dar loro soltanto (facendo a pezzi il libro) queste critiche immagini di Tadini che valgono: zebra come Coca Cola. Non per nulla, in copertina, abbiamo, nella miglior tradizione disneyana, un ironico cerbiatto, appunto «bambi» per tutti.

Copertina Zoo di B. Pasternak, illustr. di E. Tadini.



Sicof: miseria e nobiltà

di Ando Gilardi

Chissà quanti fra i lettori di NAC sanno cos'è il SICOF, e poi quanti lo hanno visitato, con particolare attenzione rivolta alle mostre fotografiche, e poi essendo consapevoli che si tratta dell'unica manifestazione a livello nazionale dell'arte fotografica, e che si svolge ogni due anni, e che ancora bisogna intenderla in misura globale: fotografia artistica moderna, rassegna storica, fotogiornalismo, fotografia grafica, di documentazione sociale, di mostre personali, retrospettive ecc. Chissà quanti, probabilmente pochi. Ai più bisogna spiegare che SICOF vuol dire Salone Internazionale Cine Ottica Fotografia, e si tratta di una rassegna merceologica con una appendice « culturale ». Per quel che riguarda la struttura commerciale il nome di « salone » è troppo modesto, ma quando il SICOF nacque (siamo ora alla quinta edizione) non si pensava ad un tanto notevole sviluppo e si svolgeva nei locali della Triennale, spartiti alla pari con l'appendice « culturale ». Ma ora è stato accolto nel maggior padiglione della Fiera di Milano, e già « salone » sarebbe diventato « fiera » se la sigla non suonasse un poco buffa: FICOF!

Proporzionalmente l'appendice « culturale » si è ridotta: un decimo, forse meno di quella commerciale. Si è ridotta anche in misura assoluta: l'ultima volta accoglieva proiezioni multiple e singole in quantità, grandi esposizioni (diciamo grandi soprattutto come dimensioni delle immagini e loro numero), piccoli musei di antichi oggetti fotografici. Contammo allora (per quel che valgono le cifre) più di 5.000 immagini esposte o in qualche modo visionate. Quest'anno il loro numero si è così ridotto che abbiamo potuto essere precisi: 1.483. Anche le dimensioni si sono ridotte: due terzi non superavano il limite fatidico del 18 x 24 cm: la pagina del quaderno. Se l'arte (almeno quella fotografica) è la misura, o la sovrastruttura, del commercio, quello degli apparecchi e delle sensibili emulsioni dovrebbe trovarsi in piena crisi. Ma non è così, anzi è fiorente e pingue come non mai. In realtà al SICOF fra la « sezione commerciale » e quella « culturale » è esplosa, com'era prevedibile una storica contraddizione: ma proprio per questo la « biennale della fotografia milanese » risulta interessante. Per cui i lettori di NAC, quelli lontani dal mondo che fotografa « artisticamente », forse gradiscono che un poco se ne parli: senza ordine, a spizzico, perché gli spunti sono tanti ed è meglio inventarne quanti si può, che approfon- dirlne due.

La più che secolare discussione se la foto-

grafia è un'arte oppure no, non ben risolta, bene risolta non può essere perché si basa su un equivoco curioso: la fotografia « più » artistica, ovvero quella prodotta per soddisfare uno stimolo creativo, senza pensare ad una sua pratica utilità, non è... un prodotto, ma è un consumo. Fra l'« oggetto » dell'artista-artista e l'« oggetto » dell'artista-fotografo c'è questa fondamentale differenza: il primo è in ogni caso offerto, proposto per un consumo sociale. Il secondo è già stato socialmente consumato, e più che di un oggetto si tratta di uso residuo, per dirla in termini economici.

Che sono proprio quelli che irritano terribilmente gli artisti-fotografi e chissà perché: quel che ne soffre la loro « arte » in valore materiale, lo recupera ampiamente in nobiltà per quanto riguarda lo spirito. Ma vediamo di risarcirli in qualche altro modo del primo ammanco: nessuno più del lettore di NAC sa cos'è un happening e può valutarne il contenuto estetico. L'operazione del fotografare non solo è un happening con tutte le regole, ma anche il più puro, e al tempo stesso di massa e certamente il più disinteressato. Se chi ci legge è un fotoamatore comprende perfettamente quel che diciamo, e non stranisce quando si aggiunge che più volte di quel che credono gli « altri » si... fotografa con la macchina scarica. La « pellicola » prima, la « stampa » (che non sempre ha luogo) dei fotogrammi poi, servono a dare un contenuto « razionale » all'operazione estetica, ipotecandone in qualche modo l'avvenire. Come di chi danzasse da solo in un bosco e spaventato dalla sua medesima « follia », riuscendo a oggettualizzarla, ne proponesse l'eco ad un pubblico (che è come dire un consumo sociale) differito. Quanti e quanti di noi hanno soffocato educatamente sbadigli, davanti all'entusiasmo incomprensibile di amici colti e intelligenti i quali tremando d'emozione ci mostravano fotografie qualunque: gli stracci, le macchie, le ceneri, i cascami appunto di un happening intenso, splendido, ma per chi arriva dopo irraggiungibile.

Che tutto questo non sia paradossale, ma reale. Che la fotografia sia cioè un'arte — casomai — nel momento in cui si fotografa più che nei suoi risultati. Che questi risultati insomma siano non un prodotto ma un consumo così come abbiamo subito affermato, lo dimostra in modo fin troppo evidente la dimensione gigantesca dell'industria e del commercio che questo consumo alimentano. Far paragoni su questa base (che è quella fondamentale) fra l'arte fotografica e le altre è persino ridicolo. Si mettano la pittura, la scultura (per re-

stare nel campo della visione) in rapporto con la produzione e il commercio degli utensili e dei materiali di cui si servono. Ma prendiamo altresì la più « costosa » (da questo punto di vista) delle arti: la musica e le sue « macchine », gli strumenti. L'industria e il commercio fotografici stanno in rapporto a quelli degli strumenti musicali, come l'industria automobilistica sta in rapporto a quella delle macchine da scrivere.

Tornando al SICOF: esso è un'ottima occasione per mettere a fuoco questo discorso e la contraddizione che sviluppa. C'è una dichiarazione ufficiale dei rapporti che legano insieme la « sezione » commerciale e quella « culturale » della rassegna, che rappresenta uno dei documenti più singolari e curiosi sull'argomento. Si tratta di una intervista apparsa su una rivista fotografica nel mese di novembre (« Clic! ») rilasciata da Lanfranco Colombo responsabile della zona artistica del Salone. La parte commerciale viene organizzata « non per incamerare un possibile guadagno, ma per devolverlo al finanziamento della parte culturale ». Attraverso il SICOF « il commercio sovvenziona la cultura » e se in un primo momento, continua l'intervista, gli industriali e i commercianti del settore erano stati « un poco forzati al mecenatismo » (chissà da chi e con che argomenti, pensate? Lo vedremo subito) oggi « anche loro vogliono la sezione culturale, anzi la esigono e questo perché hanno capito e constatato che le mostre (fotografiche, naturalmente) attirano pubblico, che si crea intorno alle immagini un interesse più vasto e duraturo e infine che nasce uno stimolo preciso a fotografare di più!... il problema in Italia è che la gente acquista la macchina fotografica, ma poi non sa cosa fotografare e perde interesse ». Come chi acquistasse l'automobile senza poi fare rifornimenti di benzina.

A questo punto, e affinché queste affermazioni abbiano ancor più valore indicativo, bisogna precisare che il signor Colombo non è un industriale fotografico, non ha nessun interesse individuale nella sezione commerciale del SICOF. Dirige una rivista fotografica (« Il Diaframma - Fotografia Italiana ») ma chi scrive queste note sa meglio di ogni altro che queste non sono imprese fruttifere. Per quanto molte volte ci siamo trovati in polemica « fotografica » con lui, riconosciamo subito e volentieri che le sue affermazioni riflettono un'idea e non un vantaggio. Ma come già abbiamo detto, proprio per questo hanno maggior valore come dato oggettivo di un'analisi. Abbiamo già tirato in ballo l'automobile



Sicof 1973, Sezione culturale.

e la benzina, come termine di paragone. Che è molto, molto pertinente: per chi non fotografa diremo forse cose... impressionanti. Diecimila lire di benzina sono per un buon utente della strada che abita in città la spesa media settimanale. In due anni si raggiunge per i rifornimenti il prezzo di una « millecento ». Un fotografo può essere considerato attivo quando consuma un rullino la settimana (magari concentrato la domenica e recuperando i periodi di stanca nella frenesia fotografica delle ferie). Quattro rullini al mese, con relative stampe, costano dalle dieci alle ventimila lire: in un anno superano il prezzo di un apparecchio fotografico, anch'esso di... media cilindrata. Per cui il rifornimento di una « macchina » fotografica risulta più pesante di quello di una « macchina » automobile. Ma non basta: fotografare con frequenza significa inevitabilmente allargare il proprio corredo di accessori: due o tre obiettivi invece di uno, filtri, cavalletto, flash. Una « macchina » fotografica mediamente accessoriata raddoppia di costo se è economica, lo triplica se è di valore... Per quanti pupazzi, fanalini antinebbia, foderine, poggiatesta si aggiungano ad una « fiat » si resta (per fortuna) assai lontani da tanto salasso.

La creatività stimolata e soddisfatta fotograficamente, proprio per le sue dimensioni di massa (le spese annue son quasi pari a quelle per gli spettacoli e lo sport) dà luogo ad una strana ingiustizia sociale. Torniamo all'esempio di prima: se un ciclomotore, un « Ciao », consuma mille volte meno di una Lamborghini; la macchinetta fotografica da diecimila lire a parità di... chilometri percorsi (cioè di « scatti ») consuma quanto quella da un milione. Due « rullini » di invertibile a colori costano quanto l'apparecchio ultraeconomico: una autentica sanguisuga che

ha proliferato ovunque negli ultimi anni, in centinaia di migliaia di esemplari. Ecco perché quella affermazione di prima — che la sezione « artistica » del SICOF, la « massima manifestazione nazionale fotografica », ha soprattutto lo scopo di « far venire lo stimolo » a fotografare, e particolarmente, citiamo ancora, « al pubblico più vasto, quello delle macchinette », perde parecchio di tono, e l'aura culturale dell'iniziativa si riduce pericolosamente. Si comprende ancora come gli argomenti per convincere gli industriali e i commercianti del settore ad « esigere la sezione culturale » non siano mancati: e piuttosto convincenti.

Ancor meno del signor Colombo, traggono vantaggio dalle Mostre del SICOF i fotografi-artisti. Le opere non sono oggetto di commercio, proprio in quanto « artistiche » non lo possono essere, per la ragione detta prima: trattandosi di un « consumo » e non di un « prodotto ». Bisogna insistere su questo punto, perché ha un significato anche estetico: se vi mettete in mezzo a piazza del Duomo a fotografare vistosamente, si arresta una folla. Se esponete su una tabella le immagini che avete realizzato, nessuno le degna di un'occhiata: l'happening è finito! Gli espositori del SICOF, diciamo gli « autori », si comportano dunque con molta nobiltà, fra tanta miseria culturale: un esempio quasi unico di consumatori che accorrono per stimolare e allargare i loro stessi consumi. Come purezza d'animo non si potrebbe andare più in là. Anzi!... a questo punto forse sarebbe il caso di tornare un poco indietro. Ma la cosa resta simpatica, ed è tutto sommato informativa per chiunque si interessa alle immagini. Al SICOF fra l'altro è presente una mostra della FIAF, che è la Federazione nella quale si raggruppano i circoli dei fotoamatori che sentono il bisogno

di organizzarsi e dar vita ad una attività sociale. In Italia i circoli sono più di duecento, e gli iscritti migliaia.

La FIAF rappresenta una peculiare categoria di creativi non professionisti, talmente rituale da poter essere considerata come una specie di « massoneria » fotografica. Precisiamo subito che usiamo questo termine senza nessunissima intenzione offensiva e nemmeno critica: abbiamo per la FIAF un grandissimo rispetto e la consideriamo un fatto della cultura di molto interesse. Ma non bisogna confondere il socio della FIAF con il fotografo amatore, o dilettante, diciamo « di massa ». Il primo è — tanto per capirci — uno che ama la fotografia, il secondo è uno che ama con la fotografia: i bambini, la moglie, i luoghi che visita e soprattutto se medesimo. Il concetto di happening si adatta poco al socio della FIAF, il quale appartiene ad un gruppo artistico incredibilmente caratterizzato e che (caso rarissimo ai nostri giorni) comunica quasi esclusivamente con se stesso e altri gruppi esteri egualmente « massonici ». Il gruppo ha creato suoi codici e suoi simboli, stabilito propri criteri di valutazione estetica, da cui fa discendere una scala di meriti (puramente onorifici, beninteso) individuali. Attraverso gli anni ha formato persino un linguaggio, o meglio uno stile inconfondibile. Si tratta di un insieme di valori che questa « massoneria » dell'immagine ottica difende accanitamente, soprattutto per proteggere una propria, intensa, vita spirituale. Qualcuno molto sciocamente, soprattutto due o tre anni fa, ha accusato la FIAF di poca « socialità » e poco « impegno » (e anche noi abbiamo in proposito qualche rimorso). Non avevamo compreso che la FIAF è già in se stessa un fatto sociale e un impegno: a soddisfare con mezzi associativi (e cioè sociali) vocazioni creative. Con le proprie mani migliaia di fotoamatori della FIAF spezzano il pane di una loro eucaristia artistica, tanto più onesta quanto del tutto disinteressata. E se anche si può discutere del loro isolamento, bisogna partire da questo riconoscimento.

Ma chiacchierando del SICOF abbiamo, ci accorgiamo, esaurito lo spazio di questa nostra sezione. Il cui scopo è, lo ripeteremo spesso, interessare il gran mondo di tutte le arti alla fotografia e alla sua gente. E ai suoi problemi. L'artista-fotografo è in quel gran mondo un « immigrato » della cultura. Vedete bene: vive ancora ammassato nelle « baracche » che sorgono al SICOF cioè alla periferia della grossa industria e del pingue commercio fotografici. Nella sua miseria, di cui non è certo responsabile, l'innocente popolazione di questi patetici slums dell'immagine, si comporta con molta nobiltà. Gli « altri », quelli già « arrivati » da secoli a piantar vessilli nei terreni dell'estetica, dovrebbero occuparsene. Che in Italia gli « immigrati » dell'immagine meccanica siano milioni non dovrebbe poi squalificare la fotografia in sé. Ma qualificarla: almeno socialmente.

Recensioni libri

BORIS ARVATOV, *Arte produzione e rivoluzione proletaria*, Ediz. Guaraldi.

La bibliografia italiana ed europea sull'avanguardia russa e sovietica si è accresciuta in questi ultimi anni di parecchi titoli di letteratura artistica, di poetica e di critica, riuscendo a coagulare attorno a questa tematica un interesse più generale di quello dei circoli già ristrettissimi dei suoi cultori (basti citare per l'Italia la traduzione dell'antologia del futurismo russo curata da V. Markov). Da una parte questo corrisponde alla prudente apertura in Unione Sovietica su questi temi, dall'altra alla nuova più larga vitalità che essi hanno ripreso in relazioni a tematiche utopiche del Movimento. Tuttavia la mancanza di una struttura generale completa in cui inserire i tasselli di un quadro ancora ideologicamente contraddittorio e oggettivamente pieno di vuoti, in particolare per quanto riguarda la critica d'arte, la politica culturale in questo campo e il dibattito ideologico, è la causa della riscoperta, in funzione di una loro presunta attualità, di testi meno significativi dentro quel preciso dibattito. Valga l'esempio dell'improvvisa celebrità assunta in Francia dagli scritti di N. Tarabukin celebrati che deriva loro dalle teorie di « morte dell'arte » e « fine dei musei », di cui Tarabukin, benché critico interessante, è soltanto uno dei molti portavoce nella Russia degli anni '20. Anche gli scritti di Boris Arvatov, per esempio, di cui la casa editrice Guaraldi presenta oggi una antologia con il titolo *Arte produzione e rivoluzione proletaria* riecheggiano in parte questa problematica. Tuttavia non tanto per questo ci sembra fondamentale la loro pubblicazione e prioritaria la divulgazione rispetto ad altri testi, quanto per la centralità di questa figura di critico e per il suo ruolo di leader all'interno del movimento del Proletkult russo e dei movimenti di sinistra degli anni '20 come teorico ed organizzatore. E se avanziamo alcuni dubbi, nonostante le evidenti giustificazioni editoriali, sul sottotitolo che tende a presentare pubblicitariamente le proposte di Arvatov come le uniche dell'avanguardia sovietica « per un'estetica socialista e un'arte proletaria », ci sembra in particolare interessante questo ulteriore contributo alla storia del Proletkult russo, ancora incompleta nonostante i testi tradotti dalla rivista *Rassegna Sovietica* o raccolti nelle antologie specifiche curate da G. Kraiski, per non parlare dell'ormai sfruttatissimo testo di C. Gray su questo problema inutilizzabile, o degli ultimi articoli sovietici sull'argomento, che riducono ideologia e prassi di questo movimento alla polemica con Lenin. Nell'introduzione al libro di Arvatov, curata da H. Günther e K. Hielscher, molto funzionale ai testi prescelti, leggibilissima sul piano storico, si cerca di conciliare due esigenze, quella dell'inserimento della cultura di Arvatov dentro al quadro culturale-politico che necessita al lettore per la corretta comprensione dei testi (fattivo è in questo senso il paragone con Benjamin oltre che con Grosz, cioè il confronto con una cultura come quella tedesca strettamente correlata con quella sovietica), con l'esigenza dell'attualizzazione del discorso di Arvatov da cui discende, la sequenza cronologica e la scelta dei testi stessi. Infatti

dalla presentazione di testi che vanno dal 1922 al 1930, senza alcun ordine cronologico, e senza peraltro alcuna giustificazione, derivano, a nostro parere, alcune evidenti incongruenze, anche, e soprattutto, per il lettore meno informato del contesto storico. Così ci capita di leggere in un testo sul teatro del 1922, pubblicato a p. 119: « L'ultimo passo consapevole e generalizzante è stato fatto per ora dal Proletkult di Mosca. Nel suo programma di studi di regia sono entrate, oltre a tutto il resto le seguenti materie indicate da S. Ejzenštejn e da me: teoretiche...; pratiche «teatralizzazione» e non «estetizzazione» della vita... Tale è la via del teatro produttivistico... non un teatro da camera, ma un teatro delle serate nei circoli, delle feste operaie, dei gruppi girovaghi, che applichi l'intera possibilità tecnica della rivista, del circo e dei baracconi e la trasferisca dai chiusi palcoscenici alle strade e alle piazze della città ». In un testo successivo del 1924, ma pubblicato precedentemente, leggiamo invece: « Il LEF è contrario, non favorevole alla «teatralizzazione» della vita... Appunto per questo gli artisti del LEF possono essere i pratici della vita odierna e conservare il loro programma massimale, appunto per questo coloro che rifiutano questo programma non sono in grado di dare nulla fuorché l'idea della teatralizzazione della vita, idea frita e rifrita, veramente utopica questa e quindi utopica con segno reazionario » (p. 96). La contraddizione fra i due testi risulta proprio da questo ribaltamento cronologico, cioè dall'averli forzatamente estratti dal coerente sviluppo teorico di Arvatov, che va da un primo momento del Proletkult impegnato dalla mistica bogdanoviana del «collettivo», al momento successivo delle battaglie politiche dentro LEF, momento in cui era necessario presentare all'opposizione dei burocrati un blocco concreto di proposte a cui sfuggivano le fughe mistiche e ormai individualistiche della «teatralizzazione». Incoerenza perciò soltanto apparente quella di Arvatov, ma comprensibile solo se inserita dentro la sua pratica militante e non avulsa da essa all'interno, cioè, di una serie di « saggi » che vengono presentati come soluzioni utopiche di un geniale anticipatore. Non a caso l'aver fatto in gran parte una lettura utopica di Arvatov, porta i curatori dell'antologia ad un parallelo con Marcuse che finisce per diventare, con le debite differenze, il supporto ideologico della presentazione. Piuttosto che dal confronto con le teorie utopistiche di Marcuse ci sembra che il contributo specifico al dibattito odierno potrebbe venirci con molta più chiarezza e complessità dal confronto globale con la teoria di Arvatov all'interno della teoria e dell'organizzazione del Proletkult, all'interno dell'ideologia produttivista, e infine all'interno dello scontro con l'arte realista, per non cadere ancora una volta in un'utilizzazione dogmatica dei testi.

Nicoletta Misler

STEFAN MORAWSKI, *Il marxismo e l'estetica*, Editori Riuniti, L. 3.200.

Il presupposto implicito di tutta la prima parte del volume di Morawski (Per una storia dell'estetica marxista) e quasi un modulo di interpretazione dei vari autori esaminati, è costituito dal riconoscimento della problematicità del carattere meramente ideo-

logico e classista dei prodotti dell'arte.

Il libro si apre con una analisi delle idee estetiche di Marx ed Engels dalla quale apprendiamo che essi considerarono l'arte come un « mondo rivale » rispetto a quello nel quale noi viviamo, posero in risalto il valore conoscitivo dell'opera d'arte rispetto a quello meramente ideologico, condannarono ogni espressione artistica apertamente partitica, tennero sempre presenti i correlati universalmente umani ed attribuirono all'arte una funzione disalienante.

Il volume prosegue con l'analisi delle idee estetiche di Lafargue, Kautsky, Plechanov, Mehring, Luxemburg, Liebknecht e Lenin. A Lafargue, che «...guardava al problema della funzione dell'arte dal punto di vista strettamente sociologico... » e privilegiava la funzione sociopolitica dell'opera d'arte, l'autore rimprovera di non aver tenuto presente che «...i grandi artisti non possono essere interpretati allo stesso modo della produzione letteraria ordinaria. La loro determinazione di classe risulta molto spesso assai vaga e confusa... essi sono molto spesso in conflitto coi poteri governativi; la loro ideologia tende molto più verso la critica che non verso l'accettazione dello status quo... ».

Di Kautsky, Morawski afferma che «...nelle conclusioni finali... ritorna il principio di natura, contrapposto al principio di determinazione sociale... ».

Plechanov «...lavorò con due concetti dell'arte (rodovaja i vidovaja): con l'uno la associò alla ideologia e stabilì le loro qualità comuni, con l'altro ne cercò le forme distintive. In altre parole, con l'uno la trattò come un oggetto totalmente sociologico, con l'altro la definì come fatto estetico... ».

Mehring fu vittima di una « contraddizione fondamentale »: «...quella tra la difesa dell'autonomia dell'arte e l'importanza attribuita al suo esplicito impegno ideologico. Va ricordato che Mehring non accettò mai di considerare un artista allo stesso modo di un politico o di un filosofo.

Questo rispetto per il carattere peculiare dell'arte è in contraddizione con l'importanza che egli attribuiva al correlato sociopolitico dell'opera d'arte... ».

Rosa Luxemburg interpretava la «...funzione puramente ideologica dell'opera d'arte... come qualcosa di extraestetico... », essa «...Sorvolò quindi anche sul problema della genesi di classe dell'opera d'arte e accettò che il tema della funzione ideologica fosse assorbito, nelle sue ricerche, dal problema della peculiarità della visione artistica del mondo... ».

Liebknecht «...Distingueva i fenomeni di classe storicamente determinati (definendoli *das Besonders-Menschliche*) dai fenomeni extraclassisti che costituivano le riserve fondamentali del *Feudum*, alla sfera del quale appartenevano le più alte acquisizioni di tutta la cultura umana. Questi elementi duraturi erano da lui chiamati *das Allgemein-Menschliche*... ».

«...Questi eterni valori umani di carattere soprahistorico sono fondati — secondo Liebknecht — sulla risposta dell'uomo all'infinita bellezza della natura... sul contatto irrazionale con l'universo, quale si verifica più facilmente nell'ascolto musicale... sulle sacre emozioni che rivelano la magnifica armonia del mondo... »; l'elemento decisivo dell'arte «...è il processo di formazione di una realtà ulteriore (*Gestaltung des Unwirklichen*), al fine di provocare in chi ascolta, guarda o legge l'esperienza profon-

da dell'equilibrio e dell'armonia...»; l'espressione artistica può contribuire a cambiare il mondo poiché essa «...ci fa consapevoli della necessità dell'armonia, e lascia intravedere e presagire il futuro paradiso dell'uomo...».

La « storia dell'estetica marxista » delineata da Morawski si conclude con l'analisi delle idee estetiche di Lenin del quale si afferma che «...pur coinvolto nei dilemmi della necessità di affrontare il problema dell'arte dal versante politico, che era il suo, tuttavia tentò sempre, anche se solo in rapide notazioni, di tener conto dello specifico estetico...», fatto questo che emerge, tra l'altro, dalla contraddizione sempre avvertita da Lenin tra il valore gnoseologico (rispecchiamento, realismo) ed il condizionamento classista ed ideologico dell'opera d'arte.

La seconda parte del volume di Morawski è dedicata ai « Problemi del nostro tempo ». Lukács e Garaudy offrono indubbiamente numerose conferme al punto di vista di Morawski.

Nella concezione di Lukács l'arte svolge «...una funzione demistificatrice...», «...il problema fondamentale, che egli ha sempre posto in rilievo, è la specifica conoscenza della realtà propria dell'arte...», «...Lukács cercava nell'arte non solo la espressione dell'alienazione sociale, ma anche l'espressione della protesta contro di essa. A fondamento della ricerca vi era l'idea dell'uomo libero e completo...»; le componenti fondamentali della sua estetica sono «...il concetto di *Totalität*, il tema dell'alienazione e del suo superamento, la ermeneutica marxista e l'idea dell'*Aufhebung*, cioè la liberazione, in un futuro più o meno prossimo, dal conflitto tra *essere* e *dover essere*...»; egli considerò l'arte «...capace di liberare l'umanità dai suoi antagonismi sociali e dai suoi conflitti storici. Lukács ha accolto queste riflessioni sull'esempio di Marx e da marxista...».

In quanto a Garaudy egli ha «ripristinato» il marxismo «...sottolineando incessantemente che esistono leggi proprie dell'arte...»; il merito maggiore di Garaudy «...consiste nell'attenzione rivolta alla situazione sociale globale che determina l'atteggiamento dell'artista. Garaudy mostra i conflitti fondamentali che si situano alla base della società; egli non collega l'artista con un gruppo a parte, ma lo situa nel centro della macrostruttura che è data dalla coscienza culturale totale in una concreta sezione storica...», per lui «...L'artista è testimone della sua epoca e ne è il più profondo interprete, perché si oppone all'alienazione. Non è l'ideale di classe che determina la sua posizione, ma un ideale antropologico...».

Lo stesso equilibrio quasi umanistico rivelato in tutte le parti del libro fino a qui esaminate, caratterizza anche i capitoli sul realismo e sulla sociologia dell'arte.

Nel capitolo sul realismo Morawski si propone di «...liberare la teoria del realismo socialista dall'involucro ždanoviano ove aveva finito per essere imprigionata...»; in quello sui rapporti tra l'arte e la società egli sostiene energicamente che «...l'estetica marxista non equivale ad una sociologia dell'arte...» ed afferma ancora una volta che è necessario trattare l'arte «...non solo come un complesso di simboli espressivi e di segni dati qui e ora, ma altresì come strumento della coscienza sociale pervasa, come per secoli è accaduto, dai sogni di liberazione del genere umano dai

ceppi dell'indigenza, della fame e dell'ingiustizia e dall'ansia di affrettare la fine della reificazione in tutti i suoi aspetti...». Il libro risulta interessante da molteplici punti di vista.

Il pensiero di Morawski è scarsamente creativo, la sua prospettiva estetica è eclettica e, come giustamente detto da Prestipino nella prefazione, tende a «...valorizzare una gamma molto ampia di possibili approcci all'opera d'arte, l'intersecarsi in essa di piani diversi e il suo proiettarsi tanto sullo sfondo degli eventi storico-sociali quanto sulla trama ideale costituita dalle successive innovazioni nella vicenda delle forme e della creatività individuale...»; proprio per questo però, e per i costanti richiami ad una dimensione metaclassista ed universalmente umana, Morawski rappresenta, o dovrebbe rappresentare, nel quadro generale della contemporanea riflessione estetica marxista, il « mea culpa » di ogni affrettata e superficiale esemplificazione teorica.

Dal suo libro si sente ancora che effettivamente una « estetica marxista » è di là da venire; il pensiero lavora, in questo campo, su un materiale vastissimo, ribollente e polivalente, che è ben lontano da ogni, sia pur parziale, sistematizzazione.

Un ultimo interesse va al significato della pubblicazione del libro di Morawski da parte degli Editori Riuniti, significato che si chiarisce se riferito allo stato attuale della cultura, della politica-culturale e, *tout court*, della stessa politica di sinistra in Italia. Su questo punto evitiamo troppo ovvie considerazioni.

Mario Costa

Schede

a cura di Gabriella Meloni
e Piera Panzeri

FABRIZIO CALEFFI, *Arte e consumo (Diario di un falso pompiere)*, Ediz. Guaraldi.

Da Milva ad Umberto Eco, dalla polemica sull'iperrealismo alla dotta chiosa di versi danteschi, dalla pubblicità della Ferro-China Bisleri alle sottili disquisizioni Hegeliane-Engeliane sulla perdita di Sacralità da parte dell'arte, non c'è davvero penuria di digressioni — ingenuo o sofisticate, spontanee o forzate che siano — in questo simpatico quanto farraginoso zibaldone che il Caleffi sembrerebbe aver composto tutto d'un fiato, in una scorribanda culturale che, partendo dal tema dell'arte pompiere, e cioè del consumismo e sottoconsumismo estetico di cui esplora con completezza le matrici socio-culturali e politiche, allarga l'analisi fino ad abbracciarvi tutti i livelli e tutte le dimensioni di indagine, così che il discorso sul recupero delle avanguardie (estetiche e/o politiche) da parte del sistema diviene indagine sociologica sulla società opulenta, anzi assurge addirittura a *tractatus philosophicus* sulla realtà in generale, in cui tutti i più disparati dati culturali — originalmente rielaborati — precipitano e si amalgamano in una sorta di *Weltanschauung* Caleffiana.

La lezione del '68 (quella, per intenderci, della dialettica assembleare in tempi d'occupazione) è ben presente in questo saggio, e nella sua accezione più completa: come a dire Carlo Marx (il gusto dell'analisi globale pseudo-scientifica, la disinvoltata osmosi degli strumenti conoscitivi messi a disposizione dalle scienze sociali, senza troppo

sottili distinguo) in edizione *pop* (una vivacità linguistica che si avvale di inattesi quanto audaci accostamenti concettuali, di giochi verbali talvolta ingenui, non di rado corrosivi, quasi volutamente *kitsch*, di metafora-oggetto tratte di peso — con tecnica warholiana — da quella stessa realtà consumistica che si intende demitizzare).

Un testo insomma che si raccomanda, più che per la scientificità del discorso (che pure non manca di sottigliezza critica, né, a dispetto delle digressioni, di una sua coerente struttura) per la felicità di uno stile i cui stessi difetti (immaturità, debolezze strutturali) si avvertono come altrettanti pregi.

GIULIANO DELLA CASA, *Alfabeto*, Ediz. Geiger.

Un'operazione, questa di G. Della Casa, che se da un lato si iscrive in un'area piuttosto consueta di ricerche sul segno, dall'altro assume una caratterizzazione tutta propria in direzione quasi ideogrammatica. È sempre difficile manipolare l'alfabeto, la sua carica dirompente e conservatrice di razionalità che vi si annida e l'innocenza velenosa delle lettere, specie se quest'ultime prendono vesti mistificate di gergo grafico, di graffito appena abbozzato. Ma Della Casa, continuando e riassumendo le sue ricerche sulle forme elementari possibili in pittura, raggiunge una carica di astrazione e di gestualità che è anche operazione accortamente critica.

P.P.D.

JOHN GOLDING, *Storia del cubismo 1907-1914*, Ediz. Mondadori, 1973, L. 2000.

La collana Oscar Studio della Mondadori ripropone in edizione economica questo testo, pubblicato per la prima volta a Londra nel 1958 e in edizione italiana a cura di Einaudi nel 1963, che ricostruisce le vicende del cubismo dal 1907 al 1914. Come la critica ha già giustamente messo in rilievo, l'autore dà del cubismo un'interpretazione nettamente realistica sostenendo che, se è vero che da esso ebbe origine tanta arte astratta, e gli stessi cubisti si avvicinarono talvolta all'astrazione completa, non venne mai meno negli artisti del movimento una preoccupazione sostanzialmente rappresentativa. L'attenzione ai fatti costituisce, anche dal punto di vista metodologico, da un lato il pregio, dall'altro il limite del volume, riconosciuto implicitamente dallo stesso studioso, quando nella prefazione alla seconda edizione, ammise l'opportunità di individuare meglio il clima intellettuale entro cui il cubismo si sviluppò. Ma la ricostruzione puntuale degli incontri tra gli artisti, delle mostre cui parteciparono, lo spoglio sistematico delle riviste del tempo, la raccolta delle dichiarazioni di poetica, l'esame stilistico minuzioso di molti dei più importanti quadri cubisti, didatticamente utile, anche per il riscontro con le immagini riportate nel testo, danno prova della serietà dell'indagine condotta dall'autore. In mezzo a una tale miriade di notizie, sarebbe stato facile disperdersi; Golding evita abilmente il rischio strutturando il materiale di studio attorno a tre nuclei, corrispondenti ai tre capitoli fondamentali del testo, dedicati all'incontro tra Picasso e Braque, al ruolo di primo piano, soprattutto nella teorizzazione, di Gris, e all'influenza del cubismo in Francia. La ricostruzione storica, tenendo conto del fatto che le più importanti innovazioni pittoriche ed estetiche del cubismo furono realizzate nella fase prebellica, si ferma al 1914 e non al 1925, che ne segnò, secondo l'autore, la fine effettiva.

Rassegna delle riviste

a cura di Orsola Ghetti
e Paola Serra Zanetti

Art Press

Art Press, rivista bimestrale il cui primo numero risale al dicembre-gennaio 1973, si presenta come una delle più interessanti e qualificate nel dibattere temi d'arte d'avanguardia, anche e soprattutto perché è nata sotto la direzione di Catherine Millet, studiosa dell'arte concettuale della quale è noto il rigore interpretativo di questo movimento. Sostenitrice di concettuali puri come Kosuth, che enunciano e praticano una concezione totalmente «riduttiva» dell'arte, intesa come «ritorno all'idea stessa» e che rifiutano qualsiasi riferimento a dati oggettuali, la Millet esclude dal settore concettuale ogni operare estetico o comportamentistico (tutto quel campo della ricerca artistica che Barilli, distinguendolo dal concettuale puro, definisce «concettualismo mistico», ovvero un modo di fare arte che, pur situandosi all'interno del concettuale, non rifiuta di sottomettersi al contesto della vita, di muoversi all'interno di riferimenti ambientali, psicologici ecc.). Parrebbe dunque, a tutta prima, che questa impostazione critica dovesse influenzare in una direzione ben precisa il carattere della rivista, per quanto riguarda e la scelta dei temi e quella degli artisti da presentare. Al contrario si può osservare, fin dai primi numeri di «Art Press», come il rigore critico della Millet vada via via attenuandosi a favore di un atteggiamento più elastico, disposto a concedere ampio spazio all'esame di forme d'arte non classificabili sotto la categoria del concettuale puro.

Vediamo così accanto a un concettuale di stretta osservanza come Burgin, altri come Paolini, Agnetti, Lamelas, Raynaud, compromessi in operazioni di appropriazione del «reale» più complesse, oppure artisti di environment o di body-art come Acconci.

Un grande rilievo viene dato inoltre alla nuova astrazione americana, un'astrazione che, come vedremo, non rifugge da tecniche più o meno gestuali e che attribuisce notevole importanza alla materialità degli elementi pittorici: dalla trama della tela alle gradazioni del colore che la ricopre. Infine, una lunga intervista a Robert Morris, il maggior esponente della Minimal art, rivela come la rivista intenda esaminare praticamente quasi tutti i fenomeni della ricerca artistica attuale, in qualche modo riconducibili sotto la categoria dell'astrazione e che hanno anticipato il concettuale puro. L'intervista, apparsa sul n. 5 di Art Press e condotta da Annette Michelson, mette in evidenza, analizzan-

done i momenti successivi, la complessità della ricerca artistica di Morris, dalle prime sculture, con cui tentava di saggiare il rapporto fisico tra oggetto presentato e spettatore, agli enormi parallelepipedi impersonali che caratterizzano il periodo propriamente minimalista di Morris, alle operazioni di land-art sempre in scala gigante, fino agli oggetti di feltro. Questi ultimi, esposti in un insieme, giocano sulle variazioni prodotte dalle loro grandezze e dal procedimento del taglio loro applicato: tagliati a strisce e appesi al muro o gettati in parte sul suolo, in un ricadere più o meno controllato, queste forme ripropongono il principio della «softeness» già sperimentato da Oldenburg.

La qualità peculiare dell'operazione di Morris — osserva la Michelson — consiste nell'aver offerto, attraverso l'alterazione dei sistemi di misura, attraverso la sperimentazione dei materiali, e l'adozione di forme scultoree elementari (cubi, cilindri, poliedri irregolari), una ridefinizione dell'esperienza scultorea e nell'aver esteso il campo del discorso estetico, sviluppando la riflessione sui termini generali della percezione.

Un altro artista già ricordato, Victor Burgin, che pure figura nel n. 5 di Art Press in un articolo di Alfred Pacquement, propone lavori di notevole interesse, in cui affronta i problemi della percezione e della funzione rappresentativa dell'opera d'arte, proponendoci la rappresentazione sotto forma linguistica.

Nelle sue prime opere — afferma Pacquement — l'artista vuole esaminare i vari tipi di riferimento all'oggetto, da quelli basati sulla percezione a quelli basati sulla riproduzione fotografica. A partire dal 1970 Burgin si converte alla espressione puramente linguistica, che gli permette di evitare il riferimento diretto alla realtà esterna. Le opere di questo momento hanno la comune caratteristica di presentarsi sotto la forma di proposizioni numerate e successive, dove ogni nuova proposizione rinvia ad una o a molte delle precedenti, costringendo lo spettatore a stabilire i legami tra di esse e a riflettere sui dati iniziali.

L'accusa di letteratura, mossa a Burgin, cade — come osserva Pacquement — poiché il linguaggio naturale qui usato somiglia più al modo astratto, procedente per ipotesi, impiegato dalla scienza che a quello proprio della letteratura: un modo quindi assolutamente strumentale. Anche «Performative-narrative piece», in cui Burgin accosta un testo a una serie di fotografie di una scrivania con oggetti, esclude ogni elemento narrativo per se stesso e vuole mettere a confronto unicamente due sistemi di segni, quello verbale e quello visivo, così da condurre lo spettatore, non tanto ad ammirare l'immagine, quanto a porre l'attenzione sul problema più generale della rappresentazione.

Orsola Ghetti

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

FLASH ART n. 42 (L. 1000), Polemica Morrellet-Sol LeWitt - Bruno Locci - Robert Morris - Wolf Wostel - Gino Marotta - Eric Reusch - Giancarlo Bagnoni - Mario Nigro.

CRITICA D'ARTE n. 129 (L. 2200), C.L. Ragghianti: Dewey, convergenze e divergenze - P. Pacini: Percorso prefuturista di Gino Severini.

CRITICA D'ARTE n. 130 (L. 2200), C.L. Ragghianti: Il processo della conoscenza - E. Bassani: Carrà e l'arte negra.

LE ARTI n. 9/10 (L. 2000), Testimonianze per Garibaldi Marussi - G. Marussi e M. Venturoli: Libri d'arte - La XV Triennale di Milano - G. Marussi: La Biennale dell'arazzo - M. Valsecchi: Ottava Biennale di Parigi - D. Bonamore: La somma di Zgajina a Gradisca - C. Munari: Mario Carotenuto - Z. Krzysnik: La Biennale della grafica a Lubiana - Le lettere, supplemento letterario a cura di V. Accame e G. Marussi.

IL PONTE n. 9 (L. 800), G. Tinazzi: Arte, tra possibilità e corporeità - B. D'Amore: All'interno della critica d'arte.

PHOTO 13 n. 12 (L. 800), Editoriale: La fotografia di tolleranza - M. Accolti Gil: Mc Laren e il mito del cinema puro - M. Cacciò: La Cina e il suo popolo, La fotografia come arte rivoluzionaria - Homer Sykes - Tana Kaleya - A. Gilardi: Le nuove frontiere del nudo fotografico - R. Chini: La rivolta spartachiana - M. Cacciò: Mieczyslaw Berman.

FOTOGRAFIA ITALIANA n. 186 (L. 800), Colera quotidiano - Fedele, Marirosa e Oliviero Toscani - Tina Modotti.

IN n. 10/11 (L. 1500), Per una rigenerazione dell'oggetto - R. Dalisi: Design «dentro», designers «fuori» - In International: America del Sud, Paesi Bassi Austria, Germania, USA - E. Chiggio: Professionalità nel design - M. Silvera: Il segno del tempo ovvero le politiche del redesign - La ricerca come metodo - Gregotti, Briatico, Mansholt: La qualità della vita.

BABELE n. 2, L. Lattarulo: L'artista alla ricerca della realtà - L.P. Finizio: L'immagine nell'obiettivo.

BABELE n. 3, L.P. Finizio: Formalismo e futurismo russo.

FORMALUCE n. 36 (L. 800), N. Di Salvatore: Industrial Design a più funzioni.

PER LA CRITICA n. 1 (L. 800), P. Bonfiglioli: Restaurazione e kitsch - W. Benjamin: La tecnica del critico in tredici tesi - G. Scalia: Prima della critica - I. Viola: Benjamin, l'allegoria e il nome - A. Prete: Salon Baudelaire - G. Gattei: Il «regno animale dello spirito», lettura di Bataille - D. Tarizzo: La metatona della critica - G. Gattei: Il silenzio dell'occhio.

PER LA CRITICA n. 2 (L. 800), G. Scalia: Frammenti precritici sull'arte - B. Brecht:

Progetto per una rivista « Fogli critici » - P. Betti: *Sade o la forma naturale* - L. Magarotto: *L'arte come produzione* - G. Caramone: *Lukàcs 1910, la cultura estetica* - A. Panicali: *Rosso e nero, Anni venti* - A. Prete: *Il Libro e il Mercato (dialogo tra Don Chisciotte e il suo autore)* - G. Cavazzoni: *Comte e l'arte per tutti*.

ARTE ILLUSTRATA n. 54 (L. 2400), J. Sillevs: *Varie su Boldini*.

HUMANDESIGN n. 13 (L. 700), S. Dangelo: *Grazie a Dalì rivivescenza di Gibon Sengai* - F. Solmi: *Incontro tra nulla e significante nella pittura di Hiromi* - Itinerario di Mario Braccigliano - M. Contini: *La simbologia di Leombianchi* - I flash di Fiorentino - Nilde Carabba - Linguaggio pittografico di Massimo Amleto.

EUROPA ARTE CONTEMPORANEA n. 5 (L. 1500), F. Fata: *Un anno dopo* - H. Martin: *Man Ray* - M. Ray: *Autoritratto* - C.L.S.: *Seusi conosce Melotti?* - M. Paolucci: *Classico-anticlassico, costante dialettica* - L. Serravalli: *Zigaina a Gradisca*.

L'ART VIVANT ott. '73, J. Clair: *La 8ª biennale de Paris* - Enquête à la Biennale - G. Lascault: *Saul Steinberg* - R. Micha: *Jean Dubuffet* - Entretien avec Rauschenberg - Sarkis: *La Drama of the Tempest* - Boltanski: *L'appartement, rue de Vaugirard* - Trisha Brown - Kenneth King - Joan Jonas - Simone Forti.

L'ART VIVANT nov. '73, Special Photographie (Etienne - Jules Marey - Jean Le Gac - Valerio Adami - John Heartfield - Mastra - « Sequences » - Didier Bay - Jochen Gerz - Man Ray) - J. Clair: *L'ordre moral di Pierre Gaudibert*.

PARTISAN REVIEW apr. '73, B. Rose: *Protest in art*.

THE ART GALLERY est. '73, T. Hilton: *The reception of modernism in England* - E. Smith: *The avant-garde in London*.

DIALOGUE vol. 6, D.H. Karshan: *From Realism to Abstraction*.

STUDIO INTERNATIONAL apr. '73, *The Lay Figure speaks* - C. Spencer: *Brité's covers* - R. Denzot: *A backward look at Documenta 5, II* - A. Stokes on his paintings - Christopher Fox on Adrian Stokes - M. Rosen, Ayalon: *Popular Moslem Art in Jerusalem* - M. Pidgeon: *Political street art in Santiago* - M. De Micheli: *The political ideology of Futurism* - P.W. White: *Cunningham, a parody of « new thought »* - K. Broos: *Piet Zwart*.

STUDIO INTERNATIONAL lug./ago. '73, B. Martin B. Boneas: *The artist as an individual* - M. Tuchmann: *Emile de Antonio* - B. Cohen: *William Turnbull* - J. Rykwert: *Adolf Loos* - W. Tucker: *Gravity, Rodin, Degas* - P. White: *Robert Young* - J.E. Bowlit: *Pavel Filonov* - P. Cook: *Directing the ICA*.

STUDIO INTERNATIONAL set. '73, S. Gablik: *On the logic of artistic discovery* - J. Reinisch in interview with Lawrence Alloway - G. Ballo: *The climate of the first Italian abstract movement* - K. Carpenter: *Jules Olitski retrospective* - I. Davies: *Primitivism in the first wave of the XX century avant-garde in Russia* - S. Bann: *Malcolm Hughes* - D. Ashton: *Principles of transitoriness* - C. Spencer: *The life and death of the multiple*.

Segnalazioni bibliografiche

a cura del Centro Di

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

Cataloghi

Aktionen Der Avantgarde, Environments, Happening, Prozesse, Aktionen, Video, Berlino 1973, interamente illustrato b/n, lire 5.000.

Disegni di artisti europei al Museum of Modern Art di New York. Rotonda della Besana, Milano 1973, p. 184 interamente illustrato b/n, lire 3.000.

Achille Funi, Palazzo della Permanente, Milano 1973, p. 216, interamente illustrato b/n e colori, lire 4.000.

André Malraux, Fondation Maeght, Saint Paul 1973, p. 322, interamente illustrato b/n e colori, lire 9.000.

Michael Von Biel, Zeichnungen, Monaco 1973, p. 64, illustrato b/n, lire 3.500.

Body Language, Graz 1973, p. 70 interamente illustrato b/n, lire 4.000.

Contemporanea, Parcheggio di Villa Borghese, Roma 1973, p. 574, con circa 500 illustrazioni b/n, lire 6.000.

Ger Dekkers, Landscape Perception, Bochum 1973, interamente illustrato b/n e colori, lire 3.500.

Marcel Duchamp, mostra itinerante Philadelphia, New York, Chicago, p. 40, illustrato b/n, lire 2.000.

C'era una volta... mostra di Giuseppe Landini, Le immagini, dipinti tra il 1965 e il 1973, Arezzo 1973, interamente illustrato b/n e colori, lire 2.000.

Nove Maestri della Pittura contemporanea, Bergamo 1973, p. 22, illustrato b/n, lire 500.

Per il Cile con Matta, Bologna/Ravenna 1973, p. 52, molto illustrato b/n, lire 1.500.

Michelangelo Pistoletto, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1973, interamente illustrato b/n, lire 4.000.

Ottone Rosai, Varese 1973, p. 50, interamente illustrato b/n, lire 1.500.

La Tana del Lupo, Mostra critica del Giocattolo/Massa, Parma 1973, p. 46, con 261 tavole fuori testo b/n, lire 4.000.

Quindicesima Triennale di Milano, Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, Palazzo dell'arte al Parco, 1973, p. 218, interamente illustrato b/n e colori, lire 9.000.

Richard Tuttle, Monaco 1973, p. 46, interamente illustrato b/n, lire 4.800, inglese e tedesco.

Educazione artistica

Si segnala che sono ora disponibili in lingua francese i volumi curati da Ernest Rottger e Dieter Klante, un tempo disponibili solo in tedesco. Due sono le serie che ci paiono di maggior utilità per l'insegnamento artistico.

1) « Le jeu et l'élément créateur »:

Al Centro Di, Firenze

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

TITOLO:

Nome, indirizzo, firma:

Data del timbro postale

RAMMENTIAMO

che la direzione-redazione della rivista si è trasferita in Via S. Giacomo n. 5/B - 00187 Roma, tel. 6786422. Si prega di prendere nota del nuovo indirizzo per l'invio di lettere, cataloghi, documentazioni, libri, riviste-cambio e quant'altro di pertinenza della redazione.

Inoltre, per facilitare l'inserimento delle mostre nella rubrica « Brevi », le gallerie e gli artisti sono pregati di inviare i cataloghi direttamente anche al curatore della predetta rubrica: *Cesare Chirici, via Imperia n. 16 - 20142 Milano.*

Point et Ligne, Parigi 1973, p. 144, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Le Plan, Parigi 1973, p. 120, interamente illustrato b/n, lire 3.200.

2) « *Le jeu qui crée* »:

Le Papier, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Le Bois, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 3.200;

La Ceramique, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Fils et Tissus, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Couleurs et Tissus, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Le Carton Ondulé, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Le Métal, Parigi 1973, p. 120, interamente illustrato b/n, lire 4.400.

Saggistica

Vincenzo Agnetti, *Tesi* (Precariana a cura di Tommaso Trini) Milano 1972, lire 4.000.

E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *L'Italia Liberty*, Milano 1973, p. 372, illustrato b/n 567, a colori 6, lire 25.450.

Cesare G. De Michelis, *Il Futurismo italiano in Russia 1909-1929*. (Temi e problemi) Bari 1973, p. 282, appendice e bibliografia, lire 3.300.

Paolo Fossati, *Il Design*, Roma 1973, oltre 200 p., numerose illustrazioni, bibliografia, lire 10.000.

A. Hohenegger, *Graphic Design. Estetica e funzione, tecnica e progettazione*, Roma 1973, p. 356, molto illustrato, glossario di termini tecnici e bibliografici, lire 6.400.

Pierre Restany, *Nuovo Realismo*, (ediz. francese, Parigi 1968) traduzione di Jole de Sanna, Milano 1973, p. 116, ill. 31, lire 4.500.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Premi

Strasburgo. Il Premio Rembrandt della Fondazione Goethe è stato assegnato a Fausto Melotti. Quest'anno il premio era riservato alla scultura.

Biella. Il Premio internazionale « Biella » per l'incisione è stato vinto dall'austriaco Joerg Ortner.

Milano. Al Concorso nazionale « Venticinque anni APECO », riservato a pittori nati nel periodo 1948/1954, primo premio a Francesco Preverino; secondo premio a Marco Antonio Tanagerelli.

Grenchen (Svizzera). Alla VI Triennale internazionale di grafica, primo premio a Dieter Rot. Altri premi a R.B. Kitaj, T. Bayrle, A. Dias, A.R. Penck.

Varie

Pistoia. Nel Notiziario n. 5 del Centro di Documentazione è stato pubblicato un elenco di 180 riviste a cui ci si può abbonare con particolari facilitazioni. Il n. 6 contiene istruzioni come « Fare la controinformazione ». Per notizie rivolgersi al Centro di Documentazione, Casella Postale 53 - 51100 Pistoia.

Parma. L'Istituto di Storia dell'arte dell'Università ha costituito un Centro di Studi per la Storia della Fotografia che ha lo scopo di raccogliere le opere dei maggiori fotografi contemporanei e la conservazione dei documenti sulla storia della fotografia. Si propone anche di stimolare la presenza di giovani fotografi invitandoli ad esporre. Il comitato direttivo è composto da Lamberto Vitali, Carlo Bertelli, Paolo Fossati, Maurizio Calvesi, Arturo Carlo Quintavalle e, come consulente, Lanfranco Colombo.

Venezia. Si è costituito il Comitato comunale di coordinamento per le manifestazioni culturali che ha lo scopo di vagliare le proposte riguardanti le manifestazioni culturali e di formare il calendario. Ne fanno parte gli Assessori alle Belle Arti, al Turismo, alla Comunità, rappresentanti della Biennale, della Fondazione Cini, della Federazione nazionale artisti, degli operatori teatrali e culturali, delle Biblioteche, dell'Azienda di Turismo e della Curia.

Roma. La Galleria « Il Grifo » (Via di Ripetta 131, Roma) ha pubblicato il quaderno n. 3 del Centro di Documentazione e promozione per l'arte fantastica.

Trieste. A La Cappella è stato organizzato un luogo sperimentale chiamato « Campo elementare, laboratorio di gioco per 10 giorni », riservato a 40 bambini delle scuole elementari. Piccolo Sillani ha documentato questa esperienza in un diario illustrato da fotografie scattate dai bambini stessi.

Mogadiscio. Nel Palazzo dei Congressi è stato inaugurato un murale di Ugo Attardi, dono suo e della CIMAC al popolo somalo. Il grande affresco è dominato dalla figura di Said Mohamed, eroe nazionale della Somalia, che lottò per oltre 30 anni contro i colonialisti.

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Alessandria

Sala comunale arte contemporanea: mostra di opere degli ultimi 4 anni di Vasco Bendini. Ricerca « povera » e comportamento esistenziale costituiscono le componenti di rilievo dei reperti « lacerati e brucianti » esposti dal Bendini. Al catalogo, un testo di Marisa Vescovo.

Bari

Grifo: reportages figurati di Felicia Armenise.

Bergamo

Fumagalli: composizioni di Silvano Galletti sul tema delle topografie mentali. Presentaz. di E. Miccini.

Lorenzelli: nove maestri della pittura astratta contemporanea: Bill, Bonfanti, Dorazio, Fruhtrunk, Grignani, Gorin, Magnelli, Mansouroff, Pasmore.

Method: mostra di Aldo Schmid, dal titolo « la vitalità del colore ». Presenta l'artista E.L. Francalanci.

Mille: lavori di César e Spoerri, rappresentanti del *nouveau réalisme*.

Bologna

Baraccano: antologia di opere del cadorino Masì Simonetti su temi popolari del suo ambiente nativo mutuati da ricerche pittoriche nell'ambito della pittura francese dei « fauves » e dell'orfismo di Robert e Sonia Delaunay. Al catalogo un testo di Marchiori.

Forni: imagerie surreale di Fabrizio Clerici tradotta in un linguaggio tecnicamente ineccepibile.

Nuove Muse: organicismo metamorfico e sviluppi materici nelle opere recenti del veneto Mario D'Anna.

Sanluca: sculture recenti di Annibale Lanfranchi sul tema della « figura umana espressionisticamente tormentata » (De Micheli al catalogo).

Studio Immagini Alternative: « per un discorso sull'immagine », mostra di opere di impianto figurativo con la partecipazione degli artisti N. Frabboni, F. Greco, A. Martini, F. Gismondi, U. Sergi, C. Amadori, G. Dradi, M. Fidinò. Coordinatori, i critici V. Bramanti, A. De Guercio, M. De Micheli, D. Micacchi, C. Munari, F. Solmi, che intendono portare avanti un ventaglio delle ricerche sulla pittura d'immagine.

Bolzano

Galleria E: messaggi multipli di Renato Volpini.

Studio 3Bi: scultura come processo aperto nei lavori di N. Carrino.

Brescia

Enal: rassegna nazionale « città di Brescia » sul tema: la dimensione sociale dell'uomo contemporaneo. Sono stati scelti lavori nell'ambito del realismo-figurazione che vanno dalle forme di stampo espressionista a quelle più legate alle recenti poetiche dell'immagine e dell'oggettività. Tra gli espositori: Baracco, Carboni, Di Fabrizio, Mariani, Messina, Cipolla, Brambilla, ecc. Presentaz. al catalogo di M. Corradini.

Fant Cagni: brani figurativi negli oli, disegni e incisioni di P. Tredici.

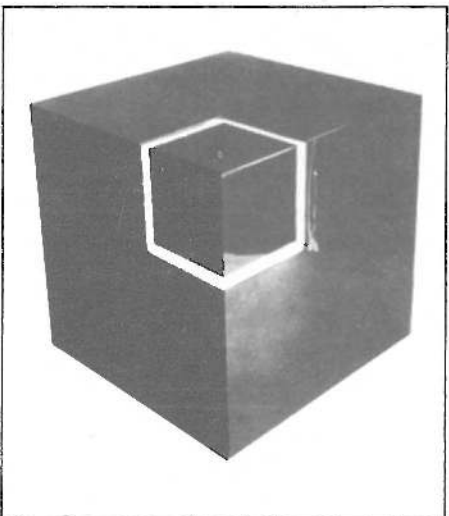
Nuova Città: lavori recenti di Angelo Cagnone come frammenti di immagini espanse



G. Guerreschi, *Vietnam suite* (Roma-Fante Spada).



B. Romagnoni, *Collage*, 1963 (Milano-Solferrino).



R. Barisani, *Cubo luminoso*, 1971 (Salerno-Seggiola).



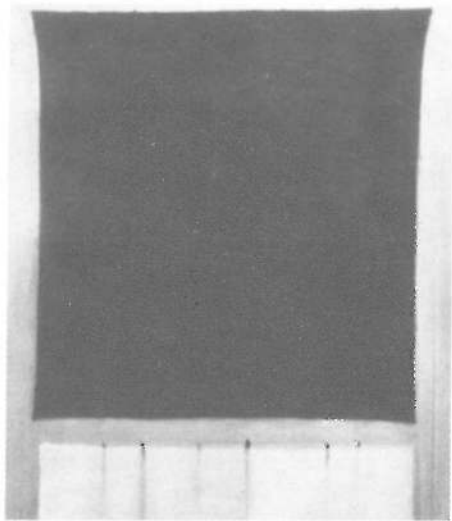
R. Bittoni, *Quella poltrona*, 1973 (Roma-Due Mondi).

S. Pacus, *Dramatis Homo Dramatis* (Padova-Eremitani).





A. Negri, *Disegno*, 1972 (Novara-Palazzo Broletto).



G. Madella, *D.M. 22* (Milano-Morone).

S. Cherchi, *Omaggio all'Immaginismo*, 1956 (Alessandria-Civica).



da riconnettere in una logica diversa di accumulazione. Successivamente: Luigi Veronesi, opere recenti.

Schreiber: pitture di Sergio Borini sul tema dell'anatra. Lo presenta De Micheli.

Studio Brescia: economic art, di Vitantonio Russo. In catalogo un utile testo di R. Apicella.

Cagliari

Arte Duchamp: panoramica di grafica contemporanea. Tra gli espositori: Adami, Arroyo, Cavaliere, Del Pezzo, Dova, Pardi, Schifano, Scanavino, ecc.

Como

Salotto: mostra del tedesco J. Klaus sull'ambiente marino e sottomarino come *habitat* per l'uomo di domani.

Firenze

Giorgi: «trame» e «strutture» nei lavori recenti dell'americano James Mc Clintock, presentato da A. Busignani.

Villa Meridiana: mostra dal titolo «romanticismo storico» con opere di artisti dell'800 tra cui Faruffini, Prevati, Morelli, Palizzi, Carcano, Appiani, Dupré, Hayez, Ingres, ecc.

Pergola: grafica di Renzo Vespignani.

Piramide: nuova dimensione analitica di una pittura non oggettiva, riproposizione della mostra «fare pittura» già realizzata l'estate scorsa a Bassano. Tra gli espositori: Battaglia, Griffa, Guarnieri, Martino, Olivieri, Patelli, Vago, Verna. Testi critici al catalogo di V. Fagone, B. Passamani, A. Passoni.

Sangallo: «tempi di percezione», con opere di Aricò, Calderara, Gastini, Leverett, Verna, Zappettini, ecc.

Santacroce: «pittura e non altro» di L. Alinari, sui temi della vita consumistica e alienante di oggi. Presentazione di A. Gatto.

Genova

Polena: ricerche sulle ragioni interne del fare pittura nei lavori astratti di Rocco Borrelli, genovese. Al catalogo, un testo di G. Beringheli.

Pourquoi-pas?: opere 1932-1945 di M. Radice, presentato da G. Ballo.

Unimedia: lavori passati e recenti di Nato Frasca, come forme passibili di sviluppi spaziali e dinamici nell'ambito della percezione del fruitore.

La Spezia

Gabbiano: strutture modulari di Arcangelo Leonardi.

Livorno

Peccolo: lavori in tensione spaziale di un artista non più giovane, F. Di Cocco (n. 1.900), vissuto in America e legato a movimenti italiani importanti come il futurismo, la scuola romana e il Novecento.

Lodi

Gelso: pitture di Gabriele Ortoleva che utilizza la paglia per dar spessore alle sue immagini. Presentazione di G. Seveso.

Matera

Studio arti visive: omaggio al futurismo, con opere di Marinetti, Russolo, Carrà, Boccioni, Depero, Prampolini, Balla, Severini.

Messina

Arte Centro: tele e disegni di astrazione litica, di Mario Tudor.

Milano

Agrifoglio: opere figurative del pittore spa-

gnolo Julian Pacheco sui temi politici ed esistenziali del nostro tempo.

Bergamini: emergenze di materia-memoria nei lavori del modenese Mattioli.

Bertesci: happenings di Allan Kaprow.

Blu: opere di Angelo Cagnone sulla nullificazione della figura umana.

Centro Industria: sculture, prismi speculari, microtempi, reliefs, minisculture, diapositive di Nicolas Schöffer, rappresentante autorevole dell'arte cibernetica.

Diagramma: fotografie di James Wedge e Luigi Albertini (quest'ultimo offre un crudo reportage su Tuscantia).

Diagramma: funzionalismo critico di Zvi Goldstein, artista concettuale.

Eidos: oli, disegni e tempere di Heinz Stangl.

Fante di Spade: 30 disegni 1972-73 di Giuseppe Guerreschi dal titolo «Vietnam suite». Una requisitoria impietosa sulle conseguenze della terribile guerra.

Galleria d'arte moderna: personaggi del secolo ritratti in sculture e pitture da Marino Marini.

Galleria: metamorfosi immaginarie nelle incisioni di Luigi Fagioli.

Giorno: «fedeltà al silenzio», sequenze di Jean Raine.

Lambert: dischi come opere d'arte, a cura di G. Celant. Espongono Y. Klein, Dubuffet, Lichtenstein, Warhol, Rauschenberg, Lewitt, Kosuth, e molti altri.

Lorenzelli: opere astratte dal 1950 al '73 dell'artista svedese Olle Beartling.

Milione: ultima grafica di S. Romiti.

Morone: pittura astratta di Gianni Madella, mantovano del '31, come simulacro del pensiero percettivo.

Multicenter: un decennio di grafica pop, dal titolo: the art of the 60's.

Nuova Sfera: disegni di Massimo Zuppelli sull'intrico della vita quotidiana.

Nuova Annunciata: nuova galleria inaugurata con trenta quadri surrealisti. Tra gli espositori, Dalì, Masson, Mirò, Ernst, Magritte, Brauner, Martini, ecc.

Palazzoli: opere di Pietro Manzoni, con qualche documento inedito.

Pilota: Avalor, Centofanti, Dangelo, Giuntini, M. Henry, Mangiaterra, Marien, Radicioni: disegni, dipinti e oggetti.

Porta Ticinese: intervento di Pino Spagnolo, col suo «falcemartello '73», alla mostra dedicata alla tragedia cilena ispirata a *Cartoons for the cause 1866*.

Salone Annunciata: Adams, Atget, Carrieri, Mulas e fotografi cinesi.

Sant'Ambrogio: trascrizioni diagrammatiche del reale di Pierantonio Fenili, giovane artista operante a Milano.

Santandrea: Gastone Novelli.

Schubert: ritagli fantastici del reale, di Bobo Piccoli.

Shop-art: opere astratto-surreali di L. Bianchi, G. Cigna, G. Pozzi e M. Simonetta.

Solferino: 40 disegni dal 1956 al 1963 di Bepi Romagnoni, il compianto artista milanese scomparso nel '64. Sul catalogo, scritti dell'autore e di E. Tadini.

Stendhal: proporzionalità geometrica e invenzione coloristica nei lavori astratti di Carlo Ciussi. Sul catalogo, uno scritto di Giuseppe Marchiori.

Toselli: esperimenti concettuali di H. Fulton.

Trentadue: incisioni recenti di Federica Galli dal titolo «le quattro stagioni».

Modena

Sfera: lavori d'impronta surreale con stilizzazioni caricaturali dell'immagine, di Narciso Bonomi.

Monza

Galleria civica: disegni politici di Tino Vaglieri.

Napoli

Arte studio Ganzerli: dipinti astratti del giovane Riccardo Riccini dal titolo *prospettive '73*.

Padova

Chiocciola: prismi e poliptipi di Alberto Biasi, operatore cinetico e tra i fondatori del gruppo N di Padova.

Correggio: lavori materici di Goliardo Padova su temi naturali.

Images: 2 mostre contemporanee: una di tempere, disegni e acqueforti di Carlo Carrà, e una di artisti italiani degli anni '50, tra cui Tancredi, Crippa, Dova, Baj, Cagli, Vedova, Monachesi.

Stevens gallery: gioco e ironia nelle opere figurative surreali di Piero Lustig. Presentazione di G. Dorfles.

Studio d'arte Eremitani: lavori del periodo prefuturista di Umberto Boccioni sui temi della macchina, del nudo umano e del dinamismo plastico. Al catalogo un testo di A. Socal.

Palermo

Quattro Venti: metafora meccanica della scultura moderna e fenomenologia plastico-visuale della figura archetipica del cerchio, nelle opere in marmo di Natalino Andolfatto. Lo presenta V. Fagone.

Parma

Bocchi: opere recenti di Renato Guttuso, presentato da L. Sciascia.

Centro Steccata: opere visionarie di Graham Sutherland sui temi della natura e dell'uomo. *Contrafforti in Pilotta:* «la tana del lupo», mostra critica del giocattolo/massa.

Rocchetta: figure-piante, esseri-animali in trasformazione, queste le immagini dell'anonimo L. De Vita. Successivamente, opere figurative di Gigino Falconi come memorie dell'oggi.

Pescara

Convergenze: dalla pop(ular)art all'arte popolare, con lavori di Amadori, Baj, Baratella, De Filippi, Del Pezzo, Donzelli, Nespolo, Sarri, Spadari, Visca, ecc.

Roma

Artivive: moduli geometrici come strutture plastiche e coloristiche nei lavori astratti della pittrice sarda Renata Prunas presentata da Arturo Bovi.

Dadamaino, *Senza titolo* (Vigevano-II Nome).

Attico: esposizione di una porta costruita e firmata da M. Duchamp nel 1972 che si trovava nell'appartamento dell'artista in via Larrey a Parigi. Calvesi definisce questa porta «l'incarnazione domestica di uno schema psichico trascendentale».

Galleria Villa Massimo: strutture geometriche dell'artista tedesco G. Neusel.

Giulia: opere recenti di Angelo Titonel sui temi dell'uomo e la maschera.

Incontro d'arte: recupero della muscografia etnica nelle opere a sfondo liberty del palermitano Raffaele Piraino, presentato da L. Sciascia.

Istituto italo-latino americano: grafica messicana.

Marlborough: disegni di Franz Kline.

Medusa: realisti (europei) e iperrealisti (americani) a confronto. Tra gli espositori: Botero, Klapheck, Pistoletto, Sarnari, Bond, Estes, Everett, Salt, ecc.

Nuova pesa: antologica di Osvaldo Licini, curata da A. Trombadori.

Piazza Margana: sculture all'aperto di Nino Perizi.

Qui Arte Contemporanea: maestri surrealisti, con opere grafiche di Arp, Bellmer, Breton, De Chirico, Duchamp, Ernst, Mirò, Picabia, Savinio, ecc.

Studio Arte Moderna: pittura «concettuale» di Donato Colamartino, presentato da Albino Galvano.

Trinità: opere optical-cinetiche di Contreras Brunet, cileno, come variazioni su un tema semplice.

Salò

Centro Arte Santelmo: ricerche plastiche di Franco Giorgi.

Savona

Brandale: rassegna internazionale di poesia visiva a cura di Mirella Bentivoglio, con la partecipazione di sole donne.

Sesto S. Giovanni

Studio 2: collettiva di artisti di varia estrazione, tra cui Dangelo, Dadamaino, Fomez, Ori, Carabba, Giorgis, Pescador, ecc.

Torino

Accademia: antologica dedicata a un artista scomparso da molti anni ma recentemente rivalutato: Giuseppe Cominetti, pittore, scenografo, incisore, scultore e cesellatore, legato al clima divisionista e futurista italiano. Al catalogo, antologia critica.

Davico: «nel solco del fantastico», collettiva curata da G. Di Genova cui partecipano Baj, Bueno, Carmassi, Finotti, Mariani, Ne-

M. Magrini, *n. 10* (Torino-Punto).

spolo, Tadini, Turchiaro, Vacchi, ecc. Non è una mostra di tendenza, ma un campione, secondo Di Genova, dell'uso pittorico della fantasia come elemento portante su cui edificare un discorso artistico.

Fauno: dipinti di S. Matta. *Fauno 2:* Christo.

LP220: tele colorate sezionate in più forme incastrate reciprocamente, di M. Gandini, presentato da Mirella Bandini.

Martano 2: contributo della pittura d'avanguardia alla scenografia, con bozzetti di F. Casorati, E. Prampolini, A. Savinio, L. Veronesi. Nel catalogo, testi esplicativi degli artisti. *Narciso:* sculture e disegni di Adolfo Wildt (1868-1931).

Stein: fisicromie e induzione cromatica nelle opere di Carlos Cruz-Diez, venezuelano del '23.

Tavolozza: «oggetti del presente», opere di Carlo Amadori sulla realtà quotidiana. Testo di F. Solmi.

Triade: frammenti visivi in intricato tessuto connettivo, nei dipinti dell'artista romana Franca Sonnino.

Trento

Argentario: divagazioni fantastiche di Elena Fia sul mitografismo oggettualistico e meccanicistico odierno. La presenta T. Toniato.

Udine

Sagittario: Giorgio Gaiotto.

Venezia

Bevilacqua La Masa: mostra delle «Settimane di pittura in Stiria», allestita anno scorso al Landesmuseum di Graz e che sarà trasferita in febbraio a Belgrado. Con questa mostra l'Assessorato alle Belle Arti ha inteso anticipare quanto stabilito dal nuovo statuto dell'Opera Bevilacqua La Masa, che intende stabilire in modo permanente un rapporto culturale con l'Austria e la Jugoslavia. Gli artisti presenti sono: per l'Austria, Crus, Goessl, Leitner e Reiter; per la Jugoslavia, Gvardiancic, Kaurzlaric, Lulovski e Trbuljak; per l'Italia, De Filippo, Olivotto, Sartorelli e Vaccari.

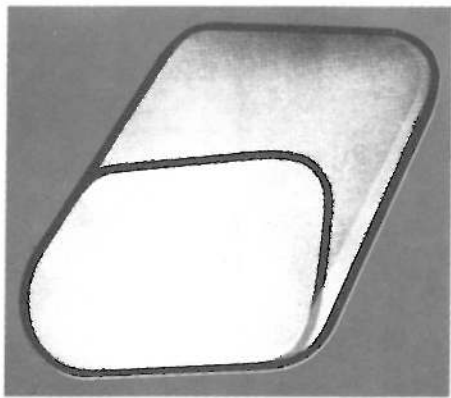
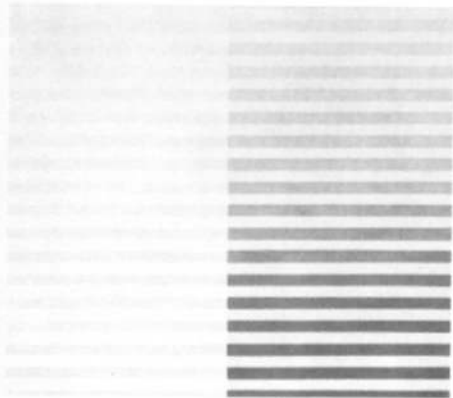
Cavallino: mostra d'arte indiana (tantra).

Santo Stefano: orme del tempo, Kenya legend, sculture e incisioni di Franca Gritti 1969-73. Testi di V. Scheiwiller, E. Fezzi, L. Goffi.

Verona

Ferrari: pittura-pittura dell'olandese Piet Teraa. Presentazione di Lara Vinca Masini. *Studio la città:* lavori astratti di Robyn Denny, inglese.

A. Cagnoni, *Dei pronomi (A)*, 1973 (Milano-Blu).



Dedalo

effe

Il numero 2 di *Effe* in edicola questo mese propone nuovi temi atti a suscitare polemiche. Nella galleria degli antifemministi, dopo Gheddafi, Fellini, Paolo VI, è di turno il numero due degli Stati Uniti: il grande Kissinger, visto questa volta nell'ottica ironica della contestazione femminile. Un altro tema che susciterà polemiche: i risultati delle ricerche scientifiche che dimostrano come anche gli uomini risentono di cicli mensili, che incidono sui loro nervi e sul loro rendimento nel lavoro. La rivista inoltre continua il suo discorso «dalla parte della donna» di denuncia della legge (un articolo è dedicato alle ingiustizie subite nei tribunali dalle separate con figli), della scienza (strumento di potere al quale difficilmente le donne accedono), del fascismo (la cosiddetta femminilità della donna strumentalizzata dalla omosessualità fascista e nazista ancora imperante), del referendum (strumento questo della reazione a danno delle mogli, pilastri di una famiglia patriarcale che le sfrutta).

effe



Dalla Francia *Effe* presenta inoltre una ampia documentazione sui movimenti femministi e sui medici che hanno avuto il coraggio di autodenunciarsi per procurato aborto e parla del metodo Karman, alternativa all'aborto tradizionale accettato in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.

Dedalo

Sapere

ora diretto da
Giulio A. Maccacaro

Una vecchia testata con una formula nuova. Una rivista non solo di divulgazione ma anche di dibattito dei problemi sociali e politici, oltre che tecnici e culturali, che la scienza oggi propone ai singoli e alla collettività.



nel fascicolo di febbraio

la crisi energetica

G. B. Zorzoli **Crisi di energia o crisi di sistema?** / M. Slessor **I paradossi dei consumi energetici** / S. Bologna **Petrolio e potere** / U. Farinelli **Prospettive e limiti delle fonti energetiche.**

A. Araneo **I composti di coordinazione** / B. Chiarelli **La conquista della stazione eretta** / R. Gaddini **I primi tre anni di vita** / G. Bert **Il barone ruspante** / A. e F. Morello **La scuola popolare di Bassano.**

Inserto

AMBIENTE E POTERE

Dedalo



Georges Bataille
DOCUMENTS

Corpo, follia, erotismo, morte, la chiave per la comprensione dell'intera opera di Bataille. Un orecchio tagliato, ano, bocca, alluce: un accumulo di forme, detriti, «scarti» per il materialismo.



D.A.F. de Sade
LA FILOSOFIA NEL BOUDOIR

«Bisogna essere circondati di culi quando è un culo che si fotte». Il pieno, la materia, lo spessore di una corporeità esplorata e l'eleganza della intelligenza, nella più violenta e deliziosa storia di un'educazione.

Dedalo



Virginia Finzi Ghisi
LA RELIGIOSA E IL CAPITANO

Il romanzo bianco della borghesia. Se un libro nero registra la storia dei suoi criminali, il «romanzo bianco» svela l'immagine ipocrita, la faccia ambigua, crudele e mielata, della sua ideologia reazionaria.



Karl Mannheim
SOCIOLOGIA DELLA CONOSCENZA

Del fondatore della sociologia della conoscenza, una raccolta di saggi che illumina una larga zona della cultura europea. Un «libro di testo» e una linea di pensiero per chiunque, interessato al dibattito sociologico filosofico e psicologico del nostro tempo, sia impegnato nei problemi concreti che investono i rapporti tra scienza e società.

quei mercanti d'arte che continuano a fare affari, come in altri settori sia della figurazione che della non figurazione altri mercanti pure fanno, sfruttando il gusto incolto di una cospicua parte di « intenditori » acquirenti.

L'arte fantastica d'oggi, pur avendo qualche debito nei confronti del Surrealismo, in quanto avanguardia storica, non può accettare del Surrealismo l'unilaterale esaltazione dell'irrazionale, spesso giunta a deprecabili sbocchi di dogmatismo dell'automatismo, né di esso può condividere l'atteggiamento delatorio nei confronti del cattolicesimo. L'arte fantastica non fa delazione, bensì propone, indaga, conosce, servendosi sia della ragione che dell'assurdo, sia del senso che del non senso, amalgamandoli al punto da rifiutare ogni dogmatica posizione che intenda privilegiare l'uno dei due opposti a tutto svantaggio dell'altro, cioè puntando, contro ogni settarismo, ad una dialetticità in cui il recupero dell'uso della logica non fa dimenticare l'esperienza dell'irragionevolezza, così cospicua nella storia dell'umanità, al fine di concorrere per un verso a determinare una nuova idea della ragione, nuova nel senso che sia capace di rendere possibile l'intuizione e la conoscenza di quegli aspetti del reale altrimenti destinati ad essere ignorati, e quindi rimanere inespressi; e per altro verso a determinare la possibilità di fornire messaggi che altrimenti non potrebbero essere dati in maniera così globale ed evidenziata. Sul piano espressivo, ad esempio, la caratteristica che fisionomizza l'arte fantastica è un rimescolare l'ottica consacrata, sia esistenzialmente che psicologicamente e visualmente, e le usuali nozioni con uno scarto di *immaginazione attiva* che sorprende in continuazione le attese del fruitore.

Il vasto *côté* dell'arte contemporanea, che s'è stabilito di chiamare arte fantastica, pur tenendo conto dell'incontestabile situazione venutasi a creare dopo la fine delle cosiddette avanguardie storiche, sembra avvertire che è fuori luogo oggi mantenere dogmaticamente irrigidite le posizioni espressive (cosa che del resto, al di là delle rotture cercate, nemmeno le avanguardie artistiche attuarono in misura così radicale come oggi si fa in taluni settori), proprio perché i terreni dissodati dalle avanguardie offrono *humus* ai semi di più varia natura ed estrazione, senza alcuna preclusione aprioristica, per nuovi germogli e nuovi innesti modernamente significativi e non condannati in partenza alla rapida obsolescenza.

Ne deriva che non possono esistere barriere formali, visive, contenutistiche, concettuali, tecniche, operative per l'arte fantastica, la quale in effetti non conosce preclusioni di sorta: si può essere ben piantati nel solco del fantastico operando sia nell'ambito della figurazione che dell'astrazione, sia nell'ambito dell'oggettualismo che del comportamentismo, come chi scrive cercherà di dimostrare con

esempi concreti nel corso degli interventi successivi a questo discorso sull'arte fantastica che qui si introduce e avvia.

Ovviamente l'atteggiamento espressivo o, se si preferisce, il filone dell'arte fantastica, pur nella sua estrema articolazione e nella sua aperta problematicità dialettica, non può abbracciare tutte le esperienze dell'arte dei nostri giorni; ma, nel suo comprendere quelle ricerche e proposte artistiche, in cui la fantasia svolge un ruolo fondamentale e caratterizzante, facendosi elemento portante e non soltanto sostegno su cui edificare il discorso artistico, il quale comprende sempre un

Aree di ricerca

Finzione o realtà ?

di Adriano Altamira

La stagione artistica autunno-inverno, a Milano, è stata una stagione di riproposte e di consolidamento. Vi è stata un'accennuazione del lavoro specifico delle gallerie di tendenza, se non altro geografica, nel senso che ci si è o limitati, in una scelta di direttive a certe correnti (fluxus, body art, comportamento ecc.) oppure a certe aree commerciali (americani, tedeschi ecc.).

La fluttuazione tra gli indirizzi di corrente è stata tuttavia ampissima, ed ha registrato, anche contemporaneamente, formulazioni assai disparate, dal lavoro teorico post-concettuale all'iperrealismo, dalla body alla narrative-art. Si ribatte sempre più spesso l'argomento della decisiva funzione della neo-pittura, che tuttavia abbraccia un terreno molto ampio, ancora impossibile a delimitarsi. Comunque, in una tipica politica di sedicenti estremismi, gli indirizzi che sembrano aver trovato un assetto abbastanza stabile sono quelli rappresentati dalle proposizioni di neopittura e dalle azioni.

In questo senso sono stati abbastanza caratteristicamente tipicizzati i repertori presentati dal Diagramma e da Toselli: la prima galleria ha presentato, tra gli altri, Günter Brus, Gina Pane (documentazione su azioni e azione, per la prima volta in Italia), e Lunanuova (operazione di ridipintura di tele emulsionate), la seconda: Trisha Brown (modern ballet) e due mostre di artisti americani.

Per quanto si è potuto constatare anche dall'attività della Galleria Lambert, gli artisti americani presentati o ripresentati da poco a Milano, operano spesso appesantiti da costanti di conio già sperimentato, come Van Scholey (caratterizzazioni di uno stesso oggetto o manufatto in diverse materializzazioni) e Ruppensberg (contrapposizione immagine-testo, finzione-realtà, interno-esterno. A proposito del nucleo di immagini-testi « Where's Al? » — Al è l'autore stesso — Ruppens-

berg mi ha spiegato: « I was not there because I was taking photographs » — Non compariva sulle immagini del racconto perché era lui a raccontare, cioè a fare le foto).

Le mostre che sembrano, comunque, aprire un discorso sui temi di attualità della stagione, potrebbero essere riassunte in una scelta emblematica: un'azione (Gina Pane) e un'operazione pittorica, in questo caso, grafica: Titus-Carmel alla Galleria Schwarz.

Infatti in entrambe si evidenzia il dilemma di punta di questo volgere dell'anno: arte come rappresentazione, o arte come azione? arte come intervento o arte disciplinare? Anche se, in certo senso, restano più dubbi di carattere metodologico, che dubbi di fondo, nel problema di una pratica artistica.

Nell'azione di Gina Pane, infatti, la scelta di un procedimento, anche doloroso, segue precisi motivi analogici e rappresentativi, e quindi, anche dove la scelta di un martirio apre una problematica estremamente seducente, quella di un diretto rapporto arte-vita, realtà-finzione (cioè dolore reale a fine metaforico), la chiude poi nell'assicurare all'azione stessa una coerenza come gesto espressivo, nell'assicurarle una continuità come lavoro, come discorso culturale. L'apertura resta su un piano metodologico, senza riuscire mai a divenire reale, data l'impossibilità, a meno di sviluppi estremi, della fusione di due categorie così irriducibili, anche se talvolta confinanti, come realtà e rappresentazione. L'azione svoltasi al Diagramma, infatti, lucida nella sua perfetta simmetria, pur nel suo risvolto di gioco crudele, o di rituale, assumeva nella sua levigatezza poetica persino il rischio di un neodecadentismo, con una sua simbologia provocante, tutta femminile, basata su corrispondenze di valori e di colori. Le rose rosse diventavano simbolo doloroso nella tipica formulazione rosa-spina: il

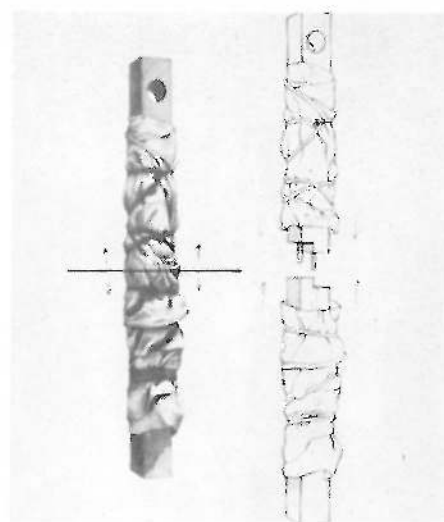
sangue rosso sull'abito candido della Pane, il braccio reso « rosa » conficcandogli dentro le spine del fiore fin sul polso, i petali evocati dalle ferite praticate sul palmo della mano. Le rose bianche viste come immagine di purezza e di tristezza. Il carattere « femminile » del discorso era sottolineato anche dalla disposizione che prevedeva le donne sedute in prima fila, gli uomini dietro, in piedi.

Il rovescio della medaglia di questa problematica della coincidenza di un fattore reale con il fattore rappresentativo di una messa in scena, abbiamo creduto di scorgerlo nelle accuratissime esecuzioni dei disegni di Titus-Carmel, esposti da Arturo Schwarz, che ha per l'occasione stampato un catalogo-consuntivo del lavoro dell'artista francese.

« Disegnare è pensare » sembra essere il motto all'insegna del quale Titus-Carmel ha lavorato, pur avendo al suo attivo anche lavori eseguiti con tecniche svariate, che non sono tra l'altro i meno interessanti (ricorderò a questo proposito la mostra al Diagramma dell'anno scorso, da noi segnalata in un articolo precedente). Tra le opere esposte, soprattutto la serie dal Magrittiano titolo, « L'usage du nécessaire », sembra sottolineare l'uso a doppio senso della grafia sottile di Titus-Carmel, in bilico tra la descrizione trasognata e il progetto puntiglioso, tra il suggerimento e la constatazione. Anche nel catalogo si fa notare l'impiego di una specie di scenario concettuale realizzato con piglio iperrealista, senza però formulare ipotesi in merito alla soluzione di questa ambiguità, voluta ma non per questo meno sconcertante. Anche qui si sente l'esigenza di verificare fino a che punto la portata metodologica dell'operazione sia interpretata, impersonata dalla sua realizzazione, e se rientri di fatto, in questi termini, in un rapporto esauriente, o volutamente non completato, con essa. Guardando le scatole di Titus-Carmel, con le loro lettere in rilievo inscriventesi nel loro contenuto (una materia molle come cera, o sego, o terra), viene da chiedersi fino a che punto avremmo caricato di intenzionalità e di spessori intellettuali le operazioni di Christo se queste fossero rimaste allo stadio di progetti disegnati, cioè senza la loro proiezione in una dimensione reale. Bisognerebbe quindi rivoltare come un sacco vuoto il modo di pensare che impiegavamo fino a un anno fa, considerando lo spazio instabile tra « pensato » e « esistente », disegno e progetto, tra comunicazione vista come « suggerimento estetico », quindi come stadio fine a se stesso, terminale di un ciclo, e comunicazione vista come linguaggio, come insieme di simboli-tramite, scelti indifferentemente, e non tanto come momenti terminali, ma come elementi mediali, suscitatori indiretti di un « momento » mentale nello spettatore, agenti su un materiale poetico instabile, indefinibile. Da una parte sembra emergere la certezza che le scatole di Carmel, realizzate come oggetti, potrebbero essere

tra le più belle sculture degli ultimi anni, dall'altra il dubbio che molti tra i disegni di Carmel, trasferiti in una dimensione oggettuale, potrebbero perdere l'allusività di cui sono carichi, essendo riflessioni estremamente lucide, ma già esaurite da altre operazioni, più elementari, meno sofisticate, ma metodologicamente simili. Tutta la sezione del discorso dell'artista sulla deteriorazione della forma (cui appartiene la sola scultura di Carmel mai realizzata, il cubo ammaccato, presente alla scorsa Biennale di Venezia) segue difatti storicamente una lunga tradizione di scultura astratta, tutta presa da questo contrasto tra forme regolari e irregolari, e ricca di forme perfette spaccate, sezionate, ferite: problema cui non erano estranee neppure certe formulazioni di Fontana (l'uovo forato, o tagliato).

In maniera simmetricamente contrarie alla questione precedente, ci si potrebbe dunque chiedere in che misura, dopo qualche anno speso alla conquista di nuove situazioni espressive, partecipi di una maggiore responsabilità del reale, in una conquista di razionalità, possa tornare, con tutti gli onori di una volta, la finzione estatica, la proposta di un intervento che si conclude in un non-intervento. Il che non vuol dire che si debba



G. Titus-Carmel, *Disegno*.

tenere in sospetto il lavoro di Titus-Carmel, puntuale, preciso, suggestivo, ma un'ottica che tenda a sottoscriverlo come proposta di risoluzione di problemi più generali, cui questo lavoro è sostanzialmente estraneo.

Gina Pane, Galleria Diagramma, Milano;
Titus-Carmel, Galleria Schwarz, Milano.

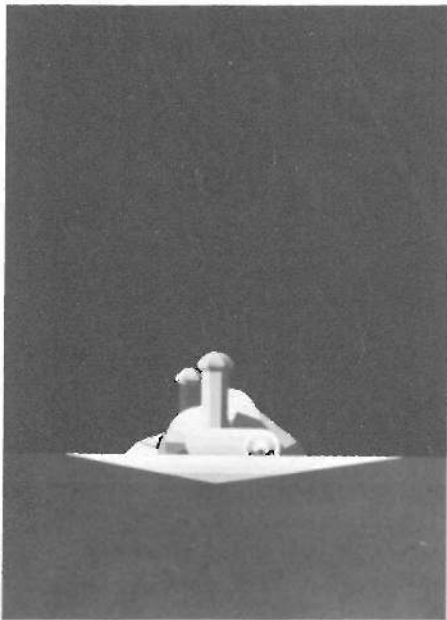
Aree di ricerca

Situazione Simbolo

di Renzo Beltrame

Più che una mostra « Situazione Simbolo » — una manifestazione curata da G. Schönenberger alla Galleria San Fedele — è una vera e propria analisi delle possibilità e dello stato attuale di un'area di ricerca. La manifestazione nasce da uno spunto decisamente polemico. Di fronte alla grandissima varietà di proposte attivate dalle avanguardie storiche e sviluppate dai loro continuatori ed epigoni si avverte oggi come fondamentale una pausa di ripensamento critico sulla validità delle proposte, che sono ormai diventate una miriade. Acuto è soprattutto il problema del valore. Quale linea di indagine viene assunto il tema della simbolicità dell'arte e l'operazione viene condotta lungo un duplice versante: con gli scritti in catalogo — Krasinski, Melchiorre, Sommariva e lo stesso Schönenberger — e con un ampio dibattito — Maltese e Szeemann — si è avviata una analisi delle possibilità di un'arte che si proponga di essere simbolica e del loro valore nel momento attuale; con la mostra — Bedi, Bianchi, Caneschi, Ducimetière, Fedrizzi, Gentili, Guerra, Harloff, Hsiao, Keizo, Mamtani, Müller-Merzig, Pericoli, Peticov, Pfaff, Sandoz, Schuldess, Sernaglia, Suter, Trubbiani, Urban, Viviani, Wegmüller — si offre

un taglio sincronico nel panorama attuale che consenta di verificare sul terreno dell'effettivo fare artistico quali fermenti e quali orientamenti abbia oggi un'arte che si proponga di essere simbolica. Ma simbolica in che senso? Tutta l'arte potrebbe venir considerata in senso lato simbolica, poiché l'oggetto prodotto, il dipinto o la scultura, sono considerati strumenti per comunicare atti di ordine intellettuale ed emotivo e, quindi, la loro fattura è stata caricata da intenzionalità altre rispetto alla produzione degli oggetti che vediamo. D'altra parte è impossibile ridurre l'arte a uno degli schemi della comunicazione posta in atto dalle nostre lingue, dove, a parte i rari casi di decisa onomatopea, dalla percezione dei suoni e delle grafie che costituiscono le parole non ricaviamo alcun elemento che riguardi la cosa designata, e quindi il passaggio dalla parola alla cosa designata avviene interamente sul filo di una convenzione e comporta che si abbandoni mentalmente il suono o la grafia che costituiscono la parola. Come ha osservato Maltese nel dibattito, per questa via si perderebbe lo specifico artistico. Già tale specifico, che possiamo individuare nella struttura ritmica entro cui si calano e si organizzano gli altri contenuti



Keizo, *Il paese delle meraviglie*, 1973.

della comunicazione, ci è dato attraverso modalità temporali della fruizione: per una via che possiamo definire espressiva piuttosto che simbolica, o anche solo iconica. È perciò difficile che chi opera nelle arti della visione rinunci alla possibilità di aggiungere un commento di tipo emotivo e valoristico che gli viene offerta dai modi di presentazione dell'immagine, soprattutto oggi, che ereditiamo una tradizione in cui l'indagine di tali possibilità è stata privilegiata sino al punto da espungere le virtualità iconiche dell'immagine stessa. E a volte, come nelle due sezioni laterali del trittico che Caneschi ha dedicato alla *Creazione*, essa è prevalente anche in questa rassegna. Tenuto conto di questi fatti, ciò che caratterizza l'arca indagata da « Situazione Simbolo » è da ricercare, al di là dei suggerimenti che potrebbero venire dal titolo, in una opzione su ciò che si ritiene debba assurgere a contenuto della comunicazione artistica. Si privilegiano cioè dei contenuti di tipo intellettuale, e non emotivo, che, o perché sono categorie astratte o perché si collocano fuori del mondo naturale, richiedono un discorso per analogia o un uso più sottile e complesso del traslato. Il carattere simbolico è quindi una conseguenza più che una scelta primaria, e i caratteri espressivi si intrecciano strettamente con esso. Su un versante rigorosamente laico è paradigmatica la posizione di Trubbiani. Qui nei suoi *Stati d'assedio*, come la scorsa estate a Volterra, ciò che l'artista intende mettere a fuoco è la sua recisa condanna alla violenza e alla sopraffazione, già in quanto azioni; per questo ricorre ad un discorso per analogia. L'azione resta, ma ci è presentata esercitata non sull'uomo, che ci immedesimeremmo nel sofferente, e la pietà, la partecipazione, avrebbero il sopravvento; in quegli

uccelli ci immedesimiamo un po' meno, quel tanto che basta perché il fulcro del discorso resti sull'azione, sull'esercitare la violenza sulla causa, non sugli effetti. Dalle modalità di presentazione dell'immagine, dall'orrore che sprigiona dal trattamento cupo e insieme corrusco del metallo, scaturisce poi la condanna netta e recisa dell'azione raffigurata. Indubbiamente la presenza di Trubbiani apre la rassegna verso altri artisti che pure fanno uso di un discorso per analogia e avrebbero potuto figurare con uguale buon diritto, ma una mostra come questa non può essere esaustiva e il caso di Trubbiani è uno dei più patenti, in un certo senso paradigmatico.

Il ricorso al simbolo, per chi si ponga in un'ottica di tipo religioso, diventa una conseguenza pressoché obbligata. E troviamo anzitutto artisti come Schuldhess e Wegmüller che si riallacciano alla fantasiosa iconografia esoterica proliferata, spesso per canali assai eterodossi, sul ceppo del simbolismo presente nei testi delle tre grandi religioni ancora vive nel bacino del Mediterraneo. Questi artisti esemplificano l'aspetto in fondo più scontato di quest'area di ricerca, al limite anche nella sottile ed attuale impaginazione grafica delle opere. Negli altri è interessante notare l'adesione ad un indirizzo che anziché rifarsi a un discorso per analogia — si pensi all'uso del mito quale appare in molti dialoghi platonici — preferiscono posizioni di tipo neoplatonico. A una separazione tra mondo naturale e mondo soprannaturale, che richiederebbe un linguaggio allegorico o per analogia, si preferisce cioè pensare ad un prolungamento, ad una intrusione del soprannaturale nel naturale, così che da questo si sia rimandati direttamente, senza soluzione di continuità, a quello. Il riferimento all'Oriente in Mamtani, in Müller-Merzig, e in Sandoz, o la teorizzazione di posizioni tipiche del misticismo occidentale in Krasinski, ne sono indicazioni assai esplicite e le opere di Gentili riflettono assai bene questo stato di cose. Dietro tali scelte vi è indubbiamente un problema assai bruciante, emerso nettamente dal dibattito. Maltese, infatti, ha impostato il suo intervento in una direzione volta a porre in luce la storicità, e quindi la natura convenzionale, del rimando simbolico e Szeemann ha parlato di mitologie individuali come fenomeno tipico della nostra epoca. Entrambe queste posizioni non conducono all'assoluto, che è per definizione intersoggettivo ed extrastorico. Non stupisce quindi che in un'epoca di crisi profonda della metafisica speculativa chi tende all'assoluto si appoggi ad una ontologia di tipo neoplatonico. Ciò consente inoltre all'artista di mescolare l'aspetto simbolico, in qualche misura sempre intriso di elementi culturali, con quello espressivo che puntando a forzare espressivamente un « senso » dei colori o delle immagini mira a darci questo senso come assoluto, spoglio di convenzionalità. È difficile dire — e

gli scritti di Melchiorre e di Sommovilla possono indirettamente confermarlo — quanto tale operazione possa riuscire senza presupporre a monte il riconoscimento di una trascendenza, ma questo problema per il pensiero occidentale è un'eredità lasciata aperta dalla speculazione medioevale.

La medesima determinazione di sfuggire alla convenzionalità storico-culturale del rimando simbolico spinge altri artisti ad appoggiare all'inconscio l'intersoggettività di tale rimando. Ma qui le riflessioni di Maltese e di Szeemann hanno una presa molto più precisa, che la questione dell'innatismo è una delle più aperte e polemicamente dibattute. Resta comunque, al di là della fondatezza di un ancoraggio teorico, la suggestione profonda e assai cattivante per l'osservatore che emana dalle opere di artisti come Keizo o, più intellettualistica, in Bianchi. E ancora una volta la scelta della rassegna si pone qui come esemplificativa piuttosto che esaustiva. Di altri artisti, come ad esempio Guerra e Sernaglia, mi sembra invece siano ancora troppo forti quelle istanze linguistiche verso cui l'indagine avviata da questa rassegna si pone in aperta polemica.

Una delle ragioni del proliferare di proposte in seno all'odierno panorama artistico è certo la tendenza a considerare la creazione o l'elaborazione di un linguaggio quale fine ultimo dell'attività artistica. Se l'arte è solo creazione di linguaggi, e quindi questi non sono più subordinati ad una funzione strumentale, in vista di esprimere qualcosa di diverso dalla loro struttura logico-sintattica, unico criterio di validità diventa che un dato linguaggio abbia corso. E le conseguenze sono quelle spesso deprecate. L'artista attraverso la moltiplicazione variata di un'immagine tende ad offrire una immediata riconoscibilità del proprio linguaggio sino a farlo assurgere ad elemento identificatore della propria figura e della propria personalità. L'operazione critica diventa identica alla promozione di una moda, perché il problema è del tutto analogo a quello di affermare un colore o una foggia d'abito di stagione. E quando la moda tramonta, a parte il problema di trovare nuove idee per la « collezione », il corso sarà sostenuto dal prezzo spuntato per l'opera, magari in un cambio, che, obbiettivamente, è ancora quanto di meno indifferente sia rimasto attaccato all'opera. Sotto questo profilo il merito di « Situazione Simbolo » è di aver indagato un'area di ricerca aprendo decisamente la discussione sulla validità dei contenuti di una comunicazione artistica. È un gesto forse polemico, ma necessario.

« Situazione Simbolo » (Bedi, Bianchi, Caneschi, Ducimetière, Fedrizzi, Gentili, Guerra, Harloff, Hsiao, Keizo, Mamtani, Müller-Merzig, Pericoli, Peticov, Pfaff, Sandoz, Schuldhess, Sernaglia, Suter, Trubbiani, Urban, Viviani, Wegmüller), Galleria S. Fedele, Milano.

FOTOGRAFIA / Sol di ponente

di Arturo Carlo Quintavalle

A leggere la breve introduzione di Wu Yin-Hsien dal titolo « Il mio cambiamento nell'esercizio dell'arte fotografica » apposta al volume *La Cina e il suo popolo, la fotografia come arte rivoluzionaria*, si avverte immediatamente il distacco, dal metro di giudizio occidentale, dalla cultura della società del consumo, di una società socialista e, in particolare, di una società come quella cinese dove non è stato permesso agli intellettuali, ai burocrati o agli addetti del partito di riproporsi, in qualsiasi altra forma, come classe egemone. Il testo del fotografo, che informa, fra l'altro, di una attività più che trentennale, non può certamente dirsi dei più esaurienti, ma conviene esaminarlo sia per il suo carattere di complessivo riesame della propria opera sia per il fatto che la mostra ci viene presentata come Antologia fotografica a cura dell'Associazione Italia-Cina sotto il Patrocinio dell'ambasciata della Repubblica Popolare Cinese, e dunque riveste un carattere di ufficialità che non è privo di interesse rilevare. Altre fotografie della Cina, stampe originali, sono state esposte di recente anche a Milano alla *Annunciata* e si seriano, ovviamente, con queste del libro.

Gli inizi sono descritti da Wu Yin-Hsien come formalisti dal punto di vista della ripresa e non impegnati da quello della scelta dei soggetti: « allora sceglievo come oggetto delle mie riprese fotografiche ogni soggetto che consideravo bello, che giudicavo conforme al mio criterio artistico, come i fiori, gli uccelli, ecc. »... « mi preoccupavo unicamente della forma, ricercando solamente gli effetti di luce ». Poi la conversione politica, prima come reazione nazionalistica ai giapponesi, quindi un documentario *Yenan e la VIII armata di fanteria* e una più approfondita presa di coscienza: « le mie opere riflettevano in modo molto soddisfacente l'unione tra militari e civili delle basi d'appoggio rivoluzionarie nella loro lotta fianco a fianco contro gli invasori giapponesi ». Quindi viene una analisi attenta delle motivazioni della fotografia del dr. Norman Bethune, descritta come « scena commovente densa di spirito internazionalista proletario » e, più avanti, una osservazione molto perspicua, forse l'unica veramente interessante dell'intera presentazione del fotografo: « a mio avviso, per ciò che riguarda la fotografia, non si possono creare delle buone opere che dopo essersi familiarizzati con l'oggetto che si vuole rappresentare e dopo averlo conosciuto in un modo approfondito ». È, questo, un discorso — civile — forse non nuovo in occidente, dal tempo almeno della

Farm Security Administration, ma certamente è un discorso che esclude una impostazione della conoscenza fotografica in termini idealistici. Segue una citazione di Mao, dalla conferenza di Yenan sulla letteratura e l'arte del 1942, e viene subito dopo affrontato il problema del come fotografare Mao stesso: in pratica si tratta di seguirlo ovunque, anche se i materiali a disposizione, le pellicole ad esempio scadute, niente elettricità o scarsa luce, niente flash, non offrono le condizioni migliori per operare. Quindi viene una interessante autocritica: « Nel corso degli anni cinquanta, sotto l'influenza del revisionismo, ho trascurato per un certo periodo di seguire l'orientamento dato dal presidente Mao... io sono scivolato nella strada sbagliata: esprimere dei sentimenti dannosi ed esercitare il mio mestiere per i miei interessi particolari... Portavo la mia attenzione unicamente sulla composizione, le linee, le sfumature, i contrasti, vedendone solo l'aspetto materiale e non l'uomo ». E conclude: « L'arte proletaria non trascura l'importanza del valore artistico anzi raccomanda di pervenire a una forma artistica perfetta, ma questa deve necessariamente servire la politica del proletariato e non l'arte per l'arte ». Fin qui dunque il testo del fotografo che, da ultimo, come si vede, torna ad una concezione accademica (« arte perfetta ») sia pur funzionalizzata alla lotta di classe.

Vengono alla mente alcune riflessioni su queste pagine e sulla loro matrice culturale ma sarà meglio passare alle immagini che, in fondo, del fotografo denunciano manifeste le intenzioni. È vero dunque che, in queste fotografie, troviamo questa sostanziale differenza di percorso, questa caduta e conversione, preceduta da un tempo di avvicinamento alla cultura rivoluzionaria? E, ancora, troviamo, in queste fotografie un universo differente da quello della cultura fotografica occidentale? E, se sì, in che senso e direzione? Insomma queste immagini sono rivoluzionarie perché ci mostrano il presidente Mao nel gesto del caudico medievale, perché ci illustrano sorridenti lavoratori oppure per la loro intrinseca sostanza, per la loro costruzione che dovrebbe, ritengo, differenziarsi in maniera sostanziale dall'universo della cultura di immagine occidentale? Vediamone alcune delle più significative. Dietro le foto de *Il monte Paota a Yenan e Combattimento sulla grande muraglia* (1942) troviamo la iconografia *western* esplicitata, e così anche la costruzione, l'impianto d'immagine. Quello che però domina nelle fotografie di Wu Yin-Hsien è l'analisi dell'immagine

filmica eisensteiniana ed il suo diretto riporto nel tessuto della ripresa fotografica: ricordo alcune fotografie, come *Cavalleria in azione dietro le linee nemiche* (1941), *Marcia nel deserto, Posa di mine* (1943), *Un reparto di portafertiti* che direttamente si riconduce ad una notissima sequenza di *Ivan il terribile*. Altre fotografie però sono collegabili a diversi canali, come *Arrendetevi o spariamo* (1947) da ricondurre all'insegnamento di Cartier Bresson o *Un vecchio e un soldato del popolo* che si riporta al realismo della foto roosveltiana. Naturalmente l'accento batte però sulla citata cultura eisensteiniana (mentre scarsi sono i riferimenti a Pudovkin) come in *Sbarco dopo la traversata dello Yangtse* o in *Conquista del rifugio di Chiang Kai-shek*.

Le fonti filmiche della fotografia di Wu Yin-Hsien sono numerose, vanno dal citato *western* americano a Chaplin, dal documentario russo (*Kinopravda*) fino ai films pure americani degli anni trenta; è una cultura filmica più che fotografica e questa origine spiega la costruzione e la mobilità delle immagini. Wu Yin-Hsien trova però spesso, per i sistemi compositivi delle sue immagini, altre fonti, ancora del tutto occidentali, come la fotografia citata di Norman Bethune, che riprende ad evidenziam Rembrandt della *Lezione d'anatomia*, mentre altrove si assumono a modello i paesaggi secenteschi olandesi di Van Goyen (*Un distaccamento di partigiani sul lago Paiyangien*, oppure, in un'altra notevole immagine dal titolo *Forzare il passaggio del fiume Wukiang*... il modello ovvio è la gericaultiana *Zattera della medusa*).

Non siamo informati, dall'introduzione o da altre note, sul tipo di tecniche adoperate per la ripresa o la stampa e neppure se le foto sono particolari di negativi più ampi, come spesso appare probabile, o tagli originali né, infine, se alcune volte, come nel caso di qualche immagine del Presidente Mao, la citata *Il presidente Mao a Yenan*, non si sia usato anche il ritocco per definire i contorni, ammorbidente l'espressione ecc.

Da ultimo sembra interessante notare due immagini che mostrano come il contrapporsi di due culture nel fotografo, l'una, *Primavera sul fiume Chialing* rientra nella iconografia occidentale dell'albero sulla baia (si ritrova nelle migliori cartoline illustrate da « Torna a Surriento » in su) e certamente non corrisponde ai propositi avanzati dall'autore per un'immagine calata nella cultura del proprio tempo e popolo, la seconda, *Paesaggio del monte Huangshan dopo la pioggia*, ricca di sottigliezze e trasparenze, mostra dietro di sé in evidenza l'intera cultura pittorica della grafica cinese, soprattutto quella cinque e secentesca, con le montagne sospese come su un traliccio di trascolorate stesure e gli alberi netti delineati contro il cielo. Neanche quest'immagine, naturalmente, rientrerebbe nel rapporto schematicamente illustrato agli inizi dall'autore attraverso le citazioni del presidente Mao,

si invece nel suo discorso quasi antropologico della necessità di stare all'interno della cultura di un popolo; però questa immagine, contrapposta all'altra rammentata, mostra veramente, nel fotografo, due culture, quella occidentale e quella radicata nella cultura orientale. Vien da pen-

sare che Wu Yin-Hsien sia molto più grande come fotografo di ambiente, di territorio, di paesaggio, di controluce e di levarsi del sole sullo Yang-Tse che come ripetitore alquanto retorico (ridondante e quindi inefficace) di modelli occidentali, per lui, quindi, *sol di ponente*.

FILM / Il circo del ricordo

di Roberto Campari

La struttura narrativa dell'ultimo film di Fellini è circolare, quanto e ancor più quella di altre sue opere precedenti: in *Le notti di Cabiria* l'ultima sequenza richiama esteriormente la prima, ma con un arricchimento di significato ottenuto anche e soprattutto attraverso una variazione di stile: luce chiara e accecante, atmosfera pasoliniana all'inizio, quando Cabiria viene gettata nel Tevere; chiari e scuri accentuati, e intervento quasi « magico » (i ragazzi che passano suonando e si rivolgono a Cabiria) nel finale. Anche in *La dolce vita* la struttura è circolare, ma con un'intenzionalità molto diversa da quella di *Amarcord*: la prima immagine è quella di un Cristo che vola con le braccia aperte su Roma; l'ultima, forse ancora più debole nelle sue pretese simboliche, quella di un volto di fanciulla che connota, nell'ottica felliniana, la Purezza (come Claudia Cardinale nella sua prima apparizione candida, silenziosa e volutamente « féérique » in *Otto e mezzo*). Entrambe le immagini sono segno di un « messaggio » (come si diceva un tempo), cioè di un discorso neanche tanto implicito e tutt'altro che problematico che Fellini voleva far trasparire dalla sua opera.

In *Amarcord* il « messaggio » manca ed è questa la sua salvezza: le « manine » che volano nelle prime inquadrature, annuncio di primavera, le ritroviamo alla fine, quando tutti i personaggi del film (ma è un rivederli tutti insieme diverso che, emblematicamente vestiti di bianco, nel girotondo di *Otto e mezzo*) siedono in un pacaggio brullo ove si festeggiano le nozze della Gradisca, cioè dell'unico personaggio simbolico; il richiamo tuttavia è solo di tipo compositivo, immediato. Abbiamo assistito al volgere delle stagioni, che qui hanno importanza come mai prima in Fellini (si pensi al significato che hanno nelle rispettive sequenze la neve, la nebbia e l'estate), e ci ritroviamo al punto di partenza senza che nulla in fondo sia avvenuto se non i fatti quotidiani della vita: in questo senso anche il finale è diverso da tutti quelli prima ideati da Fellini: niente prese di coscienza (*La strada*, *Il bidone*) o false prese di coscienza (*Lo sceicco bianco*); niente mitiche fughe (*I vitelloni*) o mitiche promesse d'innocenza perduta (*La dolce vita*, *Satiricon*); non commossi « embrassons-nous » (*Otto e mezzo*) o immagini em-

blematicamente inquietanti (*Roma*, *I clowns*). Il matrimonio della Gradisca vale narrativamente a chiudere il film, ma non connota simbolicamente nulla di più di quanto già il personaggio ha rappresentato nel corso delle varie sequenze.

È, questa, si è detto, l'unica figura simbolica, ed è infatti la sola che iconograficamente ripropone un personaggio-chiave di opere precedenti: negli atteggiamenti, negli abiti, nell'acconciatura essa è la Sandra Milo di *Otto e mezzo* (né ha importanza che l'attrice sia invece Magali Noël, perché di suo, anzi di come Fellini l'aveva dipinta in *La dolce vita*, qui non resta più nulla). Vestita sempre di rosso o di bianco (quando al cinema contempla Gary Cooper), fatta sempre emergere da uno sfondo di figure abbastanza omogeneo, essa tuttavia non è soltanto la femminilità e il sesso come Carla in *Otto e mezzo*, ma questi stessi visti attraverso gli occhi dell'adolescente protagonista, cioè rappresentati come mitici e irraggiungibili. E anche il Borgo, e la gente del Borgo, e tutto ciò che vi accade, subiscono la stessa deformazione che la stazione termale e il mondo del cinema in *Otto e mezzo*; come là, ma con una libertà ancora accresciuta proprio per l'abbandono di preoccupazioni ideologico-moralistiche, Fellini cerca stilisticamente un compromesso tra le forme neorealiste da cui nasce e le sbrigliatezze liberty (*Giulietta degli spiriti*) o espressioniste (*Satiricon*). Il Borgo non poteva più essere la Rimini (in realtà Viareggio) de *I vitelloni*: ci appare come un paese indefinito, dove di preciso e localizzato c'è

F. Fellini, *Film Amarcord*.

soltanto il dialetto dei suoi abitanti, proprio perché i dialetti sono ormai qualcosa che va scomparendo e che automaticamente quindi richiama un tempo passato. Ma per il resto non sono definite le strade, né i negozi, né il centro, con un battistero che può richiamare quello di Mantova ma che è comunque qualcosa di diverso, e persino il cinema annuncia sempre un inesistente *La valle dell'amore* con le immagini di Gary Cooper in *Beau Geste* (1939) o un generico *Danzando con te* con Fred Astaire e Ginger Rogers. Il Grand Hotel è agli occhi del mitomane venditore di noccioline un palazzo che cela le meraviglie dell'Oriente come raffigurate da una certa tradizione iconografica popolare e il grande transatlantico che passa di notte sul mare è come un'isola di sogno, una visione breve e meravigliosa che sta tra il Luna Park e l'apparizione miracolosa. Certo ci sono anche le parti realistiche, intendendo per realismo proprio certi modi e forme di un cinema del dopoguerra: così la scena a tavola, gli episodi di scuola, la morte della madre. Ma ciò che dà al film la sua fusione, l'innegabile unilateralità di stile, è proprio l'aver trasfigurato tutto a livello immagine senza però giungere alle deformazioni fantastiche di altre opere, soprattutto *Giulietta degli spiriti*, in cui il gusto del tipo, della caricatura, della stramberia surrealista, o della ricercatezza liberty, finivano per sovrapporsi a vicenda in un bailamme figurativo che faceva sospettare un vuoto di fondo.

In *Amarcord* Fellini affronta il problema della memoria: cioè amplia, sviluppa, rimedita, quei motivi che già erano apparsi nell'inizio dei *Clowns* e in *Roma* e che rappresentano una riproposta di tematica in un nuovo linguaggio. Ci spieghiamo meglio: se anche è stato detto che in Fellini la memoria è prospettiva decaduta, è ricordare l'inautentico senza neppure rimpianto (cfr. Brunello Rondi, *Il cinema di Fellini*, Roma 1965, pag. 109) resta fatto innegabile che l'autobiografia è sempre stata alla base delle sue opere, che si richiamano l'una con l'altra presentando corrispondenze legate evidentemente ad una diretta esperienza di vita fino al parossismo della « costru-



zione in abisso» (l'espressione è di Christian Metz) di *Otto e mezzo*, film su un regista che sta facendo un film che è proprio *Otto e mezzo*. Ma questa operazione permette di verificare, non a caso, le prime contraddizioni riguardo all'atteggiamento con cui Fellini affronta persone ed episodi della sua esperienza passata, soprattutto di quella infantile che viene qui rievocata, con attenzione a Freud, per la prima volta. Più che nelle scene sull'educazione religiosa e, correlate, sulla figura da fiaba della Saraghina, il mutamento, anche e soprattutto stilistico, si ha nella famosa sequenza in cui Guido bambino è immerso nel bagno e avvolto in lenzuoli candidi da donne di un casolare che poi lo portano a letto e lì, nel silenzio, mentre una vecchiaia quasi uscita da una tela di Bosch si muove borbottando per le stanze buie della cascina, una bambina pronuncia la formula magica «Asa Nisi Masa». Non si può più, in queste immagini, parlare di rifiuto del passato, se mai di trasfigurazione in una chiave stilistica che non è più certamente quella mimetica d'origine neorealista, ma una fusione tra qualche spunto di questa (la raffigurazione delle donne, il dialetto) e suggestioni culturali, sia figurative che propriamente cinematografiche (Dreyer, o Bergman), di tipo nordico. Da allora, anzi soprattutto da *I clowns* dopo la pausa rappresentata dal *Satiricon*, immagini di bambini e di bambini che vivono sempre esperienze analoghe in un ambiente caratterizzato come romagnolo, si fanno ricorrenti: e attorno a loro figure e figurette, scemi di paese, monache nane, contadine poppute, viste con occhio insieme satirico e affettuoso. È la genesi di *Amarcord*, film in cui Fellini riprende questi motivi altrove sparsi e a volte quasi immotivati e dedica loro tutto lo spazio di un'opera: né ha molta importanza che il protagonista, cioè il personaggio col quale si identifica la visione del regista, sia un adolescente e non un bambino. Il tipo di esperienze vissute infatti resta lo stesso; e ancora infantile, cioè nella prospettiva felliniana magica e innocente (come la visione del mondo di Gelsomina in *La strada*) è quella che del Borgo egli attribuisce al suo personaggio: un grande falò in piazza per celebrare la fine dell'inverno, svolto stilisticamente ancora in chiave fiamminga; il turbinio della neve nelle strade e là in mezzo, come in una pittura del gotico internazionale, l'apparire improvviso di un pavone; uno zio pazzo che invoca la donna, nello splendore dell'estate, in cima a un albero come uno stilista sulla sua colonna, e fatto scendere solo a sera per l'intervento di una monaca nana; e poi ancora naturalmente il passaggio del transatlantico di notte, con le luci accese, o l'interpretazione angosciata della nebbia, in questo caso però attribuita al fratellino minore, dove anche il pio bove diventa immagine quasi terrificante. Il rifiuto del passato diventa accettazione dello stesso: la condizione è però quella

del distacco, cioè della trasfigurazione in termini fantastici; non più magari i grandi cappelli, le piume, i colori forti di Piero Gherardi ed anzi una semplicità strana per Danilo Donati; ma in ogni caso non una scenografia autentica, un uso quanto mai parco degli esterni naturali (negli interni, in corrispondenza col tono di certe scene — quella a tavola

o quella in ospedale ad esempio — vale il discorso opposto) e suggestioni visive di provenienza diversa: il matrimonio della Gradisca ad esempio ha qualcosa di pasoliniano. Certo, non sempre Fellini riesce a dare alle sue immagini la stessa intensità: ma, libero da preoccupazioni didascaliche, ricrea un'Italia anni Trenta forse più vera della Roma della *Dolce vita*.

LIBRI ILLUSTRATI / Pop-romantica

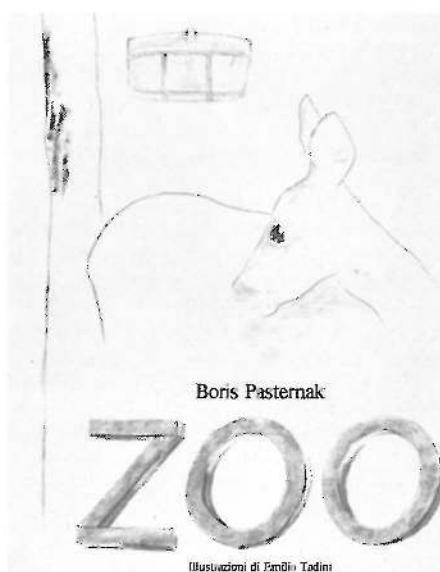
di Candide

L'idea di pubblicare, in una veste editoriale agile e ben organizzata, una poesia di Pasternak corredata dalle illustrazioni di Tadini, deve essere apparsa, a chi l'ha avuta, delle migliori; non vi è infatti dubbio che, a prima vista, le due cose potevano anche andar d'accordo. Da una parte un noto personaggio della cultura pittorica (e della cultura tout-court) milanese degli ultimi quindici anni, dall'altra un testo «sicuro», di quelli appunto che «non tradiscono mai», come si suol dire. Si dà il caso invece che sia proprio Pasternak a «tradire» il libretto, ma vediamo come. La scrittura sua è soprattutto descrizione, contemplazione spesso nostalgica di un passato, caratterizzazione, a volte attraverso una sola immagine, di un atteggiamento degli animali. Sono animali-uomini: la pantera come «una dama»; i pinguini «vestiti da musicisti»; il cammello, naturalmente la «nave del deserto»; si solleva «come un barcone sull'onde degli uomini»; i pellicani «ammucchiano i pesci... come in borse della spesa» e così via. Illustrare un testo del genere è un'impresa ardua; le immagini, prevedibili, quasi kitsch, di un crepuscolare arcaico e distante, da abbecedari inizi del secolo, sono lì, già pronte: cadere nella trappola di trascriverle avrebbe vanificato ogni ragione delle illustrazioni stesse. E poi c'era il problema dello stile, quello cioè di stabilire se fosse necessario per un testo di fatto post-romantico un tipo di grafica poniamo alla Gustav Doré, peggio, alla Burne-Jones, oppure se non fosse più opportuno mutare del tutto registro. Tadini, che è sempre e prima di tutto un intellettuale, ha scelto la seconda strada ed ha consciamente adottata la lingua pop. Le sue belle illustrazioni sono immagini che, con quel testo, non hanno nulla a che fare se non l'apparire, pagina dopo pagina, in riscontro ai versi. Una giustapposizione quindi piuttosto che una rispondenza, e molto positiva.

Tadini gioca sui numeri, sul rapporto tra colore e segno litografico in bianco e nero, tra modello e fondo geometrico optical (gli orsi), sulle allusioni ad ipotetici schermi (la volpe) o ad immagini moltiplicate (ancora gli orsi). L'idea di fare un nuovo genere di bestiario, diverso da quello notissimo e sofferto di Sutherland, un bestiario dove invece che una immagine antropomorfa si costruisce una

immagine alienata della bestia, dell'animale, è forse la chiave dell'opera di Tadini. Credo che, a questo proposito, si possa osservare meglio l'immagine della volpe. Uno schermo sta dietro il punto interrogativo azzurro sopra la sagoma dell'animale, uno schermo che allude alla mediazione fotografica e cinematografica di queste bestie. Non dunque, come in Sutherland, l'ossessione del corrotto, l'animale ridotto a orrendo simbolo della psiche e neppure, come in Aillaud, il biancheggiare calcinato dello zoo e l'ambiguità di questi personaggi-animale, ma una resa pop dell'intero universo dello zoo, il rifiuto di una umanizzazione dolciastra, come suggerita dalla poesia per una resa estremamente più calibrata e puntuale, una resa appunto pop, contrapposta ad antichi rigurgiti post-romantici. Da altro punto di vista quel testo del russo è proprio quello che ai bambini non deve essere propinato. Si potrebbe suggerire ai genitori di dar loro soltanto (facendo a pezzi il libro) queste critiche immagini di Tadini che valgono: zebra come Coca Cola. Non per nulla, in copertina, abbiamo, nella miglior tradizione disneiana, un ironico cerbiatto, appunto «bambi» per tutti.

Copertina Zoo di B. Pasternak, illustr. di E. Tadini.



Sicof: miseria e nobiltà

di Ando Gilardi

Chissà quanti fra i lettori di NAC sanno cos'è il SICOF, e poi quanti lo hanno visitato, con particolare attenzione rivolta alle mostre fotografiche, e poi essendo consapevoli che si tratta dell'unica manifestazione a livello nazionale dell'arte fotografica, e che si svolge ogni due anni, e che ancora bisogna intenderla in misura globale: fotografia artistica moderna, rassegna storica, fotogiornalismo, fotografia grafica, di documentazione sociale, di mostre personali, retrospettive ecc. Chissà quanti, probabilmente pochi. Ai più bisogna spiegare che SICOF vuol dire Salone Internazionale Cine Ottica Fotografia, e si tratta di una rassegna merceologica con una appendice « culturale ». Per quel che riguarda la struttura commerciale il nome di « salone » è troppo modesto, ma quando il SICOF nacque (siamo ora alla quinta edizione) non si pensava ad un tanto notevole sviluppo e si svolgeva nei locali della Triennale, spartiti alla pari con l'appendice « culturale ». Ma ora è stato accolto nel maggior padiglione della Fiera di Milano, e già « salone » sarebbe diventato « fiera » se la sigla non suonasse un poco buffa: FICOF!

Proporzionalmente l'appendice « culturale » si è ridotta: un decimo, forse meno di quella commerciale. Si è ridotta anche in misura assoluta: l'ultima volta accoglieva proiezioni multiple e singole in quantità, grandi esposizioni (diciamo grandi soprattutto come dimensioni delle immagini e loro numero), piccoli musei di antichi oggetti fotografici. Contammo allora (per quel che valgono le cifre) più di 5.000 immagini esposte o in qualche modo visionate. Quest'anno il loro numero si è così ridotto che abbiamo potuto essere precisi: 1.483. Anche le dimensioni si sono ridotte: due terzi non superavano il limite fatidico del 18 x 24 cm: la pagina del quaderno. Se l'arte (almeno quella fotografica) è la misura, o la sovrastruttura, del commercio, quello degli apparecchi e delle sensibili emulsioni dovrebbe trovarsi in piena crisi. Ma non è così, anzi è fiorente e pingue come non mai. In realtà al SICOF fra la « sezione commerciale » e quella « culturale » è esplosa, com'era prevedibile una storica contraddizione: ma proprio per questo la « biennale della fotografia milanese » risulta interessante. Per cui i lettori di NAC, quelli lontani dal mondo che fotografa « artisticamente », forse gradiscono che un poco se ne parli: senza ordine, a spizzico, perché gli spunti sono tanti ed è meglio inventarne quanti si può, che approfon- dirlle due.

La più che secolare discussione se la foto-

grafia è un'arte oppure no, non ben risolta, bene risolta non può essere perché si basa su un equivoco curioso: la fotografia « più » artistica, ovvero quella prodotta per soddisfare uno stimolo creativo, senza pensare ad una sua pratica utilità, non è... un prodotto, ma è un consumo. Fra l'« oggetto » dell'artista-artista e l'« oggetto » dell'artista-fotografo c'è questa fondamentale differenza: il primo è in ogni caso offerto, proposto per un consumo sociale. Il secondo è già stato socialmente consumato, e più che di un oggetto si tratta di uso residuo, per dirla in termini economici.

Che sono proprio quelli che irritano terribilmente gli artisti-fotografi e chissà perché: quel che ne soffre la loro « arte » in valore materiale, lo recupera ampiamente in nobiltà per quanto riguarda lo spirito. Ma vediamo di risarcirli in qualche altro modo del primo ammanco: nessuno più del lettore di NAC sa cos'è un happening e può valutarne il contenuto estetico. L'operazione del fotografare non solo è un happening con tutte le regole, ma anche il più puro, e al tempo stesso di massa e certamente il più disinteressato. Se chi ci legge è un fotoamatore comprende perfettamente quel che diciamo, e non stranisce quando si aggiunge che più volte di quel che credono gli « altri » si... fotografa con la macchina scarica. La « pellicola » prima, la « stampa » (che non sempre ha luogo) dei fotogrammi poi, servono a dare un contenuto « razionale » all'operazione estetica, ipotecandone in qualche modo l'avvenire. Come di chi danzasse da solo in un bosco e spaventato dalla sua medesima « follia », riuscendo a oggettualizzarla, ne proponesse l'eco ad un pubblico (che è come dire un consumo sociale) differito. Quanti e quanti di noi hanno soffocato educatamente sbadigli, davanti all'entusiasmo incomprensibile di amici colti e intelligenti i quali tremando d'emozione ci mostravano fotografie qualunque: gli stracci, le macchie, le ceneri, i cascami appunto di un happening intenso, splendido, ma per chi arriva dopo irraggiungibile.

Che tutto questo non sia paradossale, ma reale. Che la fotografia sia cioè un'arte — casomai — nel momento in cui si fotografa più che nei suoi risultati. Che questi risultati insomma siano non un prodotto ma un consumo così come abbiamo subito affermato, lo dimostra in modo fin troppo evidente la dimensione gigantesca dell'industria e del commercio che questo consumo alimentano. Far paragoni su questa base (che è quella fondamentale) fra l'arte fotografica e le altre è persino ridicolo. Si mettano la pittura, la scultura (per re-

stare nel campo della visione) in rapporto con la produzione e il commercio degli utensili e dei materiali di cui si servono. Ma prendiamo altresì la più « costosa » (da questo punto di vista) delle arti: la musica e le sue « macchine », gli strumenti. L'industria e il commercio fotografici stanno in rapporto a quelli degli strumenti musicali, come l'industria automobilistica sta in rapporto a quella delle macchine da scrivere.

Tornando al SICOF: esso è un'ottima occasione per mettere a fuoco questo discorso e la contraddizione che sviluppa. C'è una dichiarazione ufficiale dei rapporti che legano insieme la « sezione » commerciale e quella « culturale » della rassegna, che rappresenta uno dei documenti più singolari e curiosi sull'argomento. Si tratta di una intervista apparsa su una rivista fotografica nel mese di novembre (« Clic! ») rilasciata da Lanfranco Colombo responsabile della zona artistica del Salone. La parte commerciale viene organizzata « non per incamerare un possibile guadagno, ma per devolverlo al finanziamento della parte culturale ». Attraverso il SICOF « il commercio sovvenziona la cultura » e se in un primo momento, continua l'intervista, gli industriali e i commercianti del settore erano stati « un poco forzati al mecenatismo » (chissà da chi e con che argomenti, pensate? Lo vedremo subito) oggi « anche loro vogliono la sezione culturale, anzi la esigono e questo perché hanno capito e constatato che le mostre (fotografiche, naturalmente) attirano pubblico, che si crea intorno alle immagini un interesse più vasto e duraturo e infine che nasce uno stimolo preciso a fotografare di più!... il problema in Italia è che la gente acquista la macchina fotografica, ma poi non sa cosa fotografare e perde interesse ». Come chi acquistasse l'automobile senza poi fare rifornimenti di benzina.

A questo punto, e affinché queste affermazioni abbiano ancor più valore indicativo, bisogna precisare che il signor Colombo non è un industriale fotografico, non ha nessun interesse individuale nella sezione commerciale del SICOF. Dirige una rivista fotografica (« Il Diaframma - Fotografia Italiana ») ma chi scrive queste note sa meglio di ogni altro che queste non sono imprese fruttifere. Per quanto molte volte ci siamo trovati in polemica « fotografica » con lui, riconosciamo subito e volentieri che le sue affermazioni riflettono un'idea e non un vantaggio. Ma come già abbiamo detto, proprio per questo hanno maggior valore come dato oggettivo di un'analisi. Abbiamo già tirato in ballo l'automobile



Sicof 1973, Sezione culturale.

e la benzina, come termine di paragone. Che è molto, molto pertinente: per chi non fotografa diremo forse cose... impressionanti. Diecimila lire di benzina sono per un buon utente della strada che abita in città la spesa media settimanale. In due anni si raggiunge per i rifornimenti il prezzo di una «millecento». Un fotografo può essere considerato attivo quando consuma un rullino la settimana (magari concentrato la domenica e recuperando i periodi di stanca nella frenesia fotografica delle ferie). Quattro rullini al mese, con relative stampe, costano dalle dieci alle ventimila lire: in un anno superano il prezzo di un apparecchio fotografico, anch'esso di... media cilindrata. Per cui il rifornimento di una «macchina» fotografica risulta più pesante di quello di una «macchina» automobile. Ma non basta: fotografare con frequenza significa inevitabilmente allargare il proprio corredo di accessori: due o tre obiettivi invece di uno, filtri, cavalletto, flash. Una «macchina» fotografica mediamente accessoriata raddoppia di costo se è economica, lo triplica se è di valore... Per quanti pupazzi, fanalini antinebbia, foderine, poggiatesta si aggiungano ad una «fiat» si resta (per fortuna) assai lontani da tanto salasso.

La creatività stimolata e soddisfatta fotograficamente, proprio per le sue dimensioni di massa (le spese annue son quasi pari a quelle per gli spettacoli e lo sport) dà luogo ad una strana ingiustizia sociale. Torniamo all'esempio di prima: se un ciclomotore, un «Ciao», consuma mille volte meno di una Lamborghini; la macchinetta fotografica da diecimila lire a parità di... chilometri percorsi (cioè di «scatti») consuma quanto quella da un milione. Due «rullini» di invertibile a colori costano quanto l'apparecchio ultraeconomico: una autentica sanguisuga che

ha proliferato ovunque negli ultimi anni, in centinaia di migliaia di esemplari. Ecco perché quella affermazione di prima — che la sezione «artistica» del SICOF, la «massima manifestazione nazionale fotografica», ha soprattutto lo scopo di «far venire lo stimolo» a fotografare, e particolarmente, citiamo ancora, «al pubblico più vasto, quello delle macchinette», perde parecchio di tono, e l'aura culturale dell'iniziativa si riduce pericolosamente. Si comprende ancora come gli argomenti per convincere gli industriali e i commercianti del settore ad «esigere la sezione culturale» non siano mancati: e piuttosto convincenti.

Ancor meno del signor Colombo, traggono vantaggio dalle Mostre del SICOF i fotografi-artisti. Le opere non sono oggetto di commercio, proprio in quanto «artistiche» non lo possono essere, per la ragione detta prima: trattandosi di un «consumo» e non di un «prodotto». Bisogna insistere su questo punto, perché ha un significato anche estetico: se vi mettete in mezzo a piazza del Duomo a fotografare vistosamente, si arresta una folla. Se esponete su una tabella le immagini che avete realizzato, nessuno le degna di un'occhiata: l'happening è finito! Gli espositori del SICOF, diciamo gli «autori», si comportano dunque con molta nobiltà, fra tanta miseria culturale: un esempio quasi unico di consumatori che accorrono per stimolare e allargare i loro stessi consumi. Come purezza d'animo non si potrebbe andare più in là. Anzi!... a questo punto forse sarebbe il caso di tornare un poco indietro. Ma la cosa resta simpatica, ed è tutto sommato informativa per chiunque si interessa alle immagini. Al SICOF fra l'altro è presente una mostra della FIAF, che è la Federazione nella quale si raggruppano i circoli dei fotoamatori che sentono il bisogno

di organizzarsi e dar vita ad una attività sociale. In Italia i circoli sono più di duecento, e gli iscritti migliaia.

La FIAF rappresenta una peculiare categoria di creativi non professionisti, talmente rituale da poter essere considerata come una specie di «massoneria» fotografica. Precisiamo subito che usiamo questo termine senza nessunissima intenzione offensiva e nemmeno critica: abbiamo per la FIAF un grandissimo rispetto e la consideriamo un fatto della cultura di molto interesse. Ma non bisogna confondere il socio della FIAF con il fotografo amatore, o dilettante, diciamo «di massa». Il primo è — tanto per capirci — uno che ama la fotografia, il secondo è uno che ama con la fotografia: i bambini, la moglie, i luoghi che visita e soprattutto se medesimo. Il concetto di happening si adatta poco al socio della FIAF, il quale appartiene ad un gruppo artistico incredibilmente caratterizzato e che (caso rarissimo ai nostri giorni) comunica quasi esclusivamente con se stesso e altri gruppi esteri egualmente «massonici». Il gruppo ha creato suoi codici e suoi simboli, stabilito propri criteri di valutazione estetica, da cui fa discendere una scala di meriti (puramente onorifici, beninteso) individuali. Attraverso gli anni ha formato persino un linguaggio, o meglio uno stile inconfondibile. Si tratta di un insieme di valori che questa «massoneria» dell'immagine ottica difende accanitamente, soprattutto per proteggere una propria, intensa, vita spirituale. Qualcuno molto sciocamente, soprattutto due o tre anni fa, ha accusato la FIAF di poca «socialità» e poco «impegno» (e anche noi abbiamo in proposito qualche rimorso). Non avevamo compreso che la FIAF è già in se stessa un fatto sociale e un impegno: a soddisfare con mezzi associativi (e cioè sociali) vocazioni creative. Con le proprie mani migliaia di fotoamatori della FIAF spezzano il pane di una loro eucaristia artistica, tanto più onesta quanto del tutto disinteressata. E se anche si può discutere del loro isolamento, bisogna partire da questo riconoscimento.

Ma chiacchierando del SICOF abbiamo, ci accorgiamo, esaurito lo spazio di questa nostra sezione. Il cui scopo è, lo ripeteremo spesso, interessare il gran mondo di tutte le arti alla fotografia e alla sua gente. E ai suoi problemi. L'artista-fotografo è in quel gran mondo un «immigrato» della cultura. Vedete bene: vive ancora ammassato nelle «baracche» che sorgono al SICOF cioè alla periferia della grossa industria e del pingue commercio fotografici. Nella sua miseria, di cui non è certo responsabile, l'innocente popolazione di questi patetici slums dell'immagine, si comporta con molta nobiltà. Gli «altri», quelli già «arrivati» da secoli a piantar vessilli nei terreni dell'estetica, dovrebbero occuparsene. Che in Italia gli «immigrati» dell'immagine meccanica siano milioni non dovrebbe poi squalificare la fotografia in sé. Ma qualificarla: almeno socialmente.

Recensioni libri

BORIS ARVATOV, *Arte produzione e rivoluzione proletaria*, Ediz. Guaraldi.

La bibliografia italiana ed europea sull'avanguardia russa e sovietica si è accresciuta in questi ultimi anni di parecchi titoli di letteratura artistica, di poetica e di critica, riuscendo a coagulare attorno a questa tematica un interesse più generale di quello dei circoli già ristrettissimi dei suoi cultori (basti citare per l'Italia la traduzione dell'antologia del futurismo russo curata da V. Markov). Da una parte questo corrisponde alla prudente apertura in Unione Sovietica su questi temi, dall'altra alla nuova più larga vitalità che essi hanno ripreso in relazioni a tematiche utopiche del Movimento. Tuttavia la mancanza di una struttura generale completa in cui inserire i tasselli di un quadro ancora ideologicamente contraddittorio e oggettivamente pieno di vuoti, in particolare per quanto riguarda la critica d'arte, la politica culturale in questo campo e il dibattito ideologico, è la causa della riscoperta, in funzione di una loro presunta attualità, di testi meno significativi dentro quel preciso dibattito. Valga l'esempio dell'improvvisa celebrità assunta in Francia dagli scritti di N. Tarabukin celebrati che deriva loro dalle teorie di « morte dell'arte » e « fine dei musei », di cui Tarabukin, benché critico interessante, è soltanto uno dei molti portavoce nella Russia degli anni '20. Anche gli scritti di Boris Arvatov, per esempio, di cui la casa editrice Guaraldi presenta oggi una antologia con il titolo *Arte produzione e rivoluzione proletaria* riecheggiano in parte questa problematica. Tuttavia non tanto per questo ci sembra fondamentale la loro pubblicazione e prioritaria la divulgazione rispetto ad altri testi, quanto per la centralità di questa figura di critico e per il suo ruolo di leader all'interno del movimento del Proletkult russo e dei movimenti di sinistra degli anni '20 come teorico ed organizzatore. E se avanziamo alcuni dubbi, nonostante le evidenti giustificazioni editoriali, sul sottotitolo che tende a presentare pubblicitariamente le proposte di Arvatov come le uniche dell'avanguardia sovietica « per un'estetica socialista e un'arte proletaria », ci sembra in particolare interessante questo ulteriore contributo alla storia del Proletkult russo, ancora incompleta nonostante i testi tradotti dalla rivista *Rassegna Sovietica* o raccolti nelle antologie specifiche curate da G. Kraiski, per non parlare dell'ormai sfruttatissimo testo di C. Gray su questo problema inutilizzabile, o degli ultimi articoli sovietici sull'argomento, che riducono ideologia e prassi di questo movimento alla polemica con Lenin. Nell'introduzione al libro di Arvatov, curata da H. Günther e K. Hielscher, molto funzionale ai testi prescelti, leggibilissima sul piano storico, si cerca di conciliare due esigenze, quella dell'inserimento della cultura di Arvatov dentro al quadro culturale-politico che necessita al lettore per la corretta comprensione dei testi (fattivo è in questo senso il paragone con Benjamin oltre che con Grosz, cioè il confronto con una cultura come quella tedesca strettamente correlata con quella sovietica), con l'esigenza dell'attualizzazione del discorso di Arvatov da cui discende, la sequenza cronologica e la scelta dei testi stessi. Infatti

dalla presentazione di testi che vanno dal 1922 al 1930, senza alcun ordine cronologico, e senza peraltro alcuna giustificazione, derivano, a nostro parere, alcune evidenti incongruenze, anche, e soprattutto, per il lettore meno informato del contesto storico. Così ci capita di leggere in un testo sul teatro del 1922, pubblicato a p. 119: « L'ultimo passo consapevole e generalizzante è stato fatto per ora dal Proletkult di Mosca. Nel suo programma di studi di regia sono entrate, oltre a tutto il resto le seguenti materie indicate da S. Ejzenštejn e da me: teoretiche...; pratiche «teatralizzazione» e non «estetizzazione» della vita... Tale è la via del teatro produttivistico... non un teatro da camera, ma un teatro delle serate nei circoli, delle feste operaie, dei gruppi girovaghi, che applichi l'intera possibilità tecnica della rivista, del circo e dei baracconi e la trasferisca dai chiusi palcoscenici alle strade e alle piazze della città ». In un testo successivo del 1924, ma pubblicato precedentemente, leggiamo invece: « Il LEF è contrario, non favorevole alla «teatralizzazione» della vita... Appunto per questo gli artisti del LEF possono essere i pratici della vita odierna e conservare il loro programma massimale, appunto per questo coloro che rifiutano questo programma non sono in grado di dare nulla fuorché l'idea della teatralizzazione della vita, idea frita e rifrita, veramente utopica questa e quindi utopica con segno reazionario » (p. 96). La contraddizione fra i due testi risulta proprio da questo ribaltamento cronologico, cioè dall'averli forzatamente estratti dal coerente sviluppo teorico di Arvatov, che va da un primo momento del Proletkult impegnato dalla mistica bogdanoviana del «collettivo», al momento successivo delle battaglie politiche dentro LEF, momento in cui era necessario presentare all'opposizione dei burocrati un blocco concreto di proposte a cui sfuggivano le fughe mistiche e ormai individualistiche della «teatralizzazione». Incoerenza perciò soltanto apparente quella di Arvatov, ma comprensibile solo se inserita dentro la sua pratica militante e non avulsa da essa all'interno, cioè, di una serie di « saggi » che vengono presentati come soluzioni utopiche di un geniale anticipatore. Non a caso l'aver fatto in gran parte una lettura utopica di Arvatov, porta i curatori dell'antologia ad un parallelo con Marcuse che finisce per diventare, con le debite differenze, il supporto ideologico della presentazione. Piuttosto che dal confronto con le teorie utopistiche di Marcuse ci sembra che il contributo specifico al dibattito odierno potrebbe venirci con molta più chiarezza e complessità dal confronto globale con la teoria di Arvatov all'interno della teoria e dell'organizzazione del Proletkult, all'interno dell'ideologia produttivista, e infine all'interno dello scontro con l'arte realista, per non cadere ancora una volta in un'utilizzazione dogmatica dei testi.

Nicoletta Misler

STEFAN MORAWSKI, *Il marxismo e l'estetica*, Editori Riuniti, L. 3.200.

Il presupposto implicito di tutta la prima parte del volume di Morawski (Per una storia dell'estetica marxista) e quasi un modulo di interpretazione dei vari autori esaminati, è costituito dal riconoscimento della problematicità del carattere meramente ideo-

logico e classista dei prodotti dell'arte.

Il libro si apre con una analisi delle idee estetiche di Marx ed Engels dalla quale apprendiamo che essi considerarono l'arte come un « mondo rivale » rispetto a quello nel quale noi viviamo, posero in risalto il valore conoscitivo dell'opera d'arte rispetto a quello meramente ideologico, condannarono ogni espressione artistica apertamente partitica, tennero sempre presenti i correlati universalmente umani ed attribuirono all'arte una funzione disalienante.

Il volume prosegue con l'analisi delle idee estetiche di Lafargue, Kautsky, Plechanov, Mehring, Luxemburg, Liebknecht e Lenin. A Lafargue, che «...guardava al problema della funzione dell'arte dal punto di vista strettamente sociologico... » e privilegiava la funzione sociopolitica dell'opera d'arte, l'autore rimprovera di non aver tenuto presente che «...i grandi artisti non possono essere interpretati allo stesso modo della produzione letteraria ordinaria. La loro determinazione di classe risulta molto spesso assai vaga e confusa... essi sono molto spesso in conflitto coi poteri governativi; la loro ideologia tende molto più verso la critica che non verso l'accettazione dello status quo... ».

Di Kautsky, Morawski afferma che «...nelle conclusioni finali... ritorna il principio di natura, contrapposto al principio di determinazione sociale... ».

Plechanov «...lavorò con due concetti dell'arte (rodovaja i vidovaja): con l'uno la associò alla ideologia e stabilì le loro qualità comuni, con l'altro ne cercò le forme distintive. In altre parole, con l'uno la trattò come un oggetto totalmente sociologico, con l'altro la definì come fatto estetico... ».

Mehring fu vittima di una « contraddizione fondamentale »: «...quella tra la difesa dell'autonomia dell'arte e l'importanza attribuita al suo esplicito impegno ideologico. Va ricordato che Mehring non accettò mai di considerare un artista allo stesso modo di un politico o di un filosofo.

Questo rispetto per il carattere peculiare dell'arte è in contraddizione con l'importanza che egli attribuiva al correlato sociopolitico dell'opera d'arte... ».

Rosa Luxemburg interpretava la «...funzione puramente ideologica dell'opera d'arte... come qualcosa di extraestetico... », essa «...Sorvolò quindi anche sul problema della genesi di classe dell'opera d'arte e accettò che il tema della funzione ideologica fosse assorbito, nelle sue ricerche, dal problema della peculiarità della visione artistica del mondo... ».

Liebknecht «...Distingueva i fenomeni di classe storicamente determinati (definendoli *das Besonders-Menschliche*) dai fenomeni extraclassisti che costituivano le riserve fondamentali del *Feudum*, alla sfera del quale appartenevano le più alte acquisizioni di tutta la cultura umana. Questi elementi duraturi erano da lui chiamati *das Allgemein-Menschliche*... ».

«...Questi eterni valori umani di carattere soprahistorico sono fondati — secondo Liebknecht — sulla risposta dell'uomo all'infinita bellezza della natura... sul contatto irrazionale con l'universo, quale si verifica più facilmente nell'ascolto musicale... sulle sacre emozioni che rivelano la magnifica armonia del mondo... »; l'elemento decisivo dell'arte «...è il processo di formazione di una realtà ulteriore (*Gestaltung des Unwirklichen*), al fine di provocare in chi ascolta, guarda o legge l'esperienza profon-

da dell'equilibrio e dell'armonia...»; l'espressione artistica può contribuire a cambiare il mondo poiché essa «...ci fa consapevoli della necessità dell'armonia, e lascia intravedere e presagire il futuro paradiso dell'uomo...».

La « storia dell'estetica marxista » delineata da Morawski si conclude con l'analisi delle idee estetiche di Lenin del quale si afferma che «...pur coinvolto nei dilemmi della necessità di affrontare il problema dell'arte dal versante politico, che era il suo, tuttavia tentò sempre, anche se solo in rapide notazioni, di tener conto dello specifico estetico...», fatto questo che emerge, tra l'altro, dalla contraddizione sempre avvertita da Lenin tra il valore gnoseologico (rispecchiamento, realismo) ed il condizionamento classista ed ideologico dell'opera d'arte.

La seconda parte del volume di Morawski è dedicata ai « Problemi del nostro tempo ». Lukács e Garaudy offrono indubbiamente numerose conferme al punto di vista di Morawski.

Nella concezione di Lukács l'arte svolge «...una funzione demistificatrice...», «...il problema fondamentale, che egli ha sempre posto in rilievo, è la specifica conoscenza della realtà propria dell'arte...», «...Lukács cercava nell'arte non solo la espressione dell'alienazione sociale, ma anche l'espressione della protesta contro di essa. A fondamento della ricerca vi era l'idea dell'uomo libero e completo...»; le componenti fondamentali della sua estetica sono «...il concetto di *Totalität*, il tema dell'alienazione e del suo superamento, la ermeneutica marxista e l'idea dell'*Aufhebung*, cioè la liberazione, in un futuro più o meno prossimo, dal conflitto tra *essere* e *dover essere*...»; egli considerò l'arte «...capace di liberare l'umanità dai suoi antagonismi sociali e dai suoi conflitti storici. Lukács ha accolto queste riflessioni sull'esempio di Marx e da marxista...».

In quanto a Garaudy egli ha «ripristinato» il marxismo «...sottolineando incessantemente che esistono leggi proprie dell'arte...»; il merito maggiore di Garaudy «...consiste nell'attenzione rivolta alla situazione sociale globale che determina l'atteggiamento dell'artista. Garaudy mostra i conflitti fondamentali che si situano alla base della società; egli non collega l'artista con un gruppo a parte, ma lo situa nel centro della macrostruttura che è data dalla coscienza culturale totale in una concreta sezione storica...», per lui «...L'artista è testimone della sua epoca e ne è il più profondo interprete, perché si oppone all'alienazione. Non è l'ideale di classe che determina la sua posizione, ma un ideale antropologico...».

Lo stesso equilibrio quasi umanistico rivelato in tutte le parti del libro fino a qui esaminate, caratterizza anche i capitoli sul realismo e sulla sociologia dell'arte.

Nel capitolo sul realismo Morawski si propone di «...liberare la teoria del realismo socialista dall'involucro ždanoviano ove aveva finito per essere imprigionata...»; in quello sui rapporti tra l'arte e la società egli sostiene energicamente che «...l'estetica marxista non equivale ad una sociologia dell'arte...» ed afferma ancora una volta che è necessario trattare l'arte «...non solo come un complesso di simboli espressivi e di segni dati qui e ora, ma altresì come strumento della coscienza sociale pervasa, come per secoli è accaduto, dai sogni di liberazione del genere umano dai

ceppi dell'indigenza, della fame e dell'ingiustizia e dall'ansia di affrettare la fine della reificazione in tutti i suoi aspetti...». Il libro risulta interessante da molteplici punti di vista.

Il pensiero di Morawski è scarsamente creativo, la sua prospettiva estetica è eclettica e, come giustamente detto da Prestipino nella prefazione, tende a «...valorizzare una gamma molto ampia di possibili approcci all'opera d'arte, l'intersecarsi in essa di piani diversi e il suo proiettarsi tanto sullo sfondo degli eventi storico-sociali quanto sulla trama ideale costituita dalle successive innovazioni nella vicenda delle forme e della creatività individuale...»; proprio per questo però, e per i costanti richiami ad una dimensione metaclassista ed universalmente umana, Morawski rappresenta, o dovrebbe rappresentare, nel quadro generale della contemporanea riflessione estetica marxista, il « mea culpa » di ogni affrettata e superficiale esemplificazione teorica.

Dal suo libro si sente ancora che effettivamente una « estetica marxista » è di là da venire; il pensiero lavora, in questo campo, su un materiale vastissimo, ribollente e polivalente, che è ben lontano da ogni, sia pur parziale, sistematizzazione.

Un ultimo interesse va al significato della pubblicazione del libro di Morawski da parte degli Editori Riuniti, significato che si chiarisce se riferito allo stato attuale della cultura, della politica-culturale e, *tout court*, della stessa politica di sinistra in Italia. Su questo punto evitiamo troppo ovvie considerazioni.

Mario Costa

Schede

a cura di Gabriella Meloni
e Piera Panzeri

FABRIZIO CALEFFI, *Arte e consumo (Diario di un falso pompiere)*, Ediz. Guaraldi.

Da Milva ad Umberto Eco, dalla polemica sull'iperrealismo alla dotta chiosa di versi danteschi, dalla pubblicità della Ferro-China Bisleri alle sottili disquisizioni Hegeliane-Engeliane sulla perdita di Sacralità da parte dell'arte, non c'è davvero penuria di digressioni — ingenuo o sofisticate, spontanee o forzate che siano — in questo simpatico quanto farraginoso zibaldone che il Caleffi sembrerebbe aver composto tutto d'un fiato, in una scorribanda culturale che, partendo dal tema dell'arte pompiere, e cioè del consumismo e sottoconsumismo estetico di cui esplora con completezza le matrici socio-culturali e politiche, allarga l'analisi fino ad abbracciarvi tutti i livelli e tutte le dimensioni di indagine, così che il discorso sul recupero delle avanguardie (estetiche e/o politiche) da parte del sistema diviene indagine sociologica sulla società opulenta, anzi assurge addirittura a *tractatus philosophicus* sulla realtà in generale, in cui tutti i più disparati dati culturali — originalmente rielaborati — precipitano e si amalgamano in una sorta di *Weltanschauung* Caleffiana.

La lezione del '68 (quella, per intenderci, della dialettica assembleare in tempi d'occupazione) è ben presente in questo saggio, e nella sua accezione più completa: come a dire Carlo Marx (il gusto dell'analisi globale pseudo-scientifica, la disinvoltata osmosi degli strumenti conoscitivi messi a disposizione dalle scienze sociali, senza troppo

sottili distinguo) in edizione *pop* (una vivacità linguistica che si avvale di inattesi quanto audaci accostamenti concettuali, di giochi verbali talvolta ingenui, non di rado corrosivi, quasi volutamente *kitsch*, di metafora-oggetto tratte di peso — con tecnica warholiana — da quella stessa realtà consumistica che si intende demitizzare).

Un testo insomma che si raccomanda, più che per la scientificità del discorso (che pure non manca di sottigliezza critica, né, a dispetto delle digressioni, di una sua coerente struttura) per la felicità di uno stile i cui stessi difetti (immaturità, debolezze strutturali) si avvertono come altrettanti pregi.

GIULIANO DELLA CASA, *Alfabeto*, Ediz. Geiger.

Un'operazione, questa di G. Della Casa, che se da un lato si iscrive in un'area piuttosto consueta di ricerche sul segno, dall'altro assume una caratterizzazione tutta propria in direzione quasi ideogrammatica. È sempre difficile manipolare l'alfabeto, la sua carica dirompente e conservatrice di razionalità che vi si annida e l'innocenza velenosa delle lettere, specie se quest'ultime prendono vesti mistificate di gergo grafico, di graffito appena abbozzato. Ma Della Casa, continuando e riassumendo le sue ricerche sulle forme elementari possibili in pittura, raggiunge una carica di astrazione e di gestualità che è anche operazione accortamente critica.

P.P.D.

JOHN GOLDING, *Storia del cubismo 1907-1914*, Ediz. Mondadori, 1973, L. 2000.

La collana Oscar Studio della Mondadori ripropone in edizione economica questo testo, pubblicato per la prima volta a Londra nel 1958 e in edizione italiana a cura di Einaudi nel 1963, che ricostruisce le vicende del cubismo dal 1907 al 1914. Come la critica ha già giustamente messo in rilievo, l'autore dà del cubismo un'interpretazione nettamente realistica sostenendo che, se è vero che da esso ebbe origine tanta arte astratta, e gli stessi cubisti si avvicinarono talvolta all'astrazione completa, non venne mai meno negli artisti del movimento una preoccupazione sostanzialmente rappresentativa. L'attenzione ai fatti costituisce, anche dal punto di vista metodologico, da un lato il pregio, dall'altro il limite del volume, riconosciuto implicitamente dallo stesso studioso, quando nella prefazione alla seconda edizione, ammise l'opportunità di individuare meglio il clima intellettuale entro cui il cubismo si sviluppò. Ma la ricostruzione puntuale degli incontri tra gli artisti, delle mostre cui parteciparono, lo spoglio sistematico delle riviste del tempo, la raccolta delle dichiarazioni di poetica, l'esame stilistico minuzioso di molti dei più importanti quadri cubisti, didatticamente utile, anche per il riscontro con le immagini riportate nel testo, danno prova della serietà dell'indagine condotta dall'autore. In mezzo a una tale miriade di notizie, sarebbe stato facile disperdersi; Golding evita abilmente il rischio strutturando il materiale di studio attorno a tre nuclei, corrispondenti ai tre capitoli fondamentali del testo, dedicati all'incontro tra Picasso e Braque, al ruolo di primo piano, soprattutto nella teorizzazione, di Gris, e all'influenza del cubismo in Francia. La ricostruzione storica, tenendo conto del fatto che le più importanti innovazioni pittoriche ed estetiche del cubismo furono realizzate nella fase prebellica, si ferma al 1914 e non al 1925, che ne segnò, secondo l'autore, la fine effettiva.

Rassegna delle riviste

a cura di Orsola Ghetti
e Paola Serra Zanetti

Art Press

Art Press, rivista bimestrale il cui primo numero risale al dicembre-gennaio 1973, si presenta come una delle più interessanti e qualificate nel dibattere temi d'arte d'avanguardia, anche e soprattutto perché è nata sotto la direzione di Catherine Millet, studiosa dell'arte concettuale della quale è noto il rigore interpretativo di questo movimento. Sostenitrice di concettuali puri come Kosuth, che enunciano e praticano una concezione totalmente «riduttiva» dell'arte, intesa come «ritorno all'idea stessa» e che rifiutano qualsiasi riferimento a dati oggettuali, la Millet esclude dal settore concettuale ogni operare estetico o comportamentistico (tutto quel campo della ricerca artistica che Barilli, distinguendolo dal concettuale puro, definisce «concettualismo mistico», ovvero un modo di fare arte che, pur situandosi all'interno del concettuale, non rifiuta di sottomettersi al contesto della vita, di muoversi all'interno di riferimenti ambientali, psicologici ecc.). Parrebbe dunque, a tutta prima, che questa impostazione critica dovesse influenzare in una direzione ben precisa il carattere della rivista, per quanto riguarda e la scelta dei temi e quella degli artisti da presentare. Al contrario si può osservare, fin dai primi numeri di «Art Press», come il rigore critico della Millet vada via via attenuandosi a favore di un atteggiamento più elastico, disposto a concedere ampio spazio all'esame di forme d'arte non classificabili sotto la categoria del concettuale puro.

Vediamo così accanto a un concettuale di stretta osservanza come Burgin, altri come Paolini, Agnetti, Lamelas, Raynaud, compromessi in operazioni di appropriazione del «reale» più complesse, oppure artisti di environment o di body-art come Acconci.

Un grande rilievo viene dato inoltre alla nuova astrazione americana, un'astrazione che, come vedremo, non rifugge da tecniche più o meno gestuali e che attribuisce notevole importanza alla materialità degli elementi pittorici: dalla trama della tela alle gradazioni del colore che la ricopre. Infine, una lunga intervista a Robert Morris, il maggior esponente della Minimal art, rivela come la rivista intenda esaminare praticamente quasi tutti i fenomeni della ricerca artistica attuale, in qualche modo riconducibili sotto la categoria dell'astrazione e che hanno anticipato il concettuale puro. L'intervista, apparsa sul n. 5 di Art Press e condotta da Annette Michelson, mette in evidenza, analizzan-

done i momenti successivi, la complessità della ricerca artistica di Morris, dalle prime sculture, con cui tentava di saggiare il rapporto fisico tra oggetto presentato e spettatore, agli enormi parallelepipedi impersonali che caratterizzano il periodo propriamente minimalista di Morris, alle operazioni di land-art sempre in scala gigante, fino agli oggetti di feltro. Questi ultimi, esposti in un insieme, giocano sulle variazioni prodotte dalle loro grandezze e dal procedimento del taglio loro applicato: tagliati a strisce e appesi al muro o gettati in parte sul suolo, in un ricadere più o meno controllato, queste forme ripropongono il principio della «softness» già sperimentato da Oldenburg.

La qualità peculiare dell'operazione di Morris — osserva la Michelson — consiste nell'aver offerto, attraverso l'alterazione dei sistemi di misura, attraverso la sperimentazione dei materiali, e l'adozione di forme scultoree elementari (cubi, cilindri, poliedri irregolari), una ridefinizione dell'esperienza scultorea e nell'aver esteso il campo del discorso estetico, sviluppando la riflessione sui termini generali della percezione.

Un altro artista già ricordato, Victor Burgin, che pure figura nel n. 5 di Art Press in un articolo di Alfred Pacquement, propone lavori di notevole interesse, in cui affronta i problemi della percezione e della funzione rappresentativa dell'opera d'arte, proponendoci la rappresentazione sotto forma linguistica.

Nelle sue prime opere — afferma Pacquement — l'artista vuole esaminare i vari tipi di riferimento all'oggetto, da quelli basati sulla percezione a quelli basati sulla riproduzione fotografica. A partire dal 1970 Burgin si converte alla espressione puramente linguistica, che gli permette di evitare il riferimento diretto alla realtà esterna. Le opere di questo momento hanno la comune caratteristica di presentarsi sotto la forma di proposizioni numerate e successive, dove ogni nuova proposizione rinvia ad una o a molte delle precedenti, costringendo lo spettatore a stabilire i legami tra di esse e a riflettere sui dati iniziali.

L'accusa di letteratura, mossa a Burgin, cade — come osserva Pacquement — poiché il linguaggio naturale qui usato somiglia più al modo astratto, procedente per ipotesi, impiegato dalla scienza che a quello proprio della letteratura: un modo quindi assolutamente strumentale. Anche «Performative-narrative piece», in cui Burgin accosta un testo a una serie di fotografie di una scrivania con oggetti, esclude ogni elemento narrativo per se stesso e vuole mettere a confronto unicamente due sistemi di segni, quello verbale e quello visivo, così da condurre lo spettatore, non tanto ad ammirare l'immagine, quanto a porre l'attenzione sul problema più generale della rappresentazione.

Orsola Ghetti

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

FLASH ART n. 42 (L. 1000), Polemica Morrellet-Sol LeWitt - Bruno Locci - Robert Morris - Wolf Wostel - Gino Marotta - Eric Reusch - Giancarlo Bagnoni - Mario Nigro.

CRITICA D'ARTE n. 129 (L. 2200), C.L. Ragghianti: Dewey, convergenze e divergenze - P. Pacini: Percorso prefuturista di Gino Severini.

CRITICA D'ARTE n. 130 (L. 2200), C.L. Ragghianti: Il processo della conoscenza - E. Bassani: Carrà e l'arte negra.

LE ARTI n. 9/10 (L. 2000), Testimonianze per Garibaldi Marussi - G. Marussi e M. Venturoli: Libri d'arte - La XV Triennale di Milano - G. Marussi: La Biennale dell'arazzo - M. Valsecchi: Ottava Biennale di Parigi - D. Bonamore: La somma di Zigaina a Gradisca - C. Munari: Mario Carotenuto - Z. Krzysnik: La Biennale della grafica a Lubiana - Le lettere, supplemento letterario a cura di V. Accame e G. Marussi.

IL PONTE n. 9 (L. 800), G. Tinazzi: Arte, tra possibilità e corporeità - B. D'Amore: All'interno della critica d'arte.

PHOTO 13 n. 12 (L. 800), Editoriale: La fotografia di tolleranza - M. Accolti Gil: Mc Laren e il mito del cinema puro - M. Cacciò: La Cina e il suo popolo, La fotografia come arte rivoluzionaria - Homer Sykes - Tana Kaleya - A. Gilardi: Le nuove frontiere del nudo fotografico - R. Chini: La rivolta spartachiana - M. Cacciò: Mieczyslaw Berman.

FOTOGRAFIA ITALIANA n. 186 (L. 800), Colera quotidiano - Fedele, Marirosa e Oliviero Toscani - Tina Modotti.

IN n. 10/11 (L. 1500), Per una rigenerazione dell'oggetto - R. Dalisi: Design «dentro», designers «fuori» - In International: America del Sud, Paesi Bassi Austria, Germania, USA - E. Chiggio: Professionalità nel design - M. Silvera: Il segno del tempo ovvero le politiche del redesign - La ricerca come metodo - Gregotti, Briatico, Mansholt: La qualità della vita.

BABELE n. 2, L. Lattarulo: L'artista alla ricerca della realtà - L.P. Finizio: L'immagine nell'obiettivo.

BABELE n. 3, L.P. Finizio: Formalismo e futurismo russo.

FORMALUCE n. 36 (L. 800), N. Di Salvatore: Industrial Design a più funzioni.

PER LA CRITICA n. 1 (L. 800), P. Bonfiglioli: Restaurazione e kitsch - W. Benjamin: La tecnica del critico in tredici tesi - G. Scalia: Prima della critica - I. Viola: Benjamin, l'allegoria e il nome - A. Prete: Salon Baudelaire - G. Gattei: Il «regno animale dello spirito», lettura di Bataille - D. Tarizzo: La metatona della critica - G. Gattei: Il silenzio dell'occhio.

PER LA CRITICA n. 2 (L. 800), G. Scalia: Frammenti precritici sull'arte - B. Brecht:

Progetto per una rivista « Fogli critici » - P. Betti: *Sade o la forma naturale* - L. Magarotto: *L'arte come produzione* - G. Caramone: *Lukàcs 1910, la cultura estetica* - A. Panicali: *Rosso e nero, Anni venti* - A. Prete: *Il Libro e il Mercato (dialogo tra Don Chisciotte e il suo autore)* - G. Cavazzoni: *Comte e l'arte per tutti*.

ARTE ILLUSTRATA n. 54 (L. 2400), J. Sillevs: *Varie su Boldini*.

HUMANDESIGN n. 13 (L. 700), S. Dangelo: *Grazie a Dalì rivivescenza di Gibon Sengai* - F. Solmi: *Incontro tra nulla e significante nella pittura di Hiromi* - Itinerario di Mario Braccigliano - M. Contini: *La simbologia di Leombianchi* - I flash di Fiorentino - Nilde Carabba - Linguaggio pittografico di Massimo Amleto.

EUROPA ARTE CONTEMPORANEA n. 5 (L. 1500), F. Fata: *Un anno dopo* - H. Martin: *Man Ray* - M. Ray: *Autoritratto* - C.L.S.: *Seusi conosce Melotti?* - M. Paolucci: *Classico-anticlassico, costante dialettica* - L. Serravalli: *Zigaina a Gradisca*.

L'ART VIVANT ott. '73, J. Clair: *La 8ª biennale de Paris* - Enquête à la Biennale - G. Lascault: *Saul Steinberg* - R. Micha: *Jean Dubuffet* - Entretien avec Rauschenberg - Sarkis: *La Drama of the Tempest* - Boltanski: *L'appartement, rue de Vaugirard* - Trisha Brown - Kenneth King - Joan Jonas - Simone Forti.

L'ART VIVANT nov. '73, Special Photographie (Etienne - Jules Marey - Jean Le Gac - Valerio Adami - John Heartfield - Mastra - « Sequences » - Didier Bay - Jochen Gerz - Man Ray) - J. Clair: *L'ordre moral di Pierre Gaudibert*.

PARTISAN REVIEW apr. '73, B. Rose: *Protest in art*.

THE ART GALLERY est. '73, T. Hilton: *The reception of modernism in England* - E. Smith: *The avant-garde in London*.

DIALOGUE vol. 6, D.H. Karshan: *From Realism to Abstraction*.

STUDIO INTERNATIONAL apr. '73, *The Lay Figure speaks* - C. Spencer: *Brité's covers* - R. Denzot: *A backward look at Documenta 5, II* - A. Stokes on his paintings - Christopher Fox on Adrian Stokes - M. Rosen, Ayalon: *Popular Moslem Art in Jerusalem* - M. Pidgeon: *Political street art in Santiago* - M. De Micheli: *The political ideology of Futurism* - P.W. White: *Cunningham, a parody of « new thought »* - K. Broos: *Piet Zwart*.

STUDIO INTERNATIONAL lug./ago. '73, B. Martin B. Boneas: *The artist as an individual* - M. Tuchmann: *Emile de Antonio* - B. Cohen: *William Turnbull* - J. Rykwert: *Adolf Loos* - W. Tucker: *Gravity, Rodin, Degas* - P. White: *Robert Young* - J.E. Bowlit: *Pavel Filonov* - P. Cook: *Directing the ICA*.

STUDIO INTERNATIONAL set. '73, S. Gablik: *On the logic of artistic discovery* - J. Reinisch in interview with Lawrence Alloway - G. Ballo: *The climate of the first Italian abstract movement* - K. Carpenter: *Jules Olitski retrospective* - I. Davies: *Primitivism in the first wave of the XX century avant-garde in Russia* - S. Bann: *Malcolm Hughes* - D. Ashton: *Principles of transitoriness* - C. Spencer: *The life and death of the multiple*.

Segnalazioni bibliografiche

a cura del Centro Di

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

Cataloghi

Aktionen Der Avantgarde, Environments, Happening, Prozesse, Aktionen, Video, Berlino 1973, interamente illustrato b/n, lire 5.000.

Disegni di artisti europei al Museum of Modern Art di New York. Rotonda della Besana, Milano 1973, p. 184 interamente illustrato b/n, lire 3.000.

Achille Funi, Palazzo della Permanente, Milano 1973, p. 216, interamente illustrato b/n e colori, lire 4.000.

André Malraux, Fondation Maeght, Saint Paul 1973, p. 322, interamente illustrato b/n e colori, lire 9.000.

Michael Von Biel, Zeichnungen, Monaco 1973, p. 64, illustrato b/n, lire 3.500.

Body Language, Graz 1973, p. 70 interamente illustrato b/n, lire 4.000.

Contemporanea, Parcheggio di Villa Borghese, Roma 1973, p. 574, con circa 500 illustrazioni b/n, lire 6.000.

Ger Dekkers, Landscape Perception, Bochum 1973, interamente illustrato b/n e colori, lire 3.500.

Marcel Duchamp, mostra itinerante Philadelphia, New York, Chicago, p. 40, illustrato b/n, lire 2.000.

C'era una volta... mostra di Giuseppe Landini, Le immagini, dipinti tra il 1965 e il 1973, Arezzo 1973, interamente illustrato b/n e colori, lire 2.000.

Nove Maestri della Pittura contemporanea, Bergamo 1973, p. 22, illustrato b/n, lire 500.

Per il Cile con Matta, Bologna/Ravenna 1973, p. 52, molto illustrato b/n, lire 1.500.

Michelangelo Pistoletto, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1973, interamente illustrato b/n, lire 4.000.

Ottone Rosai, Varese 1973, p. 50, interamente illustrato b/n, lire 1.500.

La Tana del Lupo, Mostra critica del Giocattolo/Massa, Parma 1973, p. 46, con 261 tavole fuori testo b/n, lire 4.000.

Quindicesima Triennale di Milano, Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, Palazzo dell'arte al Parco, 1973, p. 218, interamente illustrato b/n e colori, lire 9.000.

Richard Tuttle, Monaco 1973, p. 46, interamente illustrato b/n, lire 4.800, inglese e tedesco.

Educazione artistica

Si segnala che sono ora disponibili in lingua francese i volumi curati da Ernest Rottger e Dieter Klante, un tempo disponibili solo in tedesco. Due sono le serie che ci paiono di maggior utilità per l'insegnamento artistico.

1) « Le jeu et l'élément créateur »:

Al Centro Di, Firenze

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

TITOLO:

Nome, indirizzo, firma:

Data del timbro postale

RAMMENTIAMO

che la direzione-redazione della rivista si è trasferita in Via S. Giacomo n. 5/B - 00187 Roma, tel. 6786422. Si prega di prendere nota del nuovo indirizzo per l'invio di lettere, cataloghi, documentazioni, libri, riviste-cambio e quant'altro di pertinenza della redazione.

Inoltre, per facilitare l'inserimento delle mostre nella rubrica « Brevi », le gallerie e gli artisti sono pregati di inviare i cataloghi direttamente anche al curatore della predetta rubrica: *Cesare Chirici, via Imperia n. 16 - 20142 Milano.*

Point et Ligne, Parigi 1973, p. 144, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Le Plan, Parigi 1973, p. 120, interamente illustrato b/n, lire 3.200.

2) « *Le jeu qui crée* »:

Le Papier, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Le Bois, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 3.200;

La Ceramique, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Fils et Tissus, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Couleurs et Tissus, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Le Carton Ondulé, Parigi 1973, p. 96, interamente illustrato b/n, lire 4.400;

Le Métal, Parigi 1973, p. 120, interamente illustrato b/n, lire 4.400.

Saggistica

Vincenzo Agnetti, *Tesi* (Precariana a cura di Tommaso Trini) Milano 1972, lire 4.000.

E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *L'Italia Liberty*, Milano 1973, p. 372, illustrato b/n 567, a colori 6, lire 25.450.

Cesare G. De Michelis, *Il Futurismo italiano in Russia 1909-1929*. (Temi e problemi) Bari 1973, p. 282, appendice e bibliografia, lire 3.300.

Paolo Fossati, *Il Design*, Roma 1973, oltre 200 p., numerose illustrazioni, bibliografia, lire 10.000.

A. Hohenegger, *Graphic Design. Estetica e funzione, tecnica e progettazione*, Roma 1973, p. 356, molto illustrato, glossario di termini tecnici e bibliografici, lire 6.400.

Pierre Restany, *Nuovo Realismo*, (ediz. francese, Parigi 1968) traduzione di Jole de Sanna, Milano 1973, p. 116, ill. 31, lire 4.500.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Premi

Strasburgo. Il Premio Rembrandt della Fondazione Goethe è stato assegnato a Fausto Melotti. Quest'anno il premio era riservato alla scultura.

Biella. Il Premio internazionale « Biella » per l'incisione è stato vinto dall'austriaco Joerg Ortner.

Milano. Al Concorso nazionale « Venticinque anni APECO », riservato a pittori nati nel periodo 1948/1954, primo premio a Francesco Preverino; secondo premio a Marco Antonio Tanganelli.

Grenchen (Svizzera). Alla VI Triennale internazionale di grafica, primo premio a Dieter Rot. Altri premi a R.B. Kitaj, T. Bayrle, A. Dias, A.R. Penck.

Varie

Pistoia. Nel Notiziario n. 5 del Centro di Documentazione è stato pubblicato un elenco di 180 riviste a cui ci si può abbonare con particolari facilitazioni. Il n. 6 contiene istruzioni come « Fare la controinformazione ». Per notizie rivolgersi al Centro di Documentazione, Casella Postale 53 - 51100 Pistoia.

Parma. L'Istituto di Storia dell'arte dell'Università ha costituito un Centro di Studi per la Storia della Fotografia che ha lo scopo di raccogliere le opere dei maggiori fotografi contemporanei e la conservazione dei documenti sulla storia della fotografia. Si propone anche di stimolare la presenza di giovani fotografi invitandoli ad esporre. Il comitato direttivo è composto da Lamberto Vitali, Carlo Bertelli, Paolo Fossati, Maurizio Calvesi, Arturo Carlo Quintavalle e, come consulente, Lanfranco Colombo.

Venezia. Si è costituito il Comitato comunale di coordinamento per le manifestazioni culturali che ha lo scopo di vagliare le proposte riguardanti le manifestazioni culturali e di formare il calendario. Ne fanno parte gli Assessori alle Belle Arti, al Turismo, alla Comunità, rappresentanti della Biennale, della Fondazione Cini, della Federazione nazionale artisti, degli operatori teatrali e culturali, delle Biblioteche, dell'Azienda di Turismo e della Curia.

Roma. La Galleria « Il Grifo » (Via di Ripetta 131, Roma) ha pubblicato il quaderno n. 3 del Centro di Documentazione e promozione per l'arte fantastica.

Trieste. A La Cappella è stato organizzato un luogo sperimentale chiamato « Campo elementare, laboratorio di gioco per 10 giorni », riservato a 40 bambini delle scuole elementari. Piccolo Sillani ha documentato questa esperienza in un diario illustrato da fotografie scattate dai bambini stessi.

Mogadiscio. Nel Palazzo dei Congressi è stato inaugurato un murale di Ugo Attardi, dono suo e della CIMAC al popolo somalo. Il grande affresco è dominato dalla figura di Said Mohamed, eroe nazionale della Somalia, che lottò per oltre 30 anni contro i colonialisti.

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Alessandria

Sala comunale arte contemporanea: mostra di opere degli ultimi 4 anni di Vasco Bendini. Ricerca «povera» e comportamento esistenziale costituiscono le componenti di rilievo dei reperti «lacerati e brucianti» esposti dal Bendini. Al catalogo, un testo di Marisa Vescovo.

Bari

Grifo: reportages figurati di Felicia Armenise.

Bergamo

Fumagalli: composizioni di Silvano Galletti sul tema delle topografie mentali. Presentaz. di E. Miccini.

Lorenzelli: nove maestri della pittura astratta contemporanea: Bill, Bonfanti, Dorazio, Fruhtrunk, Grignani, Gorin, Magnelli, Mansouff, Pasmore.

Method: mostra di Aldo Schmid, dal titolo «la vitalità del colore». Presenta l'artista E.L. Francalanci.

Mille: lavori di César e Spoerri, rappresentanti del *nouveau réalisme*.

Bologna

Baraccano: antologia di opere del cadorino Masì Simonetti su temi popolari del suo ambiente nativo mutuati da ricerche pittoriche nell'ambito della pittura francese dei «fauves» e dell'orfismo di Robert e Sonia Delaunay. Al catalogo un testo di Marchiori.

Forni: imagerie surreale di Fabrizio Clerici tradotta in un linguaggio tecnicamente ineccepibile.

Nuove Muse: organicismo metamorfico e sviluppi materici nelle opere recenti del veneto Mario D'Anna.

Sanluca: sculture recenti di Annibale Lanfranchi sul tema della «figura umana espressionisticamente tormentata» (De Micheli al catalogo).

Studio Immagini Alternative: «per un discorso sull'immagine», mostra di opere di impianto figurativo con la partecipazione degli artisti N. Frabboni, F. Greco, A. Martini, F. Gismondi, U. Sergi, C. Amadori, G. Dradi, M. Fidinò. Coordinatori, i critici V. Bramanti, A. De Guercio, M. De Micheli, D. Micacchi, C. Munari, F. Solmi, che intendono portare avanti un ventaglio delle ricerche sulla pittura d'immagine.

Bolzano

Galleria E: messaggi multipli di Renato Volpini.

Studio 3Bi: scultura come processo aperto nei lavori di N. Carrino.

Brescia

Enal: rassegna nazionale «città di Brescia» sul tema: la dimensione sociale dell'uomo contemporaneo. Sono stati scelti lavori nell'ambito del realismo-figurazione che vanno dalle forme di stampo espressionista a quelle più legate alle recenti poetiche dell'immagine e dell'oggettività. Tra gli espositori: Baracco, Carboni, Di Fabrizio, Mariani, Messina, Cipolla, Brambilla, ecc. Presentaz. al catalogo di M. Corradini.

Fant Cagni: brani figurativi negli oli, disegni e incisioni di P. Tredici.

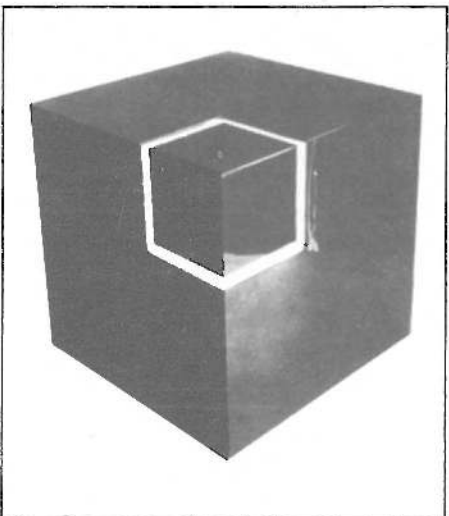
Nuova Città: lavori recenti di Angelo Cagnone come frammenti di immagini espanse



G. Guerreschi, *Vietnam suite* (Roma-Fante Spada).



B. Romagnoni, *Collage*, 1963 (Milano-Solferrino).



R. Barisani, *Cubo luminoso*, 1971 (Salerno-Seggiola).



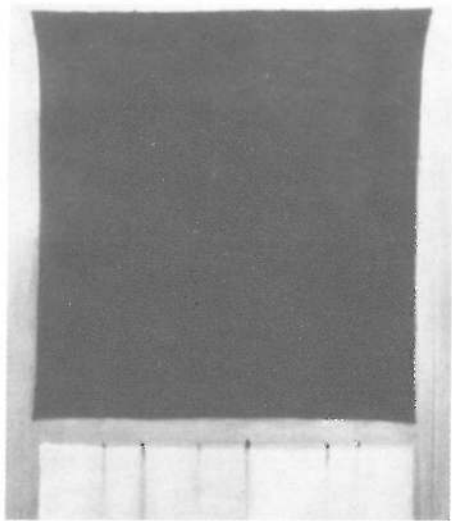
R. Bittoni, *Quella poltrona*, 1973 (Roma-Due Mondi).

S. Pacus, *Dramatis Homo Dramatis* (Padova-Eremitani).





A. Negri, *Disegno*, 1972 (Novara-Palazzo Broletto).



G. Madella, *D.M. 22* (Milano-Morone).

S. Cherchi, *Omaggio all'Immaginismo*, 1956 (Alessandria-Civica).



da riconnettere in una logica diversa di accumulazione. Successivamente: Luigi Veronesi, opere recenti.

Schreiber: pitture di Sergio Borini sul tema dell'anatra. Lo presenta De Micheli.

Studio Brescia: economic art, di Vitantonio Russo. In catalogo un utile testo di R. Apicella.

Cagliari

Arte Duchamp: panoramica di grafica contemporanea. Tra gli espositori: Adami, Arroyo, Cavaliere, Del Pezzo, Dova, Pardi, Schifano, Scanavino, ecc.

Como

Salotto: mostra del tedesco J. Klaus sull'ambiente marino e sottomarino come *habitat* per l'uomo di domani.

Firenze

Giorgi: «trame» e «strutture» nei lavori recenti dell'americano James Mc Clintock, presentato da A. Busignani.

Villa Meridiana: mostra dal titolo «romanticismo storico» con opere di artisti dell'800 tra cui Faruffini, Previati, Morelli, Palizzi, Carcano, Appiani, Dupré, Hayez, Ingres, ecc.

Pergola: grafica di Renzo Vespignani.

Piramide: nuova dimensione analitica di una pittura non oggettiva, riproposizione della mostra «fare pittura» già realizzata l'estate scorsa a Bassano. Tra gli espositori: Battaglia, Griffa, Guarnieri, Martino, Olivieri, Patelli, Vago, Verna. Testi critici al catalogo di V. Fagone, B. Passamani, A. Passoni.

Sangallo: «tempi di percezione», con opere di Aricò, Calderara, Gastini, Leverett, Verna, Zappettini, ecc.

Santacroce: «pittura e non altro» di L. Alinari, sui temi della vita consumistica e alienante di oggi. Presentazione di A. Gatto.

Genova

Polena: ricerche sulle ragioni interne del fare pittura nei lavori astratti di Rocco Borrelli, genovese. Al catalogo, un testo di G. Beringheli.

Pourquoi-pas?: opere 1932-1945 di M. Radice, presentato da G. Ballo.

Unimedia: lavori passati e recenti di Nato Frasca, come forme passibili di sviluppi spaziali e dinamici nell'ambito della percezione del fruitore.

La Spezia

Gabbiano: strutture modulari di Arcangelo Leonardi.

Livorno

Peccolo: lavori in tensione spaziale di un artista non più giovane, F. Di Cocco (n. 1.900), vissuto in America e legato a movimenti italiani importanti come il futurismo, la scuola romana e il Novecento.

Lodi

Gelso: pitture di Gabriele Ortoleva che utilizza la paglia per dar spessore alle sue immagini. Presentazione di G. Seveso.

Matera

Studio arti visive: omaggio al futurismo, con opere di Marinetti, Russolo, Carrà, Boccioni, Depero, Prampolini, Balla, Severini.

Messina

Arte Centro: tele e disegni di astrazione litica, di Mario Tudor.

Milano

Agrifoglio: opere figurative del pittore spa-

gnolo Julian Pacheco sui temi politici ed esistenziali del nostro tempo.

Bergamini: emergenze di materia-memoria nei lavori del modenese Mattioli.

Bertesci: happenings di Allan Kaprow.

Blu: opere di Angelo Cagnone sulla nullificazione della figura umana.

Centro Industria: sculture, prismi speculari, microtempi, reliefs, minisculture, diapositive di Nicolas Schöffer, rappresentante autorevole dell'arte cibernetica.

Diagramma: fotografie di James Wedge e Luigi Albertini (quest'ultimo offre un crudo reportage su Tuscantia).

Diagramma: funzionalismo critico di Zvi Goldstein, artista concettuale.

Eidos: oli, disegni e tempere di Heinz Stangl.

Fante di Spade: 30 disegni 1972-73 di Giuseppe Guerreschi dal titolo «Vietnam suite». Una requisitoria impietosa sulle conseguenze della terribile guerra.

Galleria d'arte moderna: personaggi del secolo ritratti in sculture e pitture da Marino Marini.

Galleria: metamorfosi immaginarie nelle incisioni di Luigi Fagioli.

Giorno: «fedeltà al silenzio», sequenze di Jean Raine.

Lambert: dischi come opere d'arte, a cura di G. Celant. Espongono Y. Klein, Dubuffet, Lichtenstein, Warhol, Rauschenberg, Lewitt, Kosuth, e molti altri.

Lorenzelli: opere astratte dal 1950 al '73 dell'artista svedese Olle Beartling.

Milione: ultima grafica di S. Romiti.

Morone: pittura astratta di Gianni Madella, mantovano del '31, come simulacro del pensiero percettivo.

Multicenter: un decennio di grafica pop, dal titolo: the art of the 60's.

Nuova Sfera: disegni di Massimo Zuppelli sull'intrico della vita quotidiana.

Nuova Annunciata: nuova galleria inaugurata con trenta quadri surrealisti. Tra gli espositori, Dalì, Masson, Mirò, Ernst, Magritte, Brauner, Martini, ecc.

Palazzoli: opere di Pietro Manzoni, con qualche documento inedito.

Pilota: Avalor, Centofanti, Dangelo, Giuntini, M. Henry, Mangiaterra, Marión, Radicioni: disegni, dipinti e oggetti.

Porta Ticinese: intervento di Pino Spagnolo, col suo «falcemartello '73», alla mostra dedicata alla tragedia cilena ispirata a *Cartoons for the cause 1866*.

Salone Annunciata: Adams, Atget, Carrieri, Mulas e fotografi cinesi.

Sant'Ambrogio: trascrizioni diagrammatiche del reale di Pierantonio Fenili, giovane artista operante a Milano.

Sant'Andrea: Gastone Novelli.

Schubert: ritagli fantastici del reale, di Bobo Piccoli.

Shop-art: opere astratto-surreali di L. Bianchi, G. Cigna, G. Pozzi e M. Simonetta.

Solferino: 40 disegni dal 1956 al 1963 di Bepi Romagnoni, il compianto artista milanese scomparso nel '64. Sul catalogo, scritti dell'autore e di E. Tadini.

Stendhal: proporzionalità geometrica e invenzione coloristica nei lavori astratti di Carlo Ciussi. Sul catalogo, uno scritto di Giuseppe Marchiori.

Toselli: esperimenti concettuali di H. Fulton.

Trentadue: incisioni recenti di Federica Galli dal titolo «le quattro stagioni».

Modena

Sfera: lavori d'impronta surreale con stilizzazioni caricaturali dell'immagine, di Narciso Bonomi.

Monza

Galleria civica: disegni politici di Tino Vaglieri.

Napoli

Arte studio Ganzerli: dipinti astratti del giovane Riccardo Riccini dal titolo *prospettive '73*.

Padova

Chiocciola: prismi e poliptipi di Alberto Biasi, operatore cinetico e tra i fondatori del gruppo N di Padova.

Correggio: lavori materici di Goliardo Padova su temi naturali.

Images: 2 mostre contemporanee: una di tempere, disegni e acqueforti di Carlo Carrà, e una di artisti italiani degli anni '50, tra cui Tancredi, Crippa, Dova, Baj, Cagli, Vedova, Monachesi.

Stevens gallery: gioco e ironia nelle opere figurative surreali di Piero Lustig. Presentazione di G. Dorfler.

Studio d'arte Eremitani: lavori del periodo prefuturista di Umberto Boccioni sui temi della macchina, del nudo umano e del dinamismo plastico. Al catalogo un testo di A. Socal.

Palermo

Quattro Venti: metafora meccanica della scultura moderna e fenomenologia plastico-visuale della figura archetipica del cerchio, nelle opere in marmo di Natalino Andolfatto. Lo presenta V. Fagone.

Parma

Bocchi: opere recenti di Renato Guttuso, presentato da L. Sciascia.

Centro Steccata: opere visionarie di Graham Sutherland sui temi della natura e dell'uomo. *Contrafforti in Pilotta:* «la tana del lupo», mostra critica del giocattolo/massa.

Rocchetta: figure-piante, esseri-animali in trasformazione, queste le immagini dell'anonimo L. De Vita. Successivamente, opere figurative di Gigino Falconi come memorie dell'oggi.

Pescara

Convergenze: dalla pop(ular)art all'arte popolare, con lavori di Amadori, Baj, Baratella, De Filippi, Del Pezzo, Donzelli, Nespolo, Sarri, Spadari, Visca, ecc.

Roma

Artivisive: moduli geometrici come strutture plastiche e coloristiche nei lavori astratti della pittrice sarda Renata Prunas presentata da Arturo Bovi.

Dadamaino, *Senza titolo* (Vigevano-II Nome).

Attico: esposizione di una porta costruita e firmata da M. Duchamp nel 1972 che si trovava nell'appartamento dell'artista in via Larrey a Parigi. Calvesi definisce questa porta «l'incarnazione domestica di uno schema psichico trascendentale».

Galleria Villa Massimo: strutture geometriche dell'artista tedesco G. Neusel.

Giulia: opere recenti di Angelo Titonel sui temi dell'uomo e la maschera.

Incontro d'arte: recupero della muscografia etnica nelle opere a sfondo liberty del palermitano Raffaele Piraino, presentato da L. Sciascia.

Istituto italo-latino americano: grafica messicana.

Marlborough: disegni di Franz Kline.

Medusa: realisti (europei) e iperrealisti (americani) a confronto. Tra gli espositori: Botero, Klapheck, Pistoletto, Sarnari, Bond, Estes, Everett, Salt, ecc.

Nuova pesa: antologica di Osvaldo Licini, curata da A. Trombadori.

Piazza Margana: sculture all'aperto di Nino Perizi.

Qui Arte Contemporanea: maestri surrealisti, con opere grafiche di Arp, Bellmer, Breton, De Chirico, Duchamp, Ernst, Mirò, Picabia, Savinio, ecc.

Studio Arte Moderna: pittura «concettuale» di Donato Colamartino, presentato da Albino Galvano.

Trinità: opere optical-cinetiche di Contreras Brunet, cileno, come variazioni su un tema semplice.

Salò

Centro Arte Santelmo: ricerche plastiche di Franco Giorgi.

Savona

Brandale: rassegna internazionale di poesia visiva a cura di Mirella Bentivoglio, con la partecipazione di sole donne.

Sesto S. Giovanni

Studio 2: collettiva di artisti di varia estrazione, tra cui Dangelo, Dadamaino, Fomez, Ori, Carabba, Giorgis, Pescador, ecc.

Torino

Accademia: antologica dedicata a un artista scomparso da molti anni ma recentemente rivalutato: Giuseppe Cominetti, pittore, scenografo, incisore, scultore e cesellatore, legato al clima divisionista e futurista italiano. Al catalogo, antologia critica.

Davico: «nel solco del fantastico», collettiva curata da G. Di Genova cui partecipano Baj, Bueno, Carmassi, Finotti, Mariani, Ne-

M. Magrini, *n. 10* (Torino-Punto).

spolo, Tadini, Turchiaro, Vacchi, ecc. Non è una mostra di tendenza, ma un campione, secondo Di Genova, dell'uso pittorico della fantasia come elemento portante su cui edificare un discorso artistico.

Fauno: dipinti di S. Matta. *Fauno 2:* Christo.

LP220: tele colorate sezionate in più forme incastrate reciprocamente, di M. Gandini, presentato da Mirella Bandini.

Martano 2: contributo della pittura d'avanguardia alla scenografia, con bozzetti di F. Casorati, E. Prampolini, A. Savinio, L. Veronesi. Nel catalogo, testi esplicativi degli artisti. *Narciso:* sculture e disegni di Adolfo Wildt (1868-1931).

Stein: fisicromie e induzione cromatica nelle opere di Carlos Cruz-Diez, venezuelano del '23.

Tavolozza: «oggetti del presente», opere di Carlo Amadori sulla realtà quotidiana. Testo di F. Solmi.

Triade: frammenti visivi in intricato tessuto connettivo, nei dipinti dell'artista romana Franca Sonnino.

Trento

Argentario: divagazioni fantastiche di Elena Fia sul mitografismo oggettualistico e meccanicistico odierno. La presenta T. Toniato.

Udine

Sagittario: Giorgio Gaiotto.

Venezia

Bevilacqua La Masa: mostra delle «Settimane di pittura in Stiria», allestita anno scorso al Landesmuseum di Graz e che sarà trasferita in febbraio a Belgrado. Con questa mostra l'Assessorato alle Belle Arti ha inteso anticipare quanto stabilito dal nuovo statuto dell'Opera Bevilacqua La Masa, che intende stabilire in modo permanente un rapporto culturale con l'Austria e la Jugoslavia. Gli artisti presenti sono: per l'Austria, Crus, Goessl, Leitner e Reiter; per la Jugoslavia, Gvardiancic, Kaurzlaric, Lulovski e Trbuljak; per l'Italia, De Filippo, Olivotto, Sartorelli e Vaccari.

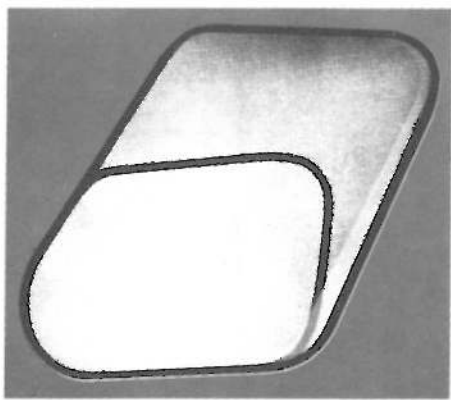
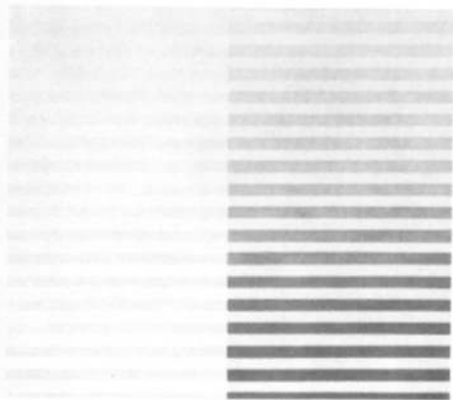
Cavallino: mostra d'arte indiana (tantra).

Santo Stefano: orme del tempo, Kenya legend, sculture e incisioni di Franca Gritti 1969-73. Testi di V. Scheiwiller, E. Fezzi, L. Goffi.

Verona

Ferrari: pittura-pittura dell'olandese Piet Teraa. Presentazione di Lara Vinca Masini. *Studio la città:* lavori astratti di Robyn Denny, inglese.

A. Cagnoni, *Dei pronomi (A)*, 1973 (Milano-Blu).



Dedalo

effe

Il numero 2 di *Effe* in edicola questo mese propone nuovi temi atti a suscitare polemiche. Nella galleria degli antifemministi, dopo Gheddafi, Fellini, Paolo VI, è di turno il numero due degli Stati Uniti: il grande Kissinger, visto questa volta nell'ottica ironica della contestazione femminile. Un altro tema che susciterà polemiche: i risultati delle ricerche scientifiche che dimostrano come anche gli uomini risentono di cicli mensili, che incidono sui loro nervi e sul loro rendimento nel lavoro. La rivista inoltre continua il suo discorso «dalla parte della donna» di denuncia della legge (un articolo è dedicato alle ingiustizie subite nei tribunali dalle separate con figli), della scienza (strumento di potere al quale difficilmente le donne accedono), del fascismo (la cosiddetta femminilità della donna strumentalizzata dalla omosessualità fascista e nazista ancora imperante), del referendum (strumento questo della reazione a danno delle mogli, pilastri di una famiglia patriarcale che le sfrutta).

effe



Dalla Francia *Effe* presenta inoltre una ampia documentazione sui movimenti femministi e sui medici che hanno avuto il coraggio di autodenunciarsi per procurato aborto e parla del metodo Karman, alternativa all'aborto tradizionale accettato in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.

Dedalo

Sapere

ora diretto da
Giulio A. Maccacaro

Una vecchia testata con una formula nuova. Una rivista non solo di divulgazione ma anche di dibattito dei problemi sociali e politici, oltre che tecnici e culturali, che la scienza oggi propone ai singoli e alla collettività.



nel fascicolo di febbraio

la crisi energetica

G. B. Zorzoli **Crisi di energia o crisi di sistema?** / M. Slessor **I paradossi dei consumi energetici** / S. Bologna **Petrolio e potere** / U. Farinelli **Prospettive e limiti delle fonti energetiche.**

A. Araneo **I composti di coordinazione** / B. Chiarelli **La conquista della stazione eretta** / R. Gaddini **I primi tre anni di vita** / G. Bert **Il barone ruspante** / A. e F. Morello **La scuola popolare di Bassano.**

Inserto

AMBIENTE E POTERE

Dedalo



Georges Bataille
DOCUMENTS

Corpo, follia, erotismo, morte, la chiave per la comprensione dell'intera opera di Bataille. Un orecchio tagliato, ano, bocca, alluce: un accumulo di forme, detriti, «scarti» per il materialismo.



D.A.F. de Sade
LA FILOSOFIA NEL BOUDOIR

«Bisogna essere circondati di culi quando è un culo che si fotte». Il pieno, la materia, lo spessore di una corporeità esplorata e l'eleganza della intelligenza, nella più violenta e deliziosa storia di un'educazione.

Dedalo



Virginia Finzi Ghisi
LA RELIGIOSA E IL CAPITANO

Il romanzo bianco della borghesia. Se un libro nero registra la storia dei suoi criminali, il «romanzo bianco» svela l'immagine ipocrita, la faccia ambigua, crudele e mielata, della sua ideologia reazionaria.



Karl Mannheim
SOCIOLOGIA DELLA CONOSCENZA

Del fondatore della sociologia della conoscenza, una raccolta di saggi che illumina una larga zona della cultura europea. Un «libro di testo» e una linea di pensiero per chiunque, interessato al dibattito sociologico filosofico e psicologico del nostro tempo, sia impegnato nei problemi concreti che investono i rapporti tra scienza e società.