

NAC

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

1

Dibattito sull'educazione artistica / Assemblea ANID / Postilla Congresso SIASA
Dibattito sulla legge 2% / Diritti degli artisti / Problemi di estetica / Tavola rotonda
sulla poesia visiva / Foto di Friedlander / Mostre a Bari, Bologna, Bolzano, Brescia,
Cividale, Firenze, Genova, Lecco, Milano, Ovada, Padova, Palermo, Parma, Portici,
Portogruaro, Roma, S. Giorgio Piacentino, S. Maria Capua Vetere, S. Martino di
Lupari, Torino, Trieste, Venezia, Verona, Viadana, Paesi Bassi, Germania, Londra,
Parigi / Libri / Riviste / Notiziario.

Scritti di: Alliata / Apuleo / Bairati / Bandini / Barilli / Bellonzi / Bruno Canzani
Carnicelli / Caroli / Cassa Salvi / Cavazzini / Cesana / Chirici / Cioni / Contessi
Di Bianca Greco / Di Castro / Fagone / Farinati / Fossati / Francalanci / Ghilardi
Giuffrè / Gruppo Mantova / Maltese / Maugeri / Morandini / Mulas / Natali / Pietraforte
Quintavalle / Raffa / Reale / Sartorelli / Savi / Schönenberger / Spera / Stepney
Tonevi / Trucchi / Van der Want-Arno / Vescovo / Vincitorio.



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

Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Il dito sulla piaga	1
<i>E. Bairati</i>	Vedere discernendo	3
<i>Gruppo Mantova</i>	Arte come salvezza?	4
<i>F. Vincitorio</i>	Difesa dell'educazione visiva	5
<i>C. Maltese</i>	Postilla al Congresso SIASA	6
<i>O. Carnicelli</i>	Legge 2%	6
<i>F. Vincitorio</i>	I diritti degli artisti	7
<i>P. Raffa</i>	Le scienze dell'arte	8
<i>R. Barilli</i>		
<i>E.L. Francalanci</i>		
<i>B. Reale</i>	Tavola rotonda sulla poesia visiva	9
<i>U. Mulas</i>	Le foto di Friedlander	13
	Mostre e fatti a cura di:	15
	V. Alliata, V. Apuleo, M. Bandini, G. Bruno, F. Caroli, E. Cassa Salvi, G. Cavazzini, E. Cesana, C. Chirici, C. Cioni, G. Contessi, A. Di Bianca Greco, F. Di Castro, V. Fagone, P. Farinati, P. Fossati, M. Ghilardi, G. Giuffrè, S. Maugeri, L. Morandini, A. Natali, E. Pietraforte, B. Reale, G. Sartorelli, R. Savi, G. Schönenberger, E. Spera, Stepney, A. Tonevi, L. Trucchi, Van der Want-Arno, M. Vescovo F. Vincitorio.	
	Rubriche	41

Il dito sulla piaga

Le adesioni alla discussione sull'educazione artistica ci hanno convinto di aver messo il dito sulla piaga. Infatti, i molti che ci hanno scritto in proposito hanno insistito parecchio sul carattere prioritario che riveste questo dibattito. E' perciò che ci proponiamo di dargli il massimo rilievo e sviluppo, anche per sottolineare come, a monte delle mostre e di qualsiasi altra notizia riguardante le arti visive, esista questo problema basilare che, per brevità, abbiamo chiamato dell'educazione artistica. Un punto che, come si sa, nel nostro paese è purtroppo quanto mai dolente.

Da qui, la necessità di concentrare ogni nostro sforzo in questa direzione. Ma se la scuola è naturalmente, per sua specifica natura, il luogo deputato per una simile educazione, sarà forse bene non dimenticare gli altri elementi del problema. Cioè tutti gli altri strumenti idonei a sviluppare questo particolare aspetto dell'educazione. Una educazione da intendersi in modo permanente e a qualsiasi livello.

Ci riferiamo alle varie forme di esposizioni e, soprattutto, alla stampa quotidiana e periodica e agli altri strumenti di informazione che, in questo campo, potrebbero svolgere un ruolo determinante, e che invece, da noi, non stanno molto meglio della scuola.

Per parte nostra, con assoluta libertà (quella libertà che ha accompagnato il nostro cammino, ormai più che triennale) siamo decisi a continuare a non eluderli. Anzi è nostro proposito accentuare sempre più il nostro contributo critico, stimolando una discussione franca e spregiudicata su tutti gli argomenti, in qualche modo con l'educazione artistica.

Naturalmente ogni lettore sa bene che la sua partecipazione è condizione indispensabile perché tali discussioni abbiano la necessaria, auspicabile incidenza.

L'abbonamento per il 1972

costa lire 3.500

e si può sottoscrivere

utilizzando il modulo di c/c

stampato a pag. 47 o anche

a mezzo assegno bancario

intestato a Edizioni Dedalo

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124 Abbonamento annuo lire 3500 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Pubblicità: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: «PARRINI & C.» s.r.l. - Roma, P.zza Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148 Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

NAC

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

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

Vedere discernendo

di Eleonora Bairati

Sulle gravi carenze delle strutture di base e dei metodi didattici per l'insegnamento della storia dell'arte non mi sembra il caso di insistere ulteriormente. Più utile forse sottolineare ancora una volta la necessità di chiarire la qualificazione dei « contenuti » della disciplina, poiché è ovvio che qualunque riforma dei metodi didattici esercitata su contenuti retrivi e inadeguati non sarebbe che una riforma a metà, e priva della sua più autentica incidenza. Da ribadire in questo senso che la storia dell'arte è disciplina storica per definizione (nel dibattito in corso forse l'accento è posto più spesso sul termine « arte » che sul termine « storia »). Infine da prendere in considerazione la posizione dell'insegnante di tale disciplina, quale « trasmettitore » di determinati dati culturali.

Si può subito osservare che il problema delle modalità di insegnamento della storia dell'arte ha più di un punto di contatto con quello più generale del linguaggio della critica d'arte, a diversi livelli, e che nel divario, più volte e ampiamente lamentato, tra una critica che troppo spesso è comprensibile ai soli « addetti ai lavori », e il pubblico medio, la scuola dovrebbe svolgere una importantissima funzione di strumento chiarificatore, informativo e orientativo. Volendo rendersi interprete e strumento di questa funzione, l'insegnante si trova davanti al duplice aspetto della sua disciplina: dato (e spesso non concesso) che egli sia pienamente convinto che l'approccio all'opera d'arte non può essere fornito *esclusivamente* sulla base di una lettura estetica, e intenda quindi la sua materia come disciplina storica, atta a rendere più ampio e comprensivo il panorama della cultura, quale fattore strettamente legato alle vicende storiche, economiche, politiche di un determinato periodo, d'altro canto non può neanche prescindere dal dare una valutazione di merito sull'opera come « fatto artistico » in senso proprio. Il suo lavoro viene quindi a svolgersi su due piani, quello dell'informazione storica e quello del giudizio critico; e se il primo può sembrare, a prima vista, campo più obiettivo e meno legato all'interpretazione personale, al gusto, alla formazione culturale dell'insegnante del secondo, nell'uno come nell'altro questi è chiamato, volente o nolente, a prendere posizione. Il suo ruolo di intellettuale lo pone nelle condizioni di essere l'elemento di trasmissione di un patrimonio di cultura che per secoli è stato dominio esclusivo delle classi dominanti e privilegiate, che tuttora è qualificata distintiva della classe borghese, e non c'è come l'esame del prodotto arti-

stico, qualora sia inteso come uno dei prodotti dell'attività umana nella storia, e non come risultato di una superiore categoria dello spirito, che possa dimostrare l'evidenza di questo assunto. Egli può quindi accettare (come in effetti ben spesso accade) questo ruolo codificato che gli viene imposto dalla società nell'ambito di quella « organizzazione del consenso » che viene attuata attraverso la scuola, ma se invece vuol porsi in posizione critica rispetto a tale ruolo, il suo fine non potrà essere altro che quello di una educazione *critica* alla valutazione della storia e della società servendosi del prodotto artistico come di un « campione » estremamente significativo. Il problema non è tanto se una simile linea di condotta sia valida, qualora venga attuata in modo scientificamente corretto, per non risultare parziale o unilaterale (si pensi a quanto appaiono ancora criticabili sotto diversi aspetti le applicazioni didattiche di una « storia sociale dell'arte » o di una teoria marxiana dell'arte, etc.), ma è particolarmente quello dei *mezzi* attraverso i quali raggiungere il fine di cui si è detto sopra. Se l'insegnante non può prescindere da una funzione orientativa nell'apprezzamento dell'opera d'arte, nella sua fruizione estetica, dipenderà anche dagli strumenti che fornirà all'allievo il fatto che questa educazione alla comprensione dell'opera non diventi un'educazione al « consumo », in senso deterioro, della medesima. E credo che non ci si possa fare molte illusioni sul fatto che l'oggetto artistico in generale venga « consumato » nella maniera più sbagliata in una società come la nostra, caratterizzata da un altissimo consumo di « immagini », con tutte le conseguenze di logoramento e involgarimento delle medesime che ciò comporta. Nel panorama confuso e fuorviante creato dall'indiscriminato afflusso sul mercato editoriale di pubblicazioni d'arte di ogni tipo e livello (dal volume « strenna » alla dispensa settimanale, ai volumetti mensili, etc.), sarà compito dell'insegnante operare una scelta su quanto può esserci di valido per una corretta informazione in questa divulgazione corrente (che unica può essere alla portata di uno studente, per ovvie ragioni di prezzo), e insieme demolire con un'operazione critica e linguistica i luoghi comuni sul genio e sui capolavori e il vocabolario estetizzante e letterario di cui molta di tale divulgazione ancora si nutre, ottenendo in tal modo anche il risultato di svelare gli aspetti più chiaramente mistificatori dell'operazione di mercato di cui sopra (ma il discorso sulla divulgazione è molto più complesso, e non lo si può affrontare

in questa sede). Su questa base critica, sostenuta dall'analisi storica, l'insegnante potrà indicare la validità di certe opere, non meno che la qualità o non-qualità dell'utilizzazione a fini più o meno commerciali, dell'immagine artistica. La sua sarà quindi un'educazione a « vedere discernendo » e non a « guardare » semplicemente, una specie di valvola di sicurezza contro il bombardamento di afferenze visive cui siamo giornalmente sottoposti, che è molto di più di qualunque tipo di educazione al « gusto ». Un mezzo tra i più efficaci per attuare questa educazione critica all'arte e al suo consumo, è la verifica sul vivo, nel contesto attuale di una città, di come l'oggetto artistico viene proposto o ignorato (un monumento architettonico nella struttura urbanistica, le opere nei musei e nelle gallerie, etc.), e dei modi con cui lo stesso oggetto, o la sua riproduzione, viene inglobato, distorto, mistificato dai mezzi della comunicazione visiva, dai cartelloni pubblicitari ai caroselli televisivi, etc. Solo da un'opera come questa, di demistificazione dei mezzi di appropriazione del messaggio artistico da parte della società dei consumi, potrà emergere l'autenticità dell'opera d'arte e il suo vero valore civile e sociale. A questo punto però si presenta un altro ordine di problemi, che indico anche come risultato della mia personale esperienza di insegnamento: primo: è giusto applicare *in ogni caso* una simile impostazione didattica? (come a dire: quanti allievi sono in grado di trarne realmente profitto?); secondo: non si rischia di creare in tal modo un'altra, se pur diversa, *élite* di intellettuali, dopo aver tanto combattuto contro il concetto di *élite* nella cultura?; terzo: questo tipo di impostazione critica, condotta fino alle sue ultime conseguenze (morte dell'arte, etc.), provoca nell'insegnamento dei Licei Artistici e delle Scuole d'Arte una pesante dicotomia tra il settore umanistico, « critico », e il settore « operativo » del « fare artistico », arrivando spesso a creare una notevole situazione di disagio nell'allievo, che bene o male in qualche modo deve « produrre ». Non sono problemi da poco, e meritano di essere più approfonditamente esaminati, perché si riallacciano a quello che è poi il nocciolo fondamentale della questione: si riforma la scuola in funzione dell'inserimento operante dei giovani nella società, contribuendo in tal modo alla loro integrazione nel sistema (e vedi a questo proposito lo scottante problema del *design*), o si crea la scuola « critica », l'organizzazione permanente del dissenso?

Arte come salvezza?

Il testo che segue è risultato da una conversazione tenutasi a Mantova nel mese di novembre tra insegnanti e studenti di alcune scuole medie superiori (Istituti Tecnico, d'Arte, Magistrale e Liceo Scientifico). Lontano dall'offrirsi quale documento coerente e tanto meno organico sull'Educazione artistica, come appare ad evidenza dall'eterogeneità stessa delle scritture di cui è materialmente composto, vuol essere solo ciò che è: l'espressione di un disagio assai diffuso alla base della scuola e un momento riflessivo comune su alcuni temi emergenti dalla relazione di S. Girardello.

L'esperienza del fare visivo nella scuola attuale a tutti i livelli, dalle elementari ai licei artistici, poggia ancora sul mito della spontaneità e su quello ad esso strettamente connesso dell'artisticità della espressione individuale. Tale equivoco si carica per altro di malizia e di propositi devianti, inconsapevoli o espliciti che siano, negli istituti tradizionalmente preposti alla formazione dell'operatore artistico, poiché simili scuole mantengono anacronisticamente in vita, in un'epoca di morte dell'artigianato, la prospettiva di una preparazione a livello di « mestiere » e con ciò contribuiscono a creare delle profonde sacche di dequalificazione; non solo: nella realtà dell'insegnamento propongono dei modelli chiusi e acritici in quanto si avvalgono dell'opera di un corpo docente insensibile alla ricerca interdisciplinare e assai poco disposto a discutere la sacralità del proprio ruolo. L'idea di un presunto primato dell'artista-insegnante, difficilissima da estirpare, è emersa anche a livello di addetti ai lavori, tant'è vero che si è sentito recentemente riaffermare che la « figura dell'Artista anche quando questo artista è un insegnante, rappresenta la figura ideale dell'insegnante o dell'educatore di domani (...) L'Artista è necessariamente in se stesso un contestatore » (A. Santoni Rugiu).

Dalla relazione riassuntiva del Convegno di Verona si ricava anche l'impressione che nei vari interventi sia nato un discorso che ha dei grossi limiti, in quanto è un discorso pedagogico-estetico che presenta delle matrici storiche ben riconoscibili di tipo romantico, cioè sostanzialmente delle matrici per cui all'educazione artistico-estetica si conferiva il compito di sanare e di salvare l'umanità. Gli interventi battono un territorio che va da Schiller, dal romanticismo pieno fino all'ultima scoperta italiana del secondo dopoguerra, Herbert Read. Qualcuno arriva fino a Marcuse; e il discorso di Mar-

cuse in questo senso è abbastanza preciso: una visione estetica della società può essere in grado di salvare l'uomo stesso. La tradizione romantica si riassume, grosso modo, in questi termini: pensare una cosa, progettare una cosa significa farla. Noi riteniamo invece che pensare una cosa significhi semplicemente pensarla e non farla. Il problema è allora quello di cambiare segno all'offerta culturale e artistica che la società e la scuola propongono. La scuola offre un certo tipo di cultura e la società mette a disposizione un certo tipo di prodotto. Questi prodotti a livello culturale e a livello sociale vengono accettati; inoltre sono offerti in modo che noi li usiamo in una certa direzione: si tratta di invertire la marcia, di cambiar segno, di sovvertire il loro percorso. Cade sostanzialmente qui la distinzione tra insegnanti e studenti: occorre usare questi materiali in senso contraddittorio opponendoli alla funzione con cui sono stati usati. C'è infatti un uso del materiale che sostanzialmente viene a modificare la funzione per la quale è stato progettato. Risputa così fuori il discorso sul design, poiché il disegnatore industriale si trova ad usare e a progettare materiali che sono esattamente nel senso dell'industria. In questo ambito l'analisi di Argan, cui si rifanno i Menna i Calvesi e i Marcolli, è esattissima: la compromissione tra il designer e il sistema capitalistico è netta, completa, a meno che avvengano un mutamento di segno e un'operazione linguistica sui materiali che siano in grado di sforzarli a dire l'imprevisto e l'inatteso, ad esprimersi come deroga eludendo così la norma. Si tratta di intervenire sul nesso tra strumento e messaggio, declinando il materiale e straniandolo rispetto alla sua organizzata funzionalità. Proprio intervenendo linguisticamente si impedisce che il messaggio sia esattamente quello che lo strumento si aspetta che sia. L'apparato digerente del capitale oltre un certo limite non può sopportare veleni e intossicazioni, a meno che si pensi ad una sua illimitata plasticità. Se così dovessimo ritenere che fosse, allora non sapremmo veramente che cosa ci rimarrebbe da fare se non dichiarare la morte dell'arte, della cultura, della contro-cultura, di tutto il resto e il trionfo del linguaggio accademico; visto che il *paradise non* è impossibile.

Intendere l'Educazione artistica come un insegnamento formativo e nient'affatto come esperienza empirica vuol dire farne una disciplina costruttiva nella misura in cui dà gli strumenti per riusci-

re a comunicare, strumenti che siano acquisiti da tutti, soprattutto all'esterno della scuola. Si impone perciò la necessità di dare all'insegnamento il massimo di scientificità liberandolo dai procedimenti empirici e dalle pratiche casuali. A livello di specificità visiva ciò che appare metodologicamente urgente è l'uso di criteri rigorosi di ricerca, così che gli studenti siano avviati all'esercizio delle arti visive attraverso l'impiego consapevole dei fondamenti visivi in funzione della progettazione. Se è vero che dall'analisi del contesto sociale e ambientale risulta abbastanza chiara la primarietà della comunicazione, si pone così il problema di progettare, nel campo delle comunicazioni, gli strumenti adatti alle strutture ambientali, scientificamente studiati come « parti » che compongono la comunicazione, l'interazione con l'ambiente, la sua formazione ecc. Gli strumenti visivi inoltre andranno studiati con l'aiuto di tutte quelle scienze che chiariscono i problemi relativi alla comunicazione e in modo particolare alla comunicazione visiva.

Insistiamo sul fatto che le prime esperienze didattiche sono fuori della scuola; nella scuola esse sono riportate per una verifica, un approfondimento, un possibile smontaggio. Qui la comunicazione visiva diventa un'informazione sulla realtà, capace di trasformare una linea di azione, di mutare i valori introdotti dalla comunicazione, di dar luogo a nuove motivazioni.

A chi ci domanda come vediamo la scuola, come vorremmo che la scuola funzionasse, rispondiamo con un'esperienza fatta da quegli studenti, tra noi, che hanno immaginato e progettato un nuovo tipo di edificio scolastico, in cui fossero abolite le solite distinzioni gerarchiche tra gli utenti e tra le materie, con l'intenzione ben esplicita di promuovere contatti tra la scuola e la comunità sociale, sia attraverso la destinazione aperta degli insegnamenti sia mediante il funzionamento di strutture nuove, quali il teatro, la biblioteca e il cinema.

Anche gli studenti vivono oggi la lacerazione tipica dell'intellettuale tra lavoro specifico e impegno militante: questa lacerazione può forse venire superata quando ci si metta in un rapporto diverso con gli altri, quando cioè non si consideri più l'immaginario come una dimensione di salvezza individuale e si cominci a « pensarlo » per un *fuori* operando proprio sui problemi della comunicazione e rompendo decisamente i ponti con le convenzioni correnti.

L'esigenza ormai assai diffusa, anche a livello di base, circa la strutturazione organica degli insegnamenti e l'urgenza di istituire collegamenti costanti e sicuri tra le materie richiede che si proceda rapidamente alla riforma della scuola in termini di interdisciplinarietà. Bisogna tuttavia intendersi bene su questo punto. Non si tratta tanto di dare alla scuola una intelaiatura pericolosamente ecen-

trica, quanto di realizzare una struttura organica e dinamica all'interno che permetta la partecipazione critica ed attiva a tutte le manifestazioni che ognuno di noi può produrre, manifestazioni che vanno appunto dal ribaltamento di certi codici e immagini « date » alla invenzione di segni che sviluppano discorsi nuovi, fino alla progettazione di forme intense di comunicazione, in una prospettiva di lavoro che superi, senza coartarli, gli specifici delle singole discipline. Con ciò non si intende alludere ad una interdisciplinarietà teorica, consumabile in termini di conoscenza pura e semplice, quando ad un'esperienza di natura fattuale. Per questo si ritiene che il lavoro teatrale debba trovare un posto assai ampio nella scuola; e con il teatro tutte quelle esperienze visive che permettono l'incontro di differenti universi linguistici, da quelli verbali a quelli più schiettamente visivi. Questo tipo di educazione, aspecifico e svincolato da rigidi sbocchi di mestiere, può essere fatto in ogni tipo di scuola; non solo: può richiamare dentro la scuola le esperienze più varie della ricerca visuale. Attribuendo all'educazione artistica questa capacità catalizzante, questa larga forza di irradiazione e di richiamo, si arriverebbe a fondare correttamente l'interdisciplinarietà che si ritiene indispensabile.

Nell'insegnamento della storia dell'arte, che risulta altrettanto fondamentale quanto quelli della scienza, della filosofia e della letteratura, vanno tolte le analisi di carattere psicologico e si dovrà insistere sull'esame delle strutture oggettive dei linguaggi, vale a dire di quelle costanti che sono state valide nel passato, lo sono tuttora e possono esserlo nei processi creativi degli studenti. Occorre lavorare sulla realtà di oggi, delimitare i campi di studio e partire da essi per ritornare all'arte antica a mano a mano che se ne presenta la necessità, evitando gli inutili intasamenti nozionistici. Il problema della storia dell'arte potrà

essere dissolto in un problema più generale di educazione alla storia; e a sua volta, non di educazione alla storia come puro fatto di erudizione, ma come capacità di « leggere dentro la storia » e come strumento al servizio del fare.

Il problema che oggi accomuna insegnanti e studenti è quello dell'uso della scuola e della sua riforma: dato il suo chiaro risvolto politico, esso impegna le componenti della scuola stessa ad uscire dalla loro zona di lavoro per implicare le forze sociali in generale. L'ipotesi problematica esposta dall'On. Biasini relativa alla ristrutturazione della scuola media superiore in due rami dell'istruzione, nella prospettiva di un nucleo centrale di materie comuni, appare abbastanza condivisibile. Ci sembra anche legittimo prospettare l'obiettivo della scuola unica e a tempo pieno, dotata di una varietà di insegnamenti piuttosto larga per far sì che lo studente possa orientarsi progressivamente e perfezionare in modo opportuno il suo indirizzo di lavoro. Non tollerano perciò ulteriori rinvii la riforma generale della media superiore e l'abolizione definitiva di tutti gli istituti particolari, a gestione autonoma e non, dalle Magistrali ai Licei artistici. In una scuola non istituzionalizzata in senso professionale e provvista di insegnamenti aspecifici finalizzabili all'interno sulla base dei piani di studio, lo studente potrebbe effettivamente trovare i materiali utili alla sua formazione critica. La specializzazione definitiva, la scelta finale dei campi di lavoro dovrà quindi essere ulteriormente spostata agli studi universitari.

Sauro Avanzi, Gino Baratta, Francesco Bartoli, Carlo Bondioli, Roberta Bonfiglio, Silvia Bozzoli, Marzia Busi, Ester Mantovani, Gabriella Nardi, Roberto Pedrazzoli, Raffaello Repossi, Claudia Scravelli, Renzo Schirolli, Sergio Sermidi, Lucia Tampellini, Fiorenza Tellini, Mariangela Zanichelli.

ad un livello che non può non essere universitario ».

Riflettendo così i grossi e complessi problemi della scuola italiana — dalla scuola materna in su — ma inserendo nel dibattito in corso sulla scuola questo concetto della « visività » che, com'è noto, è stato finora molto trascurato. Ed anche in futuro rischia di essere tenuto in una condizione di inammissibile inferiorità.

Per convincersene, basta leggere le « Proposte per il nuovo piano della scuola » elaborate per il quinquennio 1971-75 dal Comitato Tecnico per la programmazione scolastica. Una lettura che dà pienamente ragione all'ANID e alla sua lotta. E che dovrebbe impegnare tutti noi, che crediamo nell'odierno prevalere della conoscenza a mezzo della percezione visiva, a sostenerla in tutti i modi. Specie quando si auspicano quei corsi di aggiornamento degli insegnanti, « senza limiti di tempo e perciò non attuabile saltuariamente e frammentariamente », che rappresentano la chiave di tutto. Una necessità che se per gli altri è basilare, per i docenti di materie visive è questione vitale.

Si pensi, infatti, allo scarso peso e alla scarsissima considerazione che finora hanno avuto nella scuola i problemi visivi ed alle conseguenze che ciò ha comportato nella preparazione, in genere, di questi insegnanti. Per i quali, come dice appunto la mozione approvata ad Orvieto, deve essere invece prevista « una valida programmazione promozionale di carattere artistico culturale a livello provinciale, regionale e nazionale », che li renda perfettamente idonei a svolgere la importante funzione a cui sono, e ancor più dovrebbero essere, chiamati.

Un programma continuo di aggiornamento che deve essere compito, naturalmente, della scuola, impegnandola in una vasta, profonda e capillare azione. Ma, come dimostrano peraltro le iniziative autonome che si stanno sviluppando, anche al di fuori degli istituti scolastici, per avere pieno successo, dovrà essere integrato dalla volontà di questi insegnanti di materie visive a prendere sempre più chiara coscienza delle proprie grosse responsabilità educative. E da qui deriva la necessità di essere attenti a ciò che si viene sperimentando in questo campo, interessandosi altresì, senza preclusioni preconcepite, a tutti i fenomeni artistici che si vengono sviluppando intorno a noi. I quali — è cosa che non va dimenticata — costituiscono la base di una autentica ed aggiornata educazione visiva.

In altre parole, fare ogni sforzo per essere aperti alla fenomenologia artistica, cercando di capirla attraverso un lento e paziente esercizio critico. Tanto più doveroso e utile perché, attraverso il loro lavoro di docenti, esso verrà poi spontaneamente a travasarsi nella scuola. Quella scuola che è la nostra pena ma, in definitiva, la nostra speranza.

Assemblea ANID

Difesa dell'educazione visiva

di Francesco Vincitorio

Orvieto ha ospitato la 26 assemblea ordinaria dell'ANID, cioè l'Associazione Nazionale Insegnanti di Disegno. Questa associazione, aderente all'International Society for Education through Art, da tempo va combattendo una tenace battaglia, tendente a riaffermare l'importanza del fatto visivo nel mondo attuale e, di conseguenza, la necessità di svilupparne e migliorarne l'insegnamento. Anche in questa assemblea orvietana, a parte i problemi inerenti ai diritti di questa categoria di insegnanti ed alla neces-

sità di un incremento organizzativo dell'associazione, specie a livello periferico, la discussione si è incentrata su questo punto. E la mozione conclusiva vi ha fatto esplicito riferimento quando ha ribadito « la validità del primato della visività identificabile oggi con le grandi diffusioni d'immagini quale il cinema, la televisione, la pubblicità grafica, per la qual cosa l'Associazione è impegnata a sottolineare con vigore la necessità di una qualificazione del docente artistico

Postilla al congresso Siasa

di Corrado Maltese

Caro Vincitorio, lei ha colto bene sia la dinamica positiva che ha mosso e in certo senso trasformato la SIASA nel convegno di Udine, sia uno dei lati deboli che dovranno essere coperti se si vorrà che la SIASA assolva veramente i suoi compiti istituzionali. Il rapporto tra lo studio dell'arte del passato e lo studio dell'arte del presente (dell'arte cosiddetta « contemporanea ») è il punto forse più dolente della cultura artistica, e non per caso. Le ragioni sono teoriche e pratiche. I contemporaneisti accusano (e spesso a ragione) gli storiografi e i conoscitori dell'arte del passato di aristocratico o interessato filologismo; questi ultimi (e spesso a ragione) accusano i contemporaneisti di improvvisazione e di snobismo. Ma cosa s'intende realmente per *arte contemporanea*? Esistono limiti convenzionali e limiti intuitivi molto fluttuanti. Un tempo il termine « arte contemporanea » non esisteva e si usava invece il termine « arte moderna ». Cioè l'aggettivo « moderno » era sufficiente a qualificare lo « spirito » animatore delle forme del proprio tempo in opposizione alle forme di un tempo trascorso. È chiaro che implicitamente si condannavano come non-universali le forme trascorse (non « moderne ») proprio perché incapaci di « rispecchiare » tutto l'arco storico fino all'« oggi ». Quest'uso durò all'incirca dalla prima età romantica ai primi del secolo XX. Poi si cominciò a parlare, specie in Francia, di « arte vivente ». Questo è l'indizio più chiaro che il termine di « moderno » era rimasto ormai legato a forme che non potevano essere più considerate « universali » nel senso sopra indicato. Finalmente si adottò il termine di *arte contemporanea*, che è quello diffuso tutt'ora e accettato al punto che il suo settore di studio è considerato tanto specialistico da poter dare adito a veri e propri insegnamenti universitari intitolati alla *storia dell'arte contemporanea*. Da un punto di vista rigorosamente logico è chiaro che la « storia dell'arte contemporanea » può apparire un *monstrum*: di ciò che è davvero contemporaneo (cioè che si sta svolgendo sotto i nostri occhi) non si può infatti fare storia ma si può solo registrarlo. In realtà le cose stanno diversamente: « contemporaneo » ha ancora una volta una funzione critica e polemica, così come un tempo l'aveva (e in parte l'ha ancora) l'aggettivo « moderno »: non è vero che si registra tutto ciò che si svolge sotto i nostri occhi e tutto allo stesso modo come non è vero che si fa storia di tutto. Di fatto non si potrebbe, e di fatto si è costretti a scegliere anche

se non si vuole, sia che si pretenda di ricostruire il passato sia che si pretenda di registrare il presente. E poi qual'è la dimensione, lo « spessore » del tempo che si ritiene attuale? Da un minuto fa a oggi, oppure da un decennio fa a oggi, ecc.? In realtà è presente o « contemporanea » una tendenza che si presenta con alternative ancora di dubbio esito o reversibili, fosse anche nata cento anni or sono. E da questo punto di vista bisogna andare parecchio indietro rispetto all'arte vivente per essere proprio certi che le implicite tendenze non rispunteranno più. Ma poiché si tratta sempre di scelte, tra storia e critica non c'è differenza se non nelle tecniche espositive (letterarie, editoriali, ecc.) e nel modo di operare le scelte stesse: questo è stato nel succo l'insegnamento più importante forse, di maestri della storia e della critica d'arte come Roberto Longhi e come Lionello Venturi, cui si deve anche l'idea che è il presente a illuminare il passato e a dargli una ragione e non viceversa. Donde l'importanza dell'arte « contemporanea » e la necessità di vi-

La legge del 2 %

Se facessimo un libro nero ?

di Oscar Carnicelli

Se ad Apuleo spetta il merito di avere riaperto il discorso sulla legge del 2%, e a Baragli quello di averlo molto acutamente ampliato e sviluppato, e su cui mi trova largamente d'accordo, non mi sembra che così facendo si possa uscire fuori dai limiti di una disputa, anche se interessante e dotta, ma limitata agli addetti ai lavori; in considerazione del fatto che il discorso potrebbe essere, per comodità, scisso tra un giudizio di merito sui risultati fin qui raggiunti dai « professionisti » del 2% e l'applicazione integrale di una legge dello stato per lo più disattesa.

Mi corre l'obbligo come parte in causa, avendo di recente finito di « deturpare » un edificio scolastico con un affresco di quarantacinque metri quadrati, di proporre un metodo d'indagine e di discussione forse più produttivo e corretto se si vogliono raggiungere dei risultati positivi per la soluzione del problema posto. Senza minimamente dubitare dell'affermazione di Apuleo che esistono migliaia di edifici deturpati dai professionisti del 2%, riterrei indispensabile la pubblicazione di un libro « nero » sul-

verla e rischiararla con il proprio tempo anziché di assentarsi da esso (dando così un giudizio di rifiuto su *tutto* il « presente »). Noi infatti decidiamo *oggi* (non ieri e non domani) su ciò che è nuovo e sta nascendo e quindi su ciò che dovrà vivere ed essere ricordato in futuro: dunque non c'è differenza strutturale tra il giudizio sul passato e il giudizio sul presente, anzi l'uno non può darsi senza l'altro, anzi senza fondersi con l'altro in un unico giudizio, che è poi un giudizio globale sul nostro destino umano. Quanti sono oggi capaci di comprendere tutto ciò e di non cadere negli estremi opposti che consistono nel rifugiarsi nel passato senza accettare nulla del presente, o viceversa di gettarsi sul presente rifiutando *tutto del passato*? (Lo abbiamo visto proprio su un NAC recente, dove qualcuno è tornato fervidamente a proporre la distruzione di Gallerie e Musei).

Insomma se la SIASA riuscirà a coltivare nel proprio seno e a potenziare dentro e fuori il principio metodologico che ho succintamente esposto e che postula l'unità del giudizio storico e critico tra passato e contemporaneità e la inscindibilità del giudizio stesso dalla sua natura dialettica (e quindi sincronica), credo che le istanze che Lei ha espresso potranno essere ragionevolmente soddisfatte. In questo senso sono dunque perfettamente d'accordo con Lei.

l'arte del 2%. Un lavoro d'indagine per documentare da un lato gli « orrori » del sottobosco artistico nazionale e dall'altro la già notoria incapacità dei vari organi amministrativi e dello Stato a spendere il pubblico denaro.

Una sintetica raccolta fotografica delle opere realizzate nel loro contesto architettonico (potremo così aggiungere al sottobosco artistico, quello architettonico), cenni brevi sugli autori e sui concorsi più « pittoreschi », elenco sistematico degli edifici privi di opere d'arte e motivazioni ufficiali del mancato rispetto della legge. Non mi sembra trattarsi di un lavoro difficile, a dimostrazione di ciò, se NAC è d'accordo, prendo l'impegno, a breve scadenza di fare pervenire alla rivista la documentazione riguardante la provincia di Caltanissetta e come anticipazione ritengo utile iniziare dal concorso da me vinto per l'esecuzione di un affresco nella sala delle riunioni dell'istituto tecnico commerciale di Caltanissetta per un importo di 6 milioni, comprensivi, come tutti sanno, di tutte le spese necessarie per la realizzazione (anche quando, purtroppo, le tecniche indicate non trovano

rispondenza nelle strutture su cui vanno realizzate). È chiaro che la somma stabilita per 45 mq. di pittura non poteva allattare artisti notissimi i quali dipingendo (inteso in senso molto lato) superfici da cavalletto della stessa quantità realizzano introiti di gran lunga superiori senza sobbarcarsi ai fastidi dei concorsi ed alle spese che questi comportano (non rimborsabili). Per inciso non so fino a che punto sarebbe comprensibile e giustificabile un adeguamento della percentuale ai prezzi di mercato per allattare i «grandi», in un paese dove lo Stato, con più o meno valide giustificazioni, non riesce a costruire scuole, ospedali, case sufficienti ad una classificazione di civiltà. O se non sarebbe più morale e culturalmente valido un «abbassamento» dei «grandi» allo standard dello Stato. (Visto poi che, probabilmente, le opere del 2% potrebbero durare anche più a lungo per un giudizio artistico e culturale della nostra epoca). Il concorso a cui ho partecipato, come spesso accade, è stato bandito due volte. Alla prima due soli concorrenti. La commissione giudicatrice, giustamente, non li approvò ed io, che ero uno di quelli, ne fui ben lieto. Il bando presentava delle lacune ed indicava «temi» decisamente assurdi, celebrativi dei fasti dei geometri e dei ragionieri e del poeta Mario Rapisardi (per la scultura). La commissione liberò il bando da queste amenità, ristrutturò la spesa destinandola alla scultura, alla esecuzione dell'affresco e all'acquisto di quattro quadri (allargando così l'area della mutua) ed ha contribuito alla diffusione del bando stesso. La partecipazione al concorso è stata decisamente più numerosa (non mi azzardo a dire più qualificata). Dopo lungo tempo la commissione riuscì a trovare il modo di riunirsi e di aggiudicare il concorso: a me per il bozzetto dell'affresco, a Virduzzo per la scultura e a scegliere i quattro quadri. Adesso le opere occupano il posto loro fissato. Ma dal 1932, anno di progettazione dell'edificio, ad oggi, ci sono voluti quarant'anni per realizzare una scuola. È una eccezione? Nella scuola ci sono quasi millecinquecento alunni, di questi pochissimi hanno visto l'affresco in quanto realizzato nella sala delle riunioni ed in quanto non è ancora stato possibile «inaugurare» le opere. Dunque il dibattito va approfondito. Tra tante altre idee, si potrebbe estendere il beneficio della legge anche ad opere pubbliche di maggiore incidenza finanziaria, quali le autostrade, in modo da porre le basi per un ampliamento del discorso culturale che investa il territorio con realizzazioni più significative. Intanto, però, bisogna fare tutto il possibile per imporre il rispetto della legge e trasformare ogni concorso in una occasione di valutazione critica serena ed obiettiva, coinvolgendo in un dibattito culturale masse sempre più larghe di cittadini (che poi sono quelli che pagano).

I diritti degli artisti

di Francesco Vincitorio

Nel numero scorso, nelle «Spigolature» dai Paesi Bassi, si è data notizia della pubblicazione nel «Museum Journal» di un contratto proposto da Seth Siegel ed elaborato dall'avv. Robert Projansky di New York, per regolamentare l'annosa questione dei trasferimenti di opere d'arte e del diritto dell'artista a ricevere una percentuale sugli incrementi di valore, in caso di cessione dell'opera da parte di un proprietario. Sulla base di questa proposta è tenuto conto che la nostra legislazione sul diritto d'autore, pur salvaguardando la proprietà intellettuale, nell'ambito delle arti visive non consente una pratica applicazione di questo diritto, il critico d'arte Germano Celant e l'avv. Roberto Freschi di Genova hanno pensato di redarre una bozza di contratto di trasferimento di opere d'arte in base al quale, nell'ambito della legislazione italiana, potessero essere effettivamente e concretamente tutelati gli interessi degli autori delle opere.

Stampato in gran numero di copie, a cura di Marina Le Noci, il suddetto contratto è stato esposto e distribuito gratuitamente a Milano, in Via Brera 4, presso l'ex Galleria Apollinaire. Si è inteso così sostituire le consuete mostre, con una incisiva azione di salvaguardia dei diritti degli artisti.

Il problema, come si sa, è grosso e spinoso. E questa proposta di Celant e di Freschi di estendere anche all'Italia una regolamentazione che, a quanto sembra, all'estero sta trovando già applicazione, va salutata con molto interesse e consenso. Si tratta, in definitiva, di tutelare sacrosanti diritti e, soprattutto, di contribuire a disciplinare modernamente un mercato che finora è andato come ha potuto, e che l'inflazione dei mercanti d'arte in atto, sta peggiorando ogni giorno di più. Partendo, inoltre, da un semplice «contratto» che ne garantisce l'applicazione con precise, inequivocabili norme, i cui vantaggi si estendono anche ai possessori delle opere.

Riassumendo il lungo testo esplicativo che Celant e Freschi hanno allegato alla bozza del contratto, queste norme possono così sintetizzarsi:

a) A favore dell'artista:

1) riconoscimento che l'artista conserva per tutta la vita (e i suoi eredi per 50 anni dal decesso) la proprietà intellettuale dell'opera del proprio ingegno; 2) il diritto di ottenere una percentuale del 15% per ogni incremento di valore subito dall'opera in ogni trasferimento; 3)

il riconoscimento che, con la vendita dell'opera, l'autore non cede né il diritto all'utilizzazione, né quello alla riproduzione, sia dell'oggetto che della sua immagine; 4) il diritto ad essere informato ed eventualmente a porre il veto ogni volta che l'opera venga richiesta per una esposizione; 5) il diritto di ottenere in prestito la sua opera per un periodo di 60 giorni ogni quinquennio, per esporla in mostre personali o collettive; 6) il diritto di essere consultato quando l'opera abbisogni di restauri; 7) la certezza di essere costantemente informato sulla ubicazione dell'opera; 8) il diritto di ottenere la metà dei compensi eventualmente percepiti dal proprietario in occasione di esposizioni.

b) A favore del compratore:

1) garanzia dell'autenticità dell'opera, in quanto il contratto funziona da certificato storico di provenienza; 2) il diritto di percepire, eventualmente, utili qualora l'artista richieda in prestito l'opera per un periodo superiore a quello stabilito; 3) il diritto di partecipare agli eventuali compensi per la riproduzione o utilizzazione dell'opera; 4) il diritto di ottenere la piena disponibilità dell'opera, decorso il periodo previsto; 5) il diritto di ottenere l'assistenza gratuita dell'artista per il restauro dell'opera.

Data la chiarezza dei singoli punti è inutile qualsiasi commento o sottolineare l'importanza che riveste questa iniziativa. C'è soltanto da augurarsi che questa bozza di contratto abbia la massima diffusione fra gli artisti (per informazioni ci si può rivolgere direttamente a Germano Celant Salita Oregina 11, Genova, tel. 63680-685982), in modo che in breve tempo si possa giungere, anche da noi, ad una adeguata regolamentazione di questa materia. La massima chiarezza di rapporti tra gli artisti e le altre componenti del mercato d'arte è, secondo noi, alla base di ogni cosa. E l'auspicio che formuliamo è che non ci siano ostacoli alla sollecita applicazione di una simile regolamentazione, che da anni è sul tappeto anche a livello UNESCO. I tempi sono maturi e più presto ci si arriverà, tanto meglio per tutti. Ma sono soprattutto gli artisti che devono arrivare rapidamente a pretendere l'applicazione di questo contratto, ossia di questi atti di salvaguardia. È vano aggiungere che qualsiasi debolezza si ritorcerà a loro esclusivo danno.

Le scienze dell'arte

di Piero Raffa

Ogni tanto accade di incontrare, nei discorsi di estetica o di critica, l'espressione 'scienza dell'arte' (o anche 'teoria dell'arte'), buttata là con noncuranza, come se si trattasse di cosa nota e scontata, sulla quale non vale la pena di soffermarsi. C'è da giurare, però, che se si andasse a chiedere a chi la scrive e la legge quale sia il suo preciso significato, pochi ad eccezione di un gruppo ristretto di specialisti saprebbero dare una risposta soddisfacente. E la risposta degli specialisti sarebbe certo pertinente dal punto di vista dell'informazione, ma ci lascerebbe perplessi o delusi, poiché sarebbe accompagnata da un giudizio ormai canonico, che tuttavia l'esperienza ci induce a non accettare più a scatola chiusa. La scienza dell'arte sarebbe una di quelle cose che « l'idealismo ha superato da tempo ». Noi, che siamo a nostra volta superatori dell'idealismo, vogliamo vederci chiaro. Anzi, pensiamo che questa 'vecchia idea' contenga qualcosa che vale la pena di riesaminare alla luce di certe esigenze scientifiche, che la cultura italiana ha finora ignorato o sottovalutato.

Comincerò col dire che la scienza dell'arte fu concepita in Germania nel secolo scorso come un'esigenza al tempo stesso polemica e teorica nei confronti dell'estetica (*Ästhetik*), cioè della filosofia o scienza psicologica del bello. L'accusa mossa a quest'ultima era di essere di fatto una teoria del gusto e dell'arte classica e della pura esperienza estetica, entrambe assimilabili appunto al concetto del bello. L'arte, si diceva, è un fenomeno assai più vasto, vario e complesso, che codesto concetto è inadeguato a comprendere. Occorre pertanto una disciplina distinta, che studi il fenomeno con strumenti appropriati. Il programma della scienza dell'arte faceva posto allo studio delle origini e dello sviluppo dell'arte, come alle sue condizioni culturali, e si avvaleva di discipline congeniali come l'etnologia, la psicologia dei popoli, la filosofia della cultura. Le sue preferenze andavano polemicamente all'arte non classica: in primis l'arte primitiva, il Gotico ecc.

Qui interessa fermare l'attenzione sull'aspetto metodologico. Sotto questo profilo la prima e più importante questione da chiarire riguarda il significato di parole come 'scienza' e 'teoria'. Che cosa intendevano i promotori? Non certo quello che tali termini significano nel linguaggio scientifico di oggi. Cionondimeno la scienza dell'arte può essere considerata in prospettiva come un contributo significativo e, sotto certi aspetti,

un passaggio obbligato verso quell'estetica 'dal basso' che si è venuta sviluppando quale alternativa all'estetica filosofica. Ma per mettere in luce questo contributo è necessaria un'operazione da compiersi col senno di poi ossia isolando e separando certe componenti all'interno di questo complesso movimento di idee e di ricerche.

Colpisce il fatto che la scienza dell'arte fu fatta in pratica dagli storici dell'arte, in particolare dell'arte figurativa. Si può dire con una certa approssimazione che la parte più consistente e duratura dei suoi risultati coincide per larghi tratti con la famosa Scuola di Vienna. È una circostanza anomala, poiché gli storici notoriamente si occupano di fenomeni particolari e ben circoscritti nel tempo-spazio e sono poco inclini alle generalizzazioni. Eppure, gli storici della scienza dell'arte intendevano proprio un corpo di concetti generali inerenti alle leggi dell'arte. Ma *che genere di concetti generali?* Qui sta il nocciolo della questione. Se posso esprimermi con la nota formula baconiana, dirò che erano concetti *medi* ossia generalizzazioni non tanto spinte da abbandonare il terreno dell'evidenza empirica dei fenomeni e al tempo stesso sufficientemente astratte da oltrepassare l'ambito puramente storiografico. Per rendercene conto, basta ricordarne alcuni dei più familiari: il concetto di stile e *Kunstwollen* tra i più generali; poi le numerose coppie antinomiche relative ai 'modi di vedere', come ottico e aptico (Riegl), le cinque coppie di Woelfflin (lineare-pittorico, in superficie in profondità, chiuso-aperto, unitario-molteplice, determinato-indeterminato), empatia e astrazione (Worringer).

È noto che nei confronti di questi e altri consimili concetti i filosofi e gli storici dell'arte di mentalità filosofica hanno sempre assunto un atteggiamento tra il sufficiente e l'imbarazzato. Sufficiente perché li consideravano 'empirici' ossia non abbastanza elevati da attingere l'universalità filosofica, e imbarazzato perché non possedevano l'attrezzatura mentale necessaria per comprenderne la portata metodologica. Basta andarsi a rileggere che cosa ne scrisse il nostro L. Venturi, il quale era uno del mestiere, ma sostanzialmente legato al carro dell'estetica crociana.

Un pò diverso fu l'atteggiamento di M. Dessoir ed E. Uitz, che propugnarono autorevolmente una « scienza generale dell'arte », una disciplina in definitiva ancora filosofica che avrebbe dovuto costituire il momento della sintesi o della fondazione delle scienze particolari. Gio-

va ricordare a questo proposito che dal territorio delle arti figurative la scienza dell'arte si estese alla letteratura e alla musica. Non a caso ne troviamo una precisa influenza nel formalismo russo, come ci ricorda B. Eichenbaum in un saggio dedicato all'attività dell'Opojaz: un aspetto questo che i nostri maniaci della linguistica hanno finora trascurato. La posizione di Uitz era molto netta. Egli pensava la 'scienza generale dell'arte' come una filosofia dell'arte che fornisse i principi generali alle ricerche speciali. Dessoir era più possibilista grazie ad uno scetticismo metodico, che cominciava a corrodere la tradizionale fiducia nella filosofia. Diffidava delle facili (e fallimentari) unificazioni tante volte compiute dai sistemi filosofici e consigliava di attendere che le scienze dell'arte accumulassero, con autonomia e molteplicità di metodo, sufficienti risultati certi, dai quali si sarebbe potuto procedere a qualche cauta teorizzazione ulteriore.

D'altra parte, i limiti e le ambiguità delle scienze dell'arte offrivano il pretesto a queste incomprensioni più o meno paternalistiche. Sono i limiti congeniti alla loro cultura d'origine, dove le « scienze dello spirito » non erano ancora diventate le scienze empiriche del nostro secolo (il solo Max Weber seppe compiere questo passo decisivo in sociologia) e dove la filosofia godeva ancora di grande prestigio. Gli strumenti erano ibridi: da un lato la psicologia, l'etnologia e la pura visibilità, dall'altra il neokantismo e la *Kulturphilosophie*. Soprattutto mancava un chiaro possesso della metodologia scientifica: sotto questo profilo Fechner era molto più avanzato. Per conseguenza le cosiddette leggi non poterono trovare un procedimento di validazione che le affrancasse dall'incertezza della soggettività interpretativa. Altrettanto può dirsi dell'impostazione genetica, intesa alla ricerca delle cause e delle condizioni dei fenomeni e di fatto sempre in pericolo di confondersi con la storiografia.

Cionondimeno sono convinto che la prassi metodica, vale a dire ciò che gli autori della scienza dell'arte fecero, i risultati che ci hanno lasciato (almeno una parte) sopravanzino codeste carenze concettuali, e che essi siano largamente concordabili con la logica scientifica delle scienze culturali di oggi. Questa è l'operazione col senno di poi, di cui parlavo prima. Un'operazione non filologica, ma di eredità e di inveroamento, che sarebbe tempo di intraprendere. Cercherò di darne un'esemplificazione concreta la prossima volta.

Sulla poesia visiva

Tavola rotonda

con Barilli, Francalanci, Reale

Allo Studio Santandrea di Milano si è tenuta una mostra di poesia visiva dal titolo «Proletarismo e dittatura della poesia» con opere di Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Sarenco e Franco Vaccari. Tenuto conto dei problemi che essa ha sollevato, anche in ordine ai rapporti tra poesia visiva e arte concettuale, abbiamo invitato ad una tavola rotonda su questo argomento Renato Barilli, Ernesto L. Francalanci e Basilio Reale. Ecco la trascrizione.

NAC: Quali problemi pone, secondo voi, una mostra come questa?

Francalanci: Premesso che esiste pochissima letteratura sulla poesia visuale o visiva che dir si voglia e quel poco che c'è è soltanto di tipo storiografico, mi pare che il problema debba essere spostato sulla definizione di quest'aspetto dell'arte, che — a quanto sembra — oggi sta diventando un pò di moda. Che cos'è la poesia visuale? Anzitutto vorrei dire che non credo che abbia un'origine storica precisa. Antichissimo è infatti il processo di decontestualizzazione del discorso e della parola, per cui essa, attraverso un procedimento di lacerazione e di estrapolazione da un contesto logico, diventa qualcosa altro da sé. Oppure, estrapolata da un contesto, acquista quella pregnanza caratteristica per cui diventa iperlogica o, addirittura, un tipo di arte che mi piacerebbe definire «invisibile». Per esempio, il gioco cabalistico, magico, enigmatico, vale a dire collegato al fenomeno della gravidanza se-

mantica del segno verbale. Dai recessi più segreti dei monumenti egizi alla lavorazione delle facce interne dei vasi presso i popoli precolombiani, alle raffigurazioni sotterranee nelle fondamenta di una stuba giavanese, scoperte casualmente. O, ancora, il problema delle parole, i rebus, gli emblemi, che hanno origine, dal Rinascimento in poi, dalla egittosofia ermetica. All'epoca del Bellini, vicino a lui cominciano a divulgarsi le xilografie per il testo iniziatico Hypnerotomachia di Polifilo un testo talmente enigmatico, fra l'altro, talmente visuale, da far concorrenza a tante operazioni attuali di poesia visiva. Senza contare che, oggi, certe opere di poesia visuale si configurano come arte di tipo invisibile, sia quando una serie di segni si è venuta sovrapponendo fino a rendere impossibile la lettura (per analogia viene fatto di pensare alle stratificazioni successive delle raffigurazioni parietali preistoriche, giacché in ambedue i casi ciò che conta non è la rappresentazione, la comunicazione ma il fare) sia quando la parola si isola a tal punto da divenire il vertice di una piramide, la cui logicità costruttiva diventa realizzabile unicamente come atto concettuale. Ma, io credo, che su questo problema, molto meglio di me, potrebbe parlare Barilli. Quello che io volevo dire è che il discorso sulla poesia visuale apre un'infinità di problemi. Tornando, per esempio, all'interrogativo iniziale: che cos'è la poesia visuale? devo dire che nella definizione «poesia visuale» a me pare di reperire una contraddizione in termini. Cioè: o è poesia

o è visuale. Va tenuto infatti presente che nella poesia visuale la parola è ancora legata all'abitudine della lettura. Andiamo a vedere certe opere, per esempio, di Gomringer, la famosa poesia «wind» (vento), la quale può essere letta dall'alto in basso, dal basso in alto e lungo le sue diagonali. In fin dei conti, ancora una volta, la lettura che noi facciamo di questa somma di connotazioni è legata all'abitudine della lettura. Una lettura forse ancor più asseverativa nel senso primigenio, direzionale del segno. Cioè la si legge proprio attraverso determinati assi: senza questa direzione tu non leggi. È ancora più coercitiva, è una parola che sottostà ad una legge di composizione lessicale, ortografica, grammaticale, grafica. E non mi riferisco soltanto alla nostra cultura di tipo occidentale, ma addirittura anche all'ideogramma cinese. Esiste infatti una direzione del segno grafico che il pennello, la matita dolce, bene connota. O non sottostà a nessuna legge e allora, naturalmente, non è parola che esprime. E nella misura in cui non è parola, comunica solo in quanto segno. Ma io ritengo che la parola sciolta da tutto non esista. Per quanto venga usata autonomamente e senza apparente senso, rispetto al luogo in cui è depositata, essa rappresenta sempre un mondo a cui essa appartiene. O un mondo al quale noi pretendiamo che essa appartenga. Pongo dei problemi così come mi vengono alla mente. Per esempio l'interrogativo sulla coscienza. Se occorre che ci sia una precisa coscienza perché sia poesia vi-

E. Isgrò: *Poesia volkswagen*, 1964.

E. Miccini: *Rebus. Soluzione: minaccia contro la civiltà*, 1970.



suale. O se questa poesia visuale può esistere anche al di fuori dell'autocoscienza di fare questo tipo di operazione. Oppure i problemi della sua rappresentatività o della sua provocazione o dei rischi che essa corre. Si dice, infatti, che la poesia visuale si differenzia da quella cosiddetta tradizionale perché, rispetto ad essa, ha in più la rappresentatività del suo senso. Ma tuttavia il senso rappresentato non appartiene unicamente al fenomeno poesia visuale o visiva. Ad esempio esso è implicito nell'adozione di particolari caratteri tipografici da parte di certi momenti storici e culturali. Quando, cioè, un determinato carattere presuppone tutto un mondo alle spalle. Mi pare inutile citare, ad esempio, il manifesto o la copertina d'ambito liberty o destyliano o costruttivista. E se questo discorso è valido per la grafica occidentale, tanto più vale quando ci si riferisca ai segni ideogrammatici cinesi, dove il segno rappresenta di per sé, al di là del simbolo che essa vuole rappresentare. Inutile che ricordi gli ideogrammi zen o — tutt'altro fatto — le ambiguità tra decorazione e scrittura in Utamaro e Hokusai. È certo che la poesia ha anche una caratteristica di estrema provocazione. Ma, differenziandosi dalla poesia di tipo tradizionale, incorre anche in un rischio oggi piuttosto notevole: cioè quello della sua estrema, totale rappresentatività. Che fa parte, in fin dei conti, anche del gioco della rappresentatività di tipo pubblicitario. Ed è per questo che la nostra migliore pubblicità è costruita molto spesso come una meravigliosa poesia visiva.

Reale: A me interesserebbe ancorarmi un momento alla mostra. Riportarmi, cioè, ai signori che vi hanno esposto. Poi da questa potremo allargare il discorso. Ma un momento di ancoraggio dobbiamo averlo. Sul fatto, per esempio, della coscienza della poesia visiva, direi che questa coscienza storicamente c'è stata. Forse, oggi, c'è difficoltà a documentarla. Ma fino a un certo punto. Per esempio, prendiamo Miccini e i suoi amici fiorentini. Partiti, a Firenze, nell'ambito di un discorso tecnologico e in contrapposizione al Gruppo 63 (che, secondo loro, era formalistico) essi assunsero certi materiali dei mass media, ecc. per arrivare a fare un discorso più di contenuti. Naturalmente, anche a me sembra — entro certi limiti — un discorso limitato. Perché la pop ha avuto un'interferenza determinante nelle loro opere e perché il collage, lo sporco, ecc. in fondo contraddicevano il loro stesso discorso tecnologico. Però è stato un momento di reazione non gratuita, che nasceva da una determinata coscienza, nasceva dalla volontà di fare un certo tipo di discorso. Questa poesia ha, cioè, una base ideologica molto precisa. Cioè, l'uscita dai libri, arrivare sulle pareti, arrivare, se necessario, anche sui muri delle città, per cercare di comunicare. È chiaro che,

tenendo presenti certi elementi (per esempio, il linguaggio tecnologico, ecc.), non teneva conto di certi altri (per esempio, non si curava della pulizia dell'opera, non teneva presenti alcuni enunciati della gestalt, ecc.). Inoltre, mettendo fuori la testa, questi poeti si sono subito incontrati con un'altra realtà che li aveva preceduti, vale a dire la poesia concreta. Però, anche in quel caso, lo scontro è valso a chiarire subito le cose. Ci sono dei testi al riguardo. Per esempio, una dichiarazione di Isgrò, nel '66. Quell'Isgrò che, già nel '64, aveva fatto la Volkswagen, che vediamo in questa mostra, che era appunto un'opera pulita e in cui la parola aveva ancora un senso. In cui — se vogliamo — la parte verbale aveva un andamento poetico. Però parte verbale e parte visiva erano abbastanza legate. Infatti, se proviamo a togliere uno dei due elementi (o la parte iconica o la parte verbale), vediamo che l'opera — al di là del valore dell'opera stessa — non regge. Ossia non regge sul piano significativo stesso. Quel piano significativo che per i poeti di cui ci stiamo occupando è molto importante. Questo è il punto fondamentale che li distacca dalla poesia concreta. La quale significa in sé e, sostanzialmente, fa un discorso formale.

Barilli: Io vorrei partire da un discorso storico-personale, dato che, oltre che occuparmi di critica d'arte, mi occupo anche di critica letteraria ed ho militato in quel Gruppo 63 che Reale ci ha ricordato poco fa. Gruppo 63 che ha cominciato ad agire non soltanto nell'anno 63 ma già prima: già nel '56. In quel momento io ritenevo che una ricerca d'avanguardia sperimentale, tutto sommato, potesse rimanere dentro alle istituzioni tradizionali dei generi letterari. Quindi ci potesse essere una ricerca di poesia, distinta da una ricerca di narrativa, da una ricerca pittorica o scultorea e così via. Cioè ritenevo che la poesia visiva, già presente anche allora, fosse un po' un cavallo di ritorno delle forme dell'avanguardia storica, dell'avanguardia « calda ». Noi, allora, giocavamo molto sulla contrapposizione tra un'avanguardia calda, del primo decennio del secolo e un'avanguardia degli anni fine 50, che invece voleva essere fredda. Insomma riportare tutta una certa tematica ad un livello diverso, evitando gli atteggiamenti esteriori. Naturalmente, riconoscevamo anche noi che la realtà in cui vivevamo era una realtà caratterizzata da una accelerazione e anche dalla tecnologia. Però cercavamo di ritrovare degli equivalenti di questo mondo più dinamico, in termini di collegamento tra parola e parola, uso del materiale verbale estremamente spericolato. Ecco la differenza rispetto al Gruppo 70. Il Gruppo 70 ci accusava di formalismo. In realtà, una ricerca come quella dei Novissimi cercava di dare un equivalente dell'aumentato dinamismo del mondo moderno e, a sua

volta, accusava la poesia tecnologica di Miccini e Pignotti di rappresentatività. In fondo c'era un limite quasi mimetico, rappresentativo, perché loro, in qualche modo, ritraevano i caratteri tecnologici del mondo esterno mentre invece i Novissimi cercavano di acquisire o di ritrovare dall'interno, proprio a livello del materiale verbale, quei nessi accelerati che gli altri si limitavano a mimare dal mondo esterno. Ricordo che in questo senso ho polemizzato a varie riprese proprio negli incontri del Gruppo 70 a Firenze. Quindi questo spiega la mia pregiudiziale contro la poesia visiva in quel momento, cioè negli anni 60. Al giorno d'oggi — un giorno d'oggi che risale già a qualche anno, cioè a partire dal 67-68 (almeno per me la crisi si può ricollegare a quegli anni) — ho dovuto riconoscere che una certa distinzione di generi è crollata. Cioè si andava verso la convergenza delle arti per cui cadevano i limiti tradizionali tra poesia, ricerca in prosa, visuale e plastica, architettonica, teatrale. Devo riconoscere che il tratto dominante, dagli anni 60 in poi, è stato proprio quello di una totale convergenza di tutte le arti, in quella che preferisco chiamare ricerca estetica piuttosto che ricerca artistica, proprio per indicare che si mira ad una totalità di rapporto sensoriale col mondo. Ora, da questo punto di vista, devo ammettere che la poesia visiva e la poesia concreta e tutti i fenomeni affini hanno avuto la intuizione che bisognava ricercare in quest'area. Però ritengo che lo facevano con dei limiti. Sentivano l'urgenza del problema ma rimanevano ancora vincolati, anche loro, a delle forme istituzionali, perché, per esempio, il fatto veramente nuovo è che si deve andare, in qualche modo, oltre la parola scritta. Di recente io sono rimasto — magari in ritardo — affascinato dall'insegnamento di Mc Lohan, il quale ci ricorda che, accanto alla parola scritta e più ancora stampata, esiste la parola orale. Ora i poeti visivi, pur predicando la libertà di un allineamento eterodosso di una composizione tipografica, tutto sommato, restavano dentro alla parola tipografica, oppure scritta che non è una grande variazione. Da questo punto di vista mi pare che Francalanci abbia giustamente parlato di una coercizione interna, la linearità, per esempio, di un certo senso di lettura, un certo rispetto delle linee. Insomma rimanevano ancora degli schemi inibenti. Aggiungiamo che, al limite della parola scritta o stampata, si aggiungevano il limite della visività. In fondo, i poeti visivi aggiungevano limite a limite. Certamente era giusta, in linea di massima, l'indicazione che bisognava andare verso quelli che sono stati detti gli inter-media, cioè una mescolanza di singoli media. E questa è l'indicazione valida, storicamente, che bisogna riconoscere loro. Però i mezzi erano, direi, ancora imperfetti. Come ho detto, tutto sommato, i poeti visivi rimanevano dentro certi limiti istituziona-



Sarenco: *Body poem*. Fiumalbo, 1968.

li. Se n'è usciti soltanto con le ricerche, grosso modo, di environment. Le quali non hanno avuto bisogno di aspettare l'arte povera o arte concettuale, perché hanno una lunga tradizione che dal dadaismo passa per certi aspetti dell'informale, dell'happening e poi dilaga in tutto il mondo verso il 66-67. Ma allora, in quel caso, è veramente un andare oltre i limiti e della parola e dell'immagine. Cioè, da una parte si supera la pa-

F. Vaccari: *Poesia*, 1969.



rola come fatto o scritto o tipografico, cioè come fatto, in qualche modo, coagulato. E dall'altra si supera anche il limite iconografico, per fare delle ricerche di tipo pre-iconografico. A quel punto si cerca veramente un coinvolgimento globale, realmente aperto, di tutti i sensi. E ho l'impressione (mi riferisco al recente libro di Sarenco, «Poesia e così sia») che Sarenco, come tipico esponente delle ricerche visive, abbia registrato questa differenza. Infatti, fino al '68 circa, le sue sono, tutto sommato, poesie. Cioè c'è un certo allineamento e un certo uso del materiale o tipografico o scritto a mano. E solo a partire dal '68 cominciano le ricerche ambientali. Vale a dire la parola esce dalla spaziatura lineare per essere portata su un corpo, essere scritta su un muro oppure essere incisa nella sabbia. Ma, indubbiamente, in quel momento, le ricerche ambientali, che prescindono anche dalla parola, dal segno visivo, sono in pieno sviluppo in tutto il mondo. Quindi si tratta di una confluenza. Non credo che, da questo punto di vista, i poeti visivi possano veramente pretendere ad una priorità. Si tratta di una espansione che essi hanno avuto di pari passo con le ricerche che avvenivano negli altri campi. Quanto poi al rapporto con l'arte concettuale, anche qui c'è una differenza netta. Perché il poeta visivo parte dal fatto scrittura per andare verso uno spazio aperto, coinvolgente, globale. Mentre il concettuale ha alle spalle l'esperienza ambientale, cioè viene dallo spazio totale, passando a sperimentarlo non più a livello fisico ma a livello mentale. E allora, tra i vari mezzi di coinvolgimento globale trova che ci può essere anche la parola. Però la parola è un mezzo assieme agli altri. Che viene usato come un puro strumento, neutralizzato il più possibile, ma sempre per raggiungere una specie di effetto, direi, addirittura mistico. Cioè la parola deve stimolare una specie di partecipazione totale e vale pochissimo per se stessa. Infatti, le parole dei concettuali sono — quando le usano (perché non sempre le usano) — estremamente neutre, sterilizzate, quasi come delle note musicali su uno spartito, perché quello che conta è l'esecuzione che ciascun fruitore ne deve fare. Si aggiunga anche un'altra differenza. Ho scritto, per esempio, qualche riga nel catalogo della Bentivoglio per una mostra qui a Milano e vi ho distinto due direzioni concettuali. Cioè il concettuale che si definisce normalmente così, che mi pare abbia questa tonalità mistica, di partecipazione globale, di coinvolgimento totale in un ambiente, magari a livello mentale e non fisico. C'è poi, invece, un concettuale che può derivare dalla poesia visiva, che è legato al significato storico della parola concetto. Cioè il concetto barocco. Tra l'altro questo è un carattere dei poeti visivi, i quali molte volte, appunto, si compiacciono di giochi di metafore, di spostamenti delle

lettere che danno risultati anche ironici. Questo è un aspetto che manca, invece, all'altro concettuale, il quale è mistico austero, direi contemplativo. Mentre il concettuale visivo ha questo tono, quasi più mondano. Naturalmente è un aspetto che può essere apprezzato. Comunque è una distinzione in più.

Reale: Il problema è che, in fondo, di fronte a noi abbiamo tutta l'esperienza dei poeti che si definiscono — con una etichetta o con un'altra — poeti visuali. E perciò il campo è molto vasto e finiamo per costringere questi di cui ci stiamo occupando a dover rispondere anche di cose che, in un certo senso, non sono loro. Con questo non voglio dire che alcuni rilievi di Barilli non possano riguardare anche loro. Però non tutti. I rilievi, per esempio, che egli ha fatto alla poesia tecnologica e, perciò, ad una certa partenza della poesia visiva in Italia, sono infatti condivisi anche da alcuni di questi stessi visivi di cui noi, oggi, ci occupiamo. I quali hanno fatto subito presente, appunto, le contraddizioni del discorso del Gruppo 70. Addirittura qualcuno di questi ha definito i poeti del Gruppo 70 i neorealisti della poesia visiva. Appunto per questo aspetto di ricalco di una certa realtà. Ma già in questo momento era incominciato il lavoro di superamento. Ossia quando ci sono stati i primi attacchi, che sono del '65 e li troviamo in testi del '66, cioè abbastanza presto. I poeti visivi che uscivano dal libro per uscire anche dalla parola o per dare a questa parola una carica nuova si sono riferiti, hanno inglobato gli altri segni. Però, nello stesso tempo, si sono accorti che, anche l'icona aveva poche possibilità di aiutarli. E, per esempio, Isgro incomincia a cancellare l'immagine nel '66. Cioè ha sfiducia nella stessa immagine. Egli nel '66 fa «la freccia indica l'ombra di una freccia». Cioè fa una tautologia. Ora queste date io le cito non per una questione di priorità, ma soltanto per dire che un certo tipo di discorso, certe difficoltà erano loro presenti. Almeno ad alcuni di essi. E questi di cui stiamo parlando le teorie di Mc Luhan probabilmente le hanno lette e ne hanno tenuto conto nelle loro opere. Tanto è vero che hanno cercato di fare delle opere fredde, piuttosto che delle opere calde o cose del genere.

Françalanci: Anzitutto c'è un problema — mi pare — da definire. Diceva prima Barilli che, in fin dei conti, la parola non è l'elemento determinante della poesia visuale. Questo mi sembra l'elemento importante per decifrare queste cose. Cioè la poesia visuale non è legata alla parola.

Reale: Mentre la poesia dei concreti era legata alla parola. Queste cose vanno precisate, altrimenti non distinguiamo...

Francalanci: Ad un certo punto egli ha introdotto il concetto di environmental, cioè una situazione di tipo spaziale, di tipo esistenziale legata a due macroscopiche componenti dell'arte concettuale. Ora io credo che il recupero possibile della poesia visuale sia tale soltanto all'interno di un determinato atto concettuale. Laddove non esiste più la parola come elemento legato tradizionalmente alla pagina. E laddove esiste come primo rapporto cosciente di una dimensione non tipografica e neanche lirica, ma proprio comunicativa, all'interno di uno spazio con determinate misure. Ma non è soltanto la parola che determina la poesia visuale. È soprattutto un atteggiamento o l'uso di una serie di elementi segnici che non sono legati alla parola. Questo è un elemento importante. Seconda osservazione che vorrei fare è questa. Tu parlavi di Isgrò, che ha fatto recentemente queste cancellature. Ora anche questo è un fatto importante ma non a livello visuale: se vuoi, a livello concettuale. Ma allora nego ad Isgrò questa capacità di aver inventato qualcosa. Perché le cancellature iniziarono in questo senso nel '24 con Man Ray, poi nel '65 con Arakawa.

Barilli: Vorrei fare una precisazione, dato che si è parlato di parola. Il senso di quello che volevo dire, anche secondo quello che dice Mc Luhan, è che bisogna distinguere tra parola orale, cioè parola come suono, e parola scritta e più ancora tipografica. Ora il limite della poesia visiva è stato quello di usare parole in libertà, parole ambientali finché si vuole, però legate a una presentazione di tipo tipografico. In questo senso, anche se i poeti visivi hanno letto Mc Luhan, o non lo hanno capito fino in fondo o sono rimasti a un momento prima. Perché Mc Luhan viene proprio per mostrarci i limiti dell'era gutenberghiana. Invece i poeti visivi hanno cercato di raggiungere una libertà di comportamento, però rimanendo dentro il carattere tipografico o anche semplicemente manuale. Aggiungendo a questo carattere, già per se stesso chiuso, un altro elemento chiuso come quello dell'immagine. D'altra parte la mia intenzione era di fare qui — entro certi limiti — un atto di riparazione. Non sono venuto per accusare la poesia visiva. Al contrario, per riconoscere che, a partire dagli anni 60, pur con modi imperfetti e non interamente soddisfacenti, la poesia visiva presagiva la esigenza di altre cose. Inoltre, ricollegandomi proprio alle cancellature di Isgrò, io distinguerei. Probabilmente qui siamo già al di là della poesia visiva, siamo già a un puro comportamento concettuale o fisico. E allora qui è già tutta un'altra problematica. Però allora, se andiamo a vedere le date, probabilmente risulta — non dico che ci sia priorità, né posterità — che è quel fenomeno, ben noto, per cui tutti i ricercatori più sensibili di tutti i paesi si

mettono a fare certe cose quasi contemporaneamente. Allora lì si che c'è una svolta. Si esce e dal visivo e dal tipografico e dallo spazio in qualche modo prefabbricato, per venire a un comportamento veramente di tipo aperto. Lì ci può essere la svolta. Prima la svolta era presagita, indicata ma, ripeto, in modo imperfetto, non completo.

Reale: Non si può dimenticare che questi signori scrivevano dei libri di poesia. Voglio dire la maggior parte di loro. E hanno fatto una rottura con quello che li aveva preceduti immediatamente. Il fatto che non abbiano fatto subito l'environment o altro è come se noi oggi pretendessimo che facciano quello che noi vogliamo. Loro hanno fatto una certa operazione. Tenendola presente, non si può accusarli di scrittura tipografica o di scrittura tout-court. Per esempio, le prime poesie di Sarenco, hanno il discorso tipografico che si agganciava alla tipografia futurista. Però, a un certo punto, il discorso va avanti. Così come i fiorentini, subito dopo essersi presi le accuse di cui abbiamo detto, hanno incominciato anche loro a fare dei gesti in pubblico, a fare del teatro, a fare della poesia fonetica. Per quanto riguarda Isgrò, sono molto imbarazzato, perché non vorrei sembrare il suo difensore d'ufficio. Ma il riferimento a Man Ray mi pare veramente assurdo. Perché Man Ray ha fatto delle cose che non c'entrano niente con le cancellature. Ha fatto dei segni, ha fatto delle scansioni, che, caso mai, possono richiamare più la poesia concreta che non le cancellature di Isgrò. Nella quale c'è senz'altro un elemento concettuale. Però non bisogna dimenticare che intanto non c'è arrivato per caso, perché il momento era quello. Tanto è vero che ci sono altre poesie, come la Jacqueline che vediamo anche questa in mostra, dove l'immagine è saltata. Elimina la ridondanza, cioè, praticamente, senza cancellarla, elimina l'immagine. C'è soltanto il retino tipografico. Cioè è l'inizio di un discorso di assenza che, incominciato nel '65, va avanti fino ad oggi con coerenza. E a un certo punto diventa anche un discorso più o meno marcatamente concettuale. Comunque l'opera di Isgrò è soprattutto — non è soltanto — la cancellatura. E la cancellatura stessa ha diversi significati. È chiaro che ha un significato di contestazione. Toglie un certo tipo di ridondanza. Impedisce al lettore una proiezione. Diventa un segno e allora, caso mai, qualche libro cancellato, dove la parola addirittura è scomparsa, può diventare un'opera vicina alla poesia concreta. Cioè queste cose di Isgrò hanno indubbiamente molte possibilità di lettura. Hanno una complessità che, per esempio, basta da sola a dire quanto l'accusa che i poeti visivi non erano in grado di darci delle opere complesse fosse sbagliata. Quando hanno voluto farle, sono stati

in grado di farle. Quando non hanno voluto farle, quando hanno ritenuto di essere legati anche ai momenti più concettuali, più puri, più rigorosi, sono riusciti anche ad esserlo. Vedi Vaccari con « A-Test » e la « scultura buia ». D'accordo. Gli anni in cui questo discorso è stato iniziato è un momento in cui si fa questo tipo di ricerche. Però l'opera di Vaccari ha degli aspetti singolari che non bisogna trascurare. È poesia visiva? È la poesia di un poeta che smette di scrivere libri di poesia, di scrivere i quadernetti, di darli a un editore e esce allo scoperto. Questo è un fatto ideologico importante e, secondo me, divide appunto, al di là di ogni considerazione di merito, la poesia visiva dalla poesia concreta e da tutti gli altri esperimenti visuali. E li divide anche dai concettuali, coi quali la poesia visiva ha sicuramente dei punti in comune. Al di là delle date — prima o dopo, ora non conta — queste ricerche si toccano a vicenda. Certo i punti di partenza sono all'opposto: dalla parola vanno verso l'immagine, dall'immagine o dall'environment, come dice Barilli, vanno verso la parola. Però sono due confluenze e ci sono dei punti d'incontro. In conclusione, mi pare che l'esperienza visiva sia interessante. Che è stata forse meno interessante di quanto poteva essere, proprio perché non ha trovato, nel momento in cui avrebbe dovuto trovarlo, un interesse da parte dei critici. Questo non per ripetere le accuse che essi fanno e che io non condivido. Non perché ho paura di dividerle: non le condivido perché diventano un po' piazzate. Però è un fatto singolare che di questa poesia visiva si stanno accorgendo all'estero e non in Italia. È un fatto singolare che in Italia si facciano mostre e antologie di poeti concreti e all'estero si facciano mostre con i visivi: questi che io intendo per visivi. È un fatto singolare che alla Biennale di Venezia Francalanci curi una mostra di poesia concreta e ad Amsterdam, che è la patria dei concreti, si faccia una mostra allo Stedelijk Museum con il titolo « Poesia concreta? ». E ci sia un open end che accoglie i poeti visivi italiani, ai quali si sono accodati alcuni stranieri importanti: da Paul de Vree a Bury, ecc. I quali, addirittura, rinunciano alle loro riviste per fare delle riviste in coedizione coi poeti italiani. Sarà soltanto un movimento culturale, saranno delle cose che non incideranno, ma intanto sono cose che muovono qualcosa.

Barilli: Volevo osservare, rispetto a quello che ha detto Reale, che forse lui mescola due punti di vista. Il discorso sulle persone che io qui non ho voluto affrontare. Cioè, io non ho esaminato i meriti, anche in chiave attuale, di Isgrò, di Vaccari, di Sarenco, di Miccini, che indubbiamente possono essere notevoli e può darsi che, in certi momenti, siano

stati tra i primi a fare esperimenti ambientali o concettuali e così via. Io ho voluto prendere di petto la questione in generale della poesia visiva, indicando dei limiti, più che delle persone, del movimento, della poetica del movimento.

Francalanci: Io non posso non concordare con quanto diceva Barilli. La poesia visiva o visuale, al di là della inclassificabilità, ha dei limiti molto precisi. I quali limiti, secondo me, se posso tentare una piccola sintesi, sono questi: il suo legame ancora con la pagina, con l'uso tipografico oppure grafico, che sono sempre a livello di linguaggio verbale, la sua reazionarietà di certi momenti. Reazionarietà in che maniera? Perché è raro che la poesia visiva sia diventata un atto mentale, un atto concettuale, cioè, che abbia coinvolto la partecipazione totale dell'uomo. In fin dei conti, è rimasta ancora un atto letterario. Non dico lirico. Ma sempre, comunque, un atto letterario, cioè basato sulla parola, sia essa di tipo verbale, sia essa di tipo orale, anche quando alla parola tu puoi sostituire la lettera-rumore. Diciamolo francamente. La poesia che come mezzo, come strumento di tipo concreto abbia invaso lo spazio da una parte o abbia invaso la mente dall'altra, è un fatto così recente, che è ancora sub judice. E voglio concludere con questa osservazione. Perché la poesia visiva sia veramente un fare, deve essere un fare impegnato fino in fondo, un fare politico. Deve coinvolgere la totalità completa della persona.

Reale: Naturalmente tutto è sub judice. Ma tutte queste riserve sono valide per la poesia concreta e non per la poesia visiva. Parlo sempre al di là dei risultati estetici. Il legame con la pagina, la poesia visiva non ce l'ha. Non ce l'ha dal '65, cioè da quando ha incominciato ad essere poesia visiva. E il gioco grafico, la lettera-rumore, ecc. sono tutte esercitazioni della poesia concreta. Sono tutte esercitazioni formalistiche che i poeti visivi italiani hanno rifiutato subito. Il discorso politico, poi, nella poesia visiva è primario. Ed è quello che ho cercato di dire.

Barilli: È molto discutibile questa distinzione tra poesia visiva e poesia concreta. La poesia visiva non è vero che esista solo dal '65. Anzi è capostipite di tutto quest'ordine di problemi.

Reale: Però in Italia si è parlato di poesia visiva perché il fenomeno visivo è nato come fenomeno italiano. Da 10 anni c'era — dal Brasile alla Svizzera tedesca, alla Germania — la poesia concreta. Ma, ripeto, sono due cose diverse. L'ideologia le divide. Una è un fatto formalistico e l'altro è un fatto di comunicazione.

Alla Pilotta di Parma

Le foto di Friedlander

di Ugo Mulas



L. Friedlander

Mentre la casa brucia la squadra dei pompieri posa per una foto ricordo: equipaggiati al completo, in una classica posa di gruppo, sorridono al fotografo.

Si è costretti a riguardare la foto, a capire ciò che è ovvio: la vecchia casa brucia e chi dovrebbe spegnere l'incendio se ne fa un fondale per una foto ricordo. Questo è l'ultimo servizio che rende: un contropiede alle situazioni classiche, scontate, ed anche al feroce « colpo d'occhio » di tante istantanee del disastro dove è fortuna cogliere un gesto disperato. Ma c'è qualcosa di più inquietante, il presagio di un più vasto rogo che tutti sentiamo alle spalle ma nessuno vuole vedere, nemmeno quelli che potrebbero e dovrebbero fare qualcosa per contenerlo. Questi ostentano le divise, i mezzi, il loro assurdo potere e sorridono.

Questa e altre foto di Lee Friedlander, con opere di altri dieci artisti americani, sono state esposte a Parma, in un salone della Pilotta, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte di quella università e del Modern Art Museum di New York. La stessa foto appare anche nel bel catalogo curato da A. C. Quintavalle e da M. Mussini e in un libro edito dalla Trigram Press tratto da una cartella con incisioni di Jim Dine e fotografie di Friedlander montate sullo stesso foglio. Non a caso l'autore apre il volume con questa foto che meglio delle altre si presta a chiarire il senso della sua ricerca: elaborare un linguaggio che permetta alla fotografia di caricarsi di

significati complessi e profondi, non identificabili nell'oggetto riprodotto ma piuttosto nella correlazione delle parti di esso e nell'atteggiamento dell'autore reso manifesto dalla scelta di mezzi elementari, cioè da una semplicissima inquadratura e dal rifiuto di ogni esibizionismo tecnico. Deve risultare subito che il discorso non si riduce a virtuosismi specifico-fotografici né a sensazionalismi di tipo giornalistico. Una certa povertà, piuttosto, una sorta di « astuto impaccio ». È su questi mezzi che l'autore fa correre il suo discorso che affiora lentamente solo perché è insolitamente profondo. Non si è abituati a ricevere tanto da una fotografia. Aggrediti dalle immagini dei rotocalchi, della pubblicità, del cinema, gridate una contro l'altra, da consumare subito, senza messaggi, senza pudori, queste foto di Lee Friedlander si impongono proprio perché sono il contrario di tutto ciò. Per poterle leggere bisogna lavarsi ben bene gli occhi, cercare a modo nostro di guadagnare una certa purezza della visione, magari riconsiderando l'opera di Robert Frank di Walker Evans di Atget, e non sarà indifferente sapere dell'amicizia che lega l'autore a Jim Dine, del lavoro compiuto insieme. Sorprende nelle altre foto, quelle che hanno per soggetto le strade della città, la cura con la quale l'autore evita le facce dei passanti e il risalto che prendono, proprio in virtù di quella esclusione, le facce che delle strade sono parti fisse, integranti, come il manifesto di Kennedy, come la fotografia della ragaz-



L. Friedlander

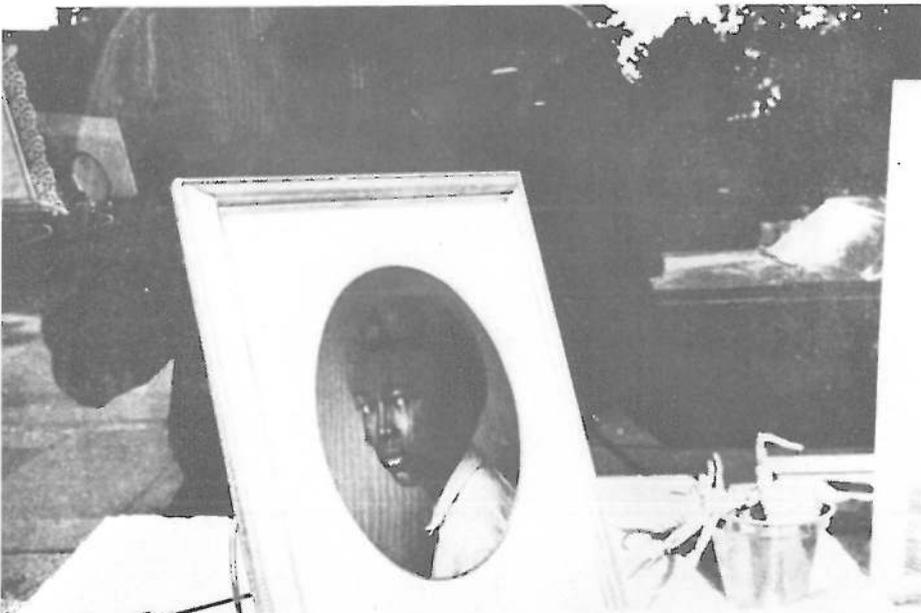
za negra, illuminata dal sole nella penombra di una vetrina, alla quale il fotografo sovrappone l'ombra della sua testa, per evidenziarla, quasi per proteggerla (e si finisce col pensare anche ad un castissimo bacio). Con questa trovata il fotografo ci comunica la sua tenerezza per quella figura di donna e per l'oggetto in sé, la povera foto di serie.

Comincia, in chi guarda, una serie di reazioni, di associazioni, variabili secondo la sua capacità di lettura, come avviene per ogni opera d'arte.

Nella foto con il ritratto di Kennedy il

fotografo esegue l'operazione inversa: nella vetrina, dietro la quale si vede il volto del presidente assassinato, si riflette nitidamente il corpo del fotografo ma non la testa, cancellata da un foglio di carta bianca appesa alla vetrina con due pezzetti di scotch, probabilmente dal fotografo stesso. Il rettangolo orizzontale della foto è diviso in due parti uguali dalla cornice che separa la vetrina da un vano della porta a vetri; chiara, spaziata in ampie zone tranquille la prima, dove colloquiano Kennedy e il fotografo; buia e minacciosa, rotta da scritte,

L. Friedlander



luci, riflessi, la seconda. Il volto di Kennedy, non vero essendo una foto, è ripreso direttamente, mentre il corpo del fotografo, vero, è solo un riflesso.

Quando nell'opera di Friedlander appare una vera faccia questa non è colta di sorpresa o per caso ma è consapevole di essere guardata e riguarda con rassegnata determinazione e il fotografo è presente nei suoi occhi aperti e indifesi. È una donna nuda, un volto straordinario e un seno non certo da « foto di nudo », un seno come non è mai stato dipinto né esibito in un film, così vero da sembrare assurdo da ricordare le foto segnaletiche. Più che appoggiata alla parete la figura vi sembra schiacciata contro dalla luce. Dietro la donna un piccolo paesaggio ingenuo, un quadro da interno di periferia, dove una macchia di neri abeti pare la continuazione dei capelli.

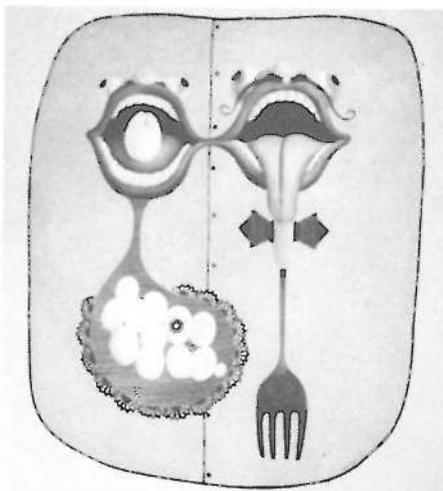
Tornando alle foto che hanno per soggetto le strade della città è facile notare l'insistere sulla presenza del fotografo che si insinua nell'immagine come ombra o come riflesso. È anche evidente la cura con la quale il fotografo evita di mostrare i tratti del proprio volto, condannandosi alla stessa anonimità dei passanti, per cui, quella che affiora, è una città abitata da corpi e da fantasmi che si muovono in uno spazio ora ottusamente oggettivo, ora evasivo, ambiguo, dove vero e falso si confondono. Per la prima volta, con sistematicità e preordinazione, il fotografo non si limita ad osservare o a testimoniare al riparo del suo apparecchio (riparo che assai spesso è barriera) ma entra naturalmente e decisamente in scena, è soggetto e al tempo stesso oggetto della sua visione.

L. Friedlander



Domenico Ventrella

Capita molto raramente che un giovane, sin dalla sua prima personale riesca ad organizzare e presentare un discorso compiuto e consequenziario, lucido e consapevole, in un complesso e davvero coerente sviluppo logico e sintetico. Domenico Ventrella, un nome che cominceremo certo a sentire sempre più spesso ed insistentemente — qui la 'profezia' è facile e scontata in partenza —, ha presentato, nei due locali de La Panchetta, diciotto olii e una ricca cartella di disegni, tutti lavori compresi tra il '70 ed il '71, divisi in gruppi cronologici. Nei lavori di questo nuovo artista pugliese, nato a Modugno poco più di ventisei anni fa, è evidente un crescente sviluppo formale che dalla narrazione piena, per quanto tesa, all'inizio su elaborazioni culturali di sapore surrealistico, minutamente descrittiva, sfocia, nei lavori dell'ultimo gruppo, in un felice quanto originale procedere per simbolismi, di riferimento mentale e personalissimi, ed allitterazioni sintetiche proposte, elaborate ed impiegate espositivamente, come veri e propri elementi di un particolarissimo codice espressivo di facile lettura. Ogni lavoro è impaginato con sapienza davvero poco comune per un giovane che adotti un sìbile linguaggio pittorico e che dimostra apertamente di voler ancora essere legato, coscientemente e compiaciutamente, alla tradizionale tela e ai tradizionali mezzi tecnici. Gli elementi figurativi ed oggettuali, che compongono il codice del linguaggio di Ventrella, sono studiati e ridotti ai soli caratteri comunicativi semplici e ad una funzione rappresentativa di base, che si rivela docile e rispondente alla volontà di narrare quei fatti intimi ed involuti — chiarificatrice, a proposito, la presentazione in catalogo dello scrittore Vito Ventrella — che solo in un momento prelogico e di massima eccitazione mentale (e non saprei fino a che punto solo mentale) costretta in un solco di nascoste corresponsioni umane, affettive, di violenza, di mal celati e mal spiegati pudori familiari, affioranti nella maturità come ancora, inibenti e di comportamento, di una adolescenza non più trascorsa tra fantasmi erotici e costruzioni ossessive, a volte fresche ingenue ed infantili, a volte chiare, fredde, distaccate e sezionate spietatamente con occhio troppo maturo e disincantato. L'uovo, animale o umano che sia, è elemento femmina; la forchetta è elemento maschile e simbolo fallico; l'occhio, elemento di contatto esterno e chiave per l'inconscio; la serratura, tramite col mondo esterno, osservato come di nascosto, come cosa



D. Ventrella: *Corteggiamento*, 1971.

proibita e lasciva; le labbra, rosse di eccitazione o esangui, sono elementi vivi ed isolati, di contatti avvilenti, sono parti preposte alla banale funzione quotidiana dell'ingurgitare alimenti come dell'esaltazione e della comunicazione; tutti questi divengono simboli nuovi in ogni occasione pur conservando la costante funzione rappresentativa di situazioni sempre tese tra un fare ironico e grottesco, ed un agire, apparentemente contenuto nella celia, trasbordante nel gioco narrativo lascivo comune. I simboli del linguaggio pittorico di Ventrella non perdono mai, però, la funzione di cardine essenziale per l'evocazione urtante ed aggressiva di tensioni profonde e cariche emozionali solo apparentemente rese didascaliche per consentirne la tollerabilità. Ruolo importante, in siffatto procedere, giuoca il colore, sempre personale e sempre tenuto nelle tonalità emotive dell'evocazione, nelle cadute, nelle riprese enunciativie e discorsive, o di sintesi o di maggiore palpazione sensoriale. Ventrella, comunque, ritengo meriti, già sin da questo suo primo organico incontro col pubblico, un discorso ben più ampio ed analitico che certo non può risolversi in una semplice nota.

Enzo Spera

Bologna

Sergio Vacchi

Vorrei premettere che questa mostra alla Galleria Stivani segue a breve distanza di tempo una personale a Milano, all'Eunomia; e si conosce già dunque, dalle recensioni, il parere, a volte assai ambiguo, di qualche critico. Non è la prima volta che l'ultimo lavoro di Vacchi viene discusso, anche ferocemente, in nome di una stagione appena conclusa e irripetibilmente felice. Ma è pur sempre curioso che chi ieri dubitò del « Con-

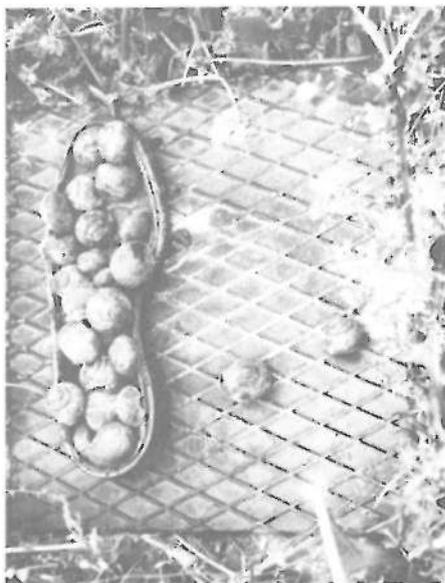
cilio » mostri di averlo oggi a un grado di stima assoluta, che non vale la pena spendere per le tele recenti; tanto più che, a mia informazione, i critici più maliziosi di oggi non hanno mai veramente appoggiato l'artista nemmeno ieri, e devono forse con riluttanza fare i conti con una figura per così dire « storica » consolidata loro malgrado, di cui non hanno mai veramente ammesso con tempestività la crescita e le dimensioni. Perché un proprio ruolo di primissimo piano, certo fra gli artisti della sua generazione, io credo in tutta la pittura italiana del dopoguerra, Vacchi se l'è guadagnato con venticinque anni di lavoro; ed è dunque con tutta la sua storia, voglio dire con la sua statura intellettuale e poetica, che è onesto, anzitutto, misurarsi. Dalle enormi tele di figura o di natura morta intorno al '50, « picassiane » fatalmente per un temperamento generoso, estroverso, perfino concitato come il suo, per cui Arcangeli parlava di « qualcosa che dal giornalino di Giamburrasca risaliva alla risata omerica, o rabelaisiana, al tintinnio dei bicchieroni o al brillare delle frutta nelle coppe, al riso delle tavolate che fu, immemorabile, dei padri »; alla densità vibrante dei paesaggi intorno al '55, nel tempo dell'« ultimo naturalismo » di cui Vacchi fu, ancora, un protagonista; alla squalida, scuoiata, nuda fisicità delle figure informali; agli spropositati organismi negli spazi liquidi-densi intorno al '60, quei cetacei dilatati e affannosi di una vita che rinasceva in una nuova dimensione della realtà e della storia; all'epopea del « Concilio », dopo il trasferimento a Roma, che sprofondò una natura in fondo da sempre intesa alla « realtà » come quella di Vacchi in una tensione di suggestioni naturali-storico-culturali anche sconvolgenti; al ciclo dedicato a Galileo; alla moderna figurazione (solo approssimativamente surreal-metafisica) delle tele degli ultimi anni, l'« ultima spiaggia » desolata con una donna e un cane, e il Casino Ludovisi sullo sfondo, che è l'emblema sentimentale superstiti di un sedimento di storia e di cultura. Nei quadri del '71 sono quasi soltanto paesaggi. « Sponde di campagne verdi di un'erba dolorosa e avvelenata, e i pochi alberi simili a teste tostate, teste umane che si volgono da un'altra parte, in modo da non scorgere il volto... », come scrive Giuseppe Raimondi in catalogo. Io credo che le ragioni intellettuali anche profondamente radicate, una protratta diagnosi analitica delle sorti e dei destini storici del mondo, per così dire accumulata in un continuo « spessore » di meditazioni e di sedimenti di cultura, non possa vivere all'intuizione fantastica, troppo a lungo, in quell'immagine in fondo sempre balenante che è l'opera d'arte figurata. All'inizio di quest'anno è probabile che la vecchia simbologia sia persa a Vacchi ormai inadeguata. Forse gli è franata anche la grinta modernamente « millenaristica », voglio dire la

tensione in buona parte ormai sorretta dalla volontà di dire di un enigma estremo, di un count-down inesorabile del vecchio « visibile », e dunque dell'arte e dell'intera umanità. Mentre spuntava, con una sorta di malinconica dolcezza che in lui è desueta ma non del tutto ignota. la necessità di « vedere », di immaginare, solo apparentemente con più semplicità; ma certo con più abbandono, quasi col riposo di chi senta che davvero qualcosa è ormai proteso al limite, nel proprio personale modo di intendere la storia, e forse proprio nella storia stessa. Dopo tante strenue lotte con una natura che una mente « realistica », dicevamo, come la sua, ha sempre inteso più come paesaggio, magari come pianeta « visibile », che come cosmo intuibile, e che non potrà più essere quella rusticamente familiare dei « Giardini Margherita » o delle « Parti di Casalecchio », il riposo, ripeto, che anche un paesaggio ormai più forse inabitabile, e tristemente sereno, può conciliare in un'ora non più giovanile della propria vita e della storia del mondo. Certo, poi, nel suo modo intuitivo e asistemico, Vacchi rimane pur sempre anche un uomo di cultura. Non conto nemmeno le suggestioni figurative, che vanno da Crespi a Radzwill, a citazioni seicentesche innumerevoli. Probabilmente non manca neppure qualche ricordo di inquadrature cinematografiche; una prateria deserta e ormai quasi serale rammenta, con meno eroismo, un tramonto di John Ford, ma alla frontiera di un pianeta che, anziché appartenere a un passato avventuroso, possiamo solo immaginare, se non nel futuro, pensando al futuro.

Flavio Caroli



S. Vacchi: *Paesaggio*, 1971.

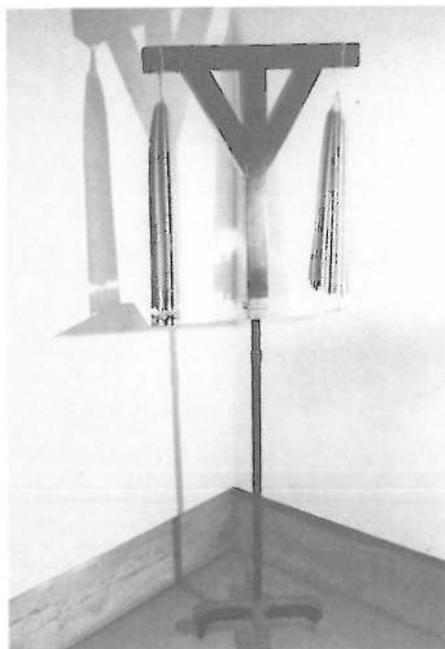


N. Finotti: *Piano piano*, 1971.

Bolzano

Nello Finotti

Nello Finotti espone alla galleria ONAS, un nutrito gruppo di sculture e disegni preparatori, che assai bene rappresentano il suo lavoro di questi due ultimi anni. Nella maggior parte dei casi tali realizzazioni sono state ottenute per sovrapposizione, accumulo delle più svariate « cose »: gabbiette per uccelli, vecchie posate, occhiali, copie di sculture note (il Cavallo di Donatello venduto ai turisti) calchi di mani, di piedi, di gambe, di interi corpi umani maschili e femminili. E ancora: vecchi cuscini della nonna, cordoni di tende, grossi chiodi, spilloni, trombe e tromboni, chiocciole, uccelli impagliati, mazzi di asparagi, mele e pere, bocche e seni, ecc. ecc. Si pensi dunque a tutto il bric-à-brac immaginabile aggiunto a ben precisate, definite parti anatomiche. Dunque la paccottiglia nella sua combinazione più vecchia e polverosa, unita a più sapidi e sodi simboli « vitali ». Lo scultore veronese, salda, aggiunge, accumula tutto,



F. Mauri: *Vera cera ebraica*, 1971.

senza preclusioni stilistiche, così che la ironia sottile e maliziosa o addirittura il gesto demitizzatore, sempre chiaro ed esplicito nei suoi significati, viene esaltato da una precisa rigidità plastica. Dunque l'operazione che Finotti conduce anche se non nuova (si estende dal new-dada al neo-surrealismo) trova la sua ragione espressiva e la sua novità proprio per la carica acra, vitale e sempre goduta e divertita che egli sa immettere nelle sue figurazioni. Del resto, già dalle sue prime prove egli aveva rivelato un gusto tutto particolare per il ricupero e la combinazione di « modi »: un accostamento cioè di forme della più svariata origine, così da giungere a composizioni non « ortodosse », ma libere, aperte stilisticamente. Certo nella sua formazione ha contribuito il contatto con gli scultori più diversi che hanno lavorato e lavorato con lui, nelle fonderie veronesi, (veri centri di raccolta di quanto di meglio si fa oggi in Europa in bronzo) e ancora di più il suo lavoro di rifacimento « plastico » delle immagini surrealiste da De Chirico o Magritte (commessogli del resto proprio per la sua « disponibilità » a questo tipo di immagini). Tutto ciò gli ha dunque consentito di dare una misura più decisa a quel mondo fantastico che dopotutto gli si è sempre rivelato congeniale. A dimostrazione di ciò, sono state le splendide sculture che egli ha realizzato per la Biennale veneziana del '66: la macchina del tempo, Giulietta e Romeo, di derivazione informale (specie di grandi simulacri metallici dove apparivano mani, bocche, occhi ecc., dei quasi-totem fantasiosi e mitici) ma niente affatto paurosi o terribili. Piuttosto « ambigui », ma certamente modellati con gesto sicuro ed ampio. Subito dopo i « calchi » (67-68), il rifiuto cioè alla modellazione, alla manualità. Il ricorso alla « cosa trovata », presa dovunque e in qualsiasi occasione, e subito riutilizzata per una figurazione piena d'umori esistenziali, (entro la quale si introduce appena la esperienza Pop) sensuale, e talvolta un poco sadica), ma sempre chiarissima nei significati. Ricordiamo: « Generazioni n. 1 » ('67) di legno e gesso e quel terribile « Supermercato dei seni » così esemplificativo dell'erotismo banalizzato. Spietato, ma anche condotto con goduta ironia. Ed eccoci ai « montaggi » attuali, ove Finotti accentua ulteriormente quel senso vitale cui accennavamo prima. Egli ora si pone decisamente tra coloro che fanno i conti con la irrimediabile presenza nel mondo dell'eros, non solo nella sua definizione più « essenziale », ma anche nella sua declinazione corrotta e appunto mercificata. Varrà la pena citare qui come esempio: « non mi indurre », un calco di gambe femminili (gettate poi in bronzo nero levigato) appena divaricate e coperte al posto giusto, da un vello lungo e nero di pelo di volpe. E ancora: « Stallone bifronte di Gattamelata », ove il cavallo di Donatello

(quello piccolo «ricordo») tagliato a metà e raddoppiato così da contrapporre simmetricamente i «posteriori», sorregge una vetrinetta piena di lumache e, ancora contrapposte, più su, le teste. Ne è venuto così una sorta di ready-made rovesciato e poi ricostruito, una «cosa» cioè sino ad oggi assunta alla dignità di oggetto d'arte, e diventata (ad uso dei turisti) roba da rigattiere, riutilizzata per diventare ancora «scultura», caricata sì di una sua evidenza ambigua ma evocatrice della classica situazione «spaesante» di origine surreale.

Citiamo infine: Afrodisiaco per un cieco, Per filtrare l'amore, Una insegna per il mio amico contadino, Piano piano, tutte opere mature e senza «pentimenti» formali, attraverso le quali Finotti cerca di avvertire (alle volte con sottili insinuazioni), la nostra coscienza della presenza nel mondo di indefinibili premonizioni, di oscure, strane vicende.

Paolo Farinati

Brescia

Ebrea di Fabio Mauri

La mostra «Ebrea» di Fabio Mauri, tenutasi quest'autunno a Venezia, poi a Brescia allo Studio Acme, per passare poi alla Steccata di Parma, è destinata a restare uno degli avvenimenti più importanti dell'attuale stagione. Con questa sua opera Mauri porta a nuovo e illuminante significato tutte le tappe anteriori della sua ricerca; una ricerca mai formalistica, dall'action painting di quindici anni orsono, al neo-dadaismo, alle strutture primarie, all'intervento ambientale. «Ebrea» è una operazione fredda — come Mauri stesso la definisce — una operazione di elaborazione sperimentale del proprio linguaggio e nel tempo stesso un'operazione di scandaglio entro l'abisso più profondo del male: «il male a uno stato raramente così puro», come lo ha prodotto il razzismo nazista. A partire dai saponi di Dachau e di Treblinka, «ricompiendo con pazienza con le sue mani l'esperienza del turpe», l'artista romano «mostra» lo svolgimento conseguente e paradossale di quelle premesse, toccando l'apice dell'orrore con puntate di un'ironia feroce. L'allucinante potenziale di abominio, manifestatosi in quell'incrocio storico, si sviluppa, si esplicita come in una dimostrazione algebrica, attraverso la sequenza di questi oggetti in similpelle umana, a mezzo tra il gelido nitore, tra la funzionalità scientifica programmata e accenni, invece, di civetteria da defilé mondano o da fiera campionaria. Per questa via Mauri raggiunge il diapason della tragedia. È una via antinarcisistica e antiestetizzante per eccellenza. Di proposito egli ha voluto «fare a pezzi» l'immagine individuale, calandosi tutto nell'azione demoniaca. In-

tanto «altrove... in modi diversi, l'operazione mi pare prosegue». Il perdurare, anzi il perfezionarsi di quelle atrocità e di quelle infamie nella nostra avanzatissima, anzi avveniristica civiltà d'oggi: tale è la realtà intollerabile, ma effettiva, ch'egli porta alla coscienza. C'è un allarme etico, dissimulato ma profondo; l'allarme etico che proviene dal senso di distruzione, di disfacimento totale di una civiltà intera. Perciò Mauri contrassegnava le sue prime opere astratto-informali con quei violenti sogni di cancellazione, con quel ritorno ossessivo e martellante, come un memento ineluttabile, della parola «fine»: The End. Siamo all'opposto dell'arte oggettuale in senso ludico, e della sicurezza laica del designer così fiducioso nel «progresso». Qui l'arte si pone all'incrocio col teatro, nel suo senso primo e originario di azione rituale, sacrificale; all'incrocio con un atto penitenziale e purificatorio, attraverso l'immersione nell'orrore, come nella catarsi della tragedia greca o nell'«antiteatro» di Artaud; all'incrocio qui, davvero, con la vita, con la corralità, con la dimensione comunitaria della vita. Per Mauri l'impiego degli oggetti nella loro più immediata e spregiata banalità emerge via via per un processo di progressivo rifiuto degli effetti di abbellimento e di degustazione sensibilstica (cromatica, luministica, ecc.) che la pittura tradizionale comporta. Il merito di Mauri, a questo punto, è stato quello di capire e far capire che cose vere, oggetti veri non significano cose allo stato bruto, inerti, fine a se stesse, feticizzate secondo la «scoperta» di quasi tutta la falange degli artisti oggettuali; ma significa, al contrario, cose cariche d'un significato così immediato, urgente, urtante, da escludere ogni mediazione, ogni filtro, ogni forma «estetica», ogni comportamento accattivante. È tanto evidente in Mauri questa convinzione, che il significato di cui sono cariche le sue cose, i suoi oggetti, è davvero il significato primo, originario, donde tutti gli altri discendono: la rivolta dell'uomo contro tutto ciò che lo esclude, lo opprime, lo tortura, lo corrompe. La parola che Mauri usa per significare umanità esclusa, oppressa, torturata, alienata è *ebrea*. «Io non sono ebreo, né figlio di ebrei», dice Mauri, ma «mi sento ebreo ogni volta che... patisco discriminazione»; «ebreo è — dice per lui nel commento alla mostra, Furio Colombo, — il mio bambino che va a scuola e subito viene cucito nella pelle dei morti». Nel dire «ebreo» è anche il suo aguzzino — il nazista — che viene subito citato, e il calvario dell'ebreo, i lager di sterminio e tutto l'orrore di quello scempio inenarrabile operato sull'uomo. La bellezza per Mauri, l'unica bellezza possibile oggi, si trova nell'evidenza incalzante e intollerabile, lucida e aggressiva di questa verità, di questo vero orrore: di questo vero «altro» con il quale l'uomo deve misurarsi.

Il significato dell'uomo è tutto e solo nella vittoria su questo «altro».

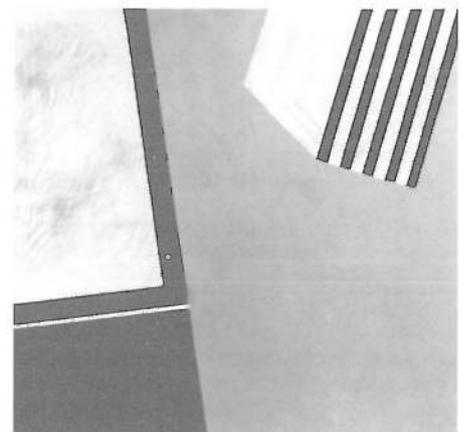
Elvira Cassa Salvi

Cividale del Friuli

Proposta '71

Proposta '71 si intitola una mostra di quattro artisti cividalesi (Colò, Iod, Argenton e Pascolini), alla Galleria Hotel Roma, patrocinata dalla *Associazione per lo sviluppo degli studi storici ed artistici di Cividale*. Questa rassegna offre il destro a una piccola osservazione: la cittadina friulana piena di memorie longobarde fin nell'aria che vi si respira, non disdegna l'approccio con le esperienze artistiche più giovani e d'avanguardia. In altre città, invece, come Udine, il benemerito *antico* rappresenta il pane e il companatico di ogni manifestazione pubblica (il Tiepolo, buon ultimo, insegna), mentre si è totalmente sordi — a livello ufficiale — nei confronti di ogni tipo di informazione artistica contemporanea, secondo il vizzo, appunto, del più vieto accademismo. Ma chi sono i quattro artisti cividalesi? Colò è già largamente noto ed è uno degli artisti più vivaci e interessanti del Friuli, lontano da ogni atteggiamento alla moda e impegnato, invece, a precisare, con rigore, il suo rapporto con gli oggetti, che si è andato facendo sempre meno sensoriale e corposo, fino a raggiungere, oggi gli effetti impalpabili della luce. Colò si muove in quello spazio dell'arte che ha come punti di esemplarità Mondrian da una parte — tutto teso a scoprire una verità di rappresentazione incontestabile (quanto il due più due che fanno quattro dell'aritmetica), che significa, anche, come diretta conseguenza, la cancellatura del quanto di confuso possiamo trovare in una percezione non purificata e ridotta alla sintesi dalla riflessione — e la ricerca di Malevic, che porta alla identificazione di idea e percezione nell'astra-

A. Colò: *Gabbia*, 1969.



zione assoluta del simbolo geometrico. Ecco, allora, gli impianti severamente strutturati di Colò lievitare sul piano dei quadri, e scandire lo spazio con la decisa freddezza di un'incisione del diamante sul vetro. Una pittura, questa, che è un invito, sulla scia dei maestri citati, a scoprire punti di vista nuovi rispetto alle cose, e un'area dell'esperienza beneficamente privata dai falsi dell'abitudine. In più c'è l'aria della civiltà che il pittore respira: quel senso geometrizzatore di tanti *reperiti* longobardi.

Luigi Iod, invece, ingabbia le sue esperienze visive in reticoli sui quali corre la luce secondo una linea di trazione che è diversa a seconda del punto d'osservazione; sono scatole, per lo più, che contengono filamenti disposti a precisi e vibranti disegni geometrici: cose, anche queste, che respingono ogni rapporto con esperienze che non siano puramente tecniche e formali.

Ennora Pascolini fa giocare la luce su stringhe e fettucce tese su un piccolo telaio e attorcigliate in quei punti e quel tanto che gli permettano di ottenere gli effetti chiaroscurali voluti, scanditi da ritmi tonali ben articolati.

Alberto Argenton è l'unico del gruppo che sia ancora legato a schemi pittorici tradizionali e alla lettura emozionale della realtà, anche se tutto viene riportato a una schematizzazione tendenzialmente calligrafica. Ora, a parte ogni giudizio di valore — che avrebbe bisogno di un discorso approfondito per ciascuna delle personalità appena citate in questa nota — va sottolineato lo sforzo positivo affrontato dal gruppo cividalese per canalizzare, in forma autonoma e antimercantile, un'informazione artistica abbastanza difficile per un pubblico verso il quale ben pochi si muovono con responsabilità di impegno chiarificatore e consapevolezza.

Luciano Morandini

Firenze

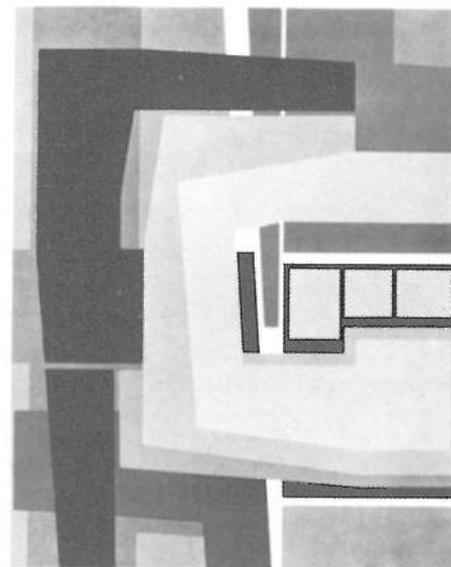
Gualtiero Nativi

Tempestiva e quanto mai opportuna, una mostra antologica di disegni, incisioni e serigrafie di Gualtiero Nativi, in questi giorni allestita alla galleria Giorgi, ci offre la possibilità di compiere un'escursione più approfondita nell'ambito di tutto il lavoro che l'artista fiorentino porta avanti da più di un ventennio con grande rigore e coerenza stilistica. I disegni specialmente, per la loro stessa natura espressiva più immediata, rivelano o rendono più palese tutto un processo di grande tensione intellettuale che, pure presente in tutte le opere, tende normalmente a celarsi attraverso un sapiente controllo dei mezzi formali. Questa prima impressione ci fornisce la chiave per ulteriori e successivi livelli di com-

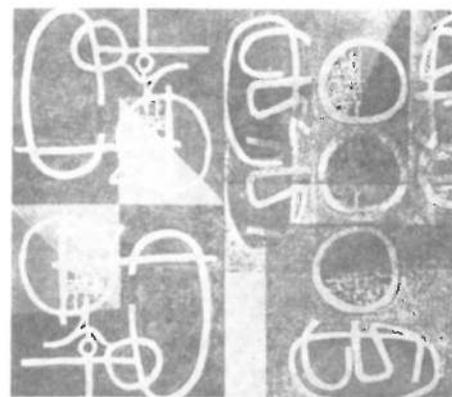
preensione, fino al punto di ritrovare in Nativi un caso clamoroso di convergenza con importanti nodi intellettuali ed esistenziali della nostra cultura. Ci troviamo di fronte, cioè, ad una avventura drammaticamente «umana», di una volontà forsennata tesa ad allargare la propria coscienza e consapevolezza attraverso un continuo processo di appropriazione del mondo realizzato per mezzo dei valori razionali; un'intelligenza portata al limite in cui il riferimento della «realtà» convenzionale comporta l'identificazione della vita con le capacità strutturanti della mente. Ma tutto ciò avviene attraverso una continua verifica formale da intendersi come vera e propria operazione demiurgica. Derivata da una concezione della forma tipicamente toscana, e non si poteva dare altrimenti, ché toscana è la formazione culturale dell'artista, l'operazione di Nativi si sviluppa però con una lucidità tutta contemporanea, tesa ad atomizzare e produrre un processo di relazioni molteplici a più livelli, dove cioè gli equilibri, i ritmi, le tensioni interne alle singole opere rivelano una volontà rivolta ad una analisi strutturalmente complessa che la fa situare e coinvolgere, con attendibile voce, nell'ambito dell'area più vasta della cultura contemporanea. Un pittore, insomma, impegnato, che dal tempo del Manifesto dell'Astrattismo Classico, di cui fu uno dei firmatari, ha dato e continua a dare, oggi forse più di sempre, un contributo importante e durevole all'arte contemporanea e di cui si deve tener conto per qualsiasi sistemazione delle vicende artistiche di questi nostri fin troppo intricati tempi.

Hussein El Gibali

Alla saletta Riccardi, nei locali della Provincia e nell'ambito di un programma di scambi culturali, espone venticinque calcografie a colori l'egiziano Hussein el Gibali. El Gibali ha soggiornato a lungo, per ragioni di studio, in alcuni paesi europei e particolarmente in Italia dove ha perfezionato l'uso delle tecniche dell'incisione ed è entrato in contatto con le problematiche della cultura occidentale di cui ha assimilato in misura notevole il senso insieme all'uso della lingua. Ma le opere direi che risentono poco di questo innesto, ché l'artista ha radici profonde e consapevoli nell'altissima civiltà del suo paese della quale esprime però una versione ripensata e filtrata da un uomo attento e sensibile ai problemi del linguaggio. La sua poetica si rifà ad una sorta di indagine comune sugli antichi geroglifici e sulle lettere della moderna lingua araba, ne individua le possibili matrici nella astrazione dei segni somatici dell'uomo e ne ricostruisce una immagine emblematica dove le parti si ricompongono a reinventare una visione d'uomo e una storia delle vicende del suo pensiero. Que-



G. Nativi: *Insidia*, 1969.



H. El Gibali: *Calcografia a colori*.

ste calcografie introducono in un mondo solare e faraonico in cui una raffinatissima e sapiente struttura cromatica si sovrappone, spartisce e seleziona il gioco musicale dei segni esprimendo una volontà rivolta a captare la dimensione simbolico-organica in una forma razionalmente geometrica. Ancora un cenno a parte va dedicato alla particolare e abilissima tecnica che permette ad El Gibali di ottenere dei colori sempre discreti ma di una luminosità e trasparenza eccezionali. Quanto questa gli sia congeniale è dimostrato dal fatto che la sua attività di artista si rivolge da tempo unicamente a questa forma di espressione.

Carlo Cioni

Genova

Arnaldo Esposito

Nell'ambito dell'interessante attività che da due anni conduce la Galleria «Unimedia», è allestita in questi giorni una

mostra del pittore genovese Arnaldo Esposito. Il lavoro di Esposito rientra nei termini di una ricerca formale volta al reperimento di un alfabeto di segni, la cui ovvia semplicità si riscatta in contesti spaziali nuovi e in nuove relazioni reciproche che ad essi conferiscono nuovi significati. Linee, tratti, forme elementari, di colore netto e puro, si dispongono sulle superfici secondo ritmi di movimento, attrazioni, ripulse, aprono spazi o definiscono campi. Le pagine di Esposito fanno parte di un libro che racconta la storia delle forme e del segno, ponendosi come compito didattico quello di individuare come ogni segno può essere sottratto a un ordine dinamico che esprime le possibili situazioni in cui esso può acquistare un senso, porsi, al di là della sua semplice fisicità, come un momento necessario nel magnetismo di un campo d'azione nel quale protagonisti sono gli elementi della forma. Questa operazione fa tesoro di esperienze di cultura assai vaste: vi si sente l'eco delle ricerche condotte da Kandinsky e teorizzate in quel testo, «Punto, linea, superficie», che costituisce in un certo senso la base d'ogni posteriore lavoro in tal senso. Le opere recenti di Esposito più compiutamente pongono in luce l'obiettivo che egli si pone: tecnicamente più definito nelle relazioni tra segno e superficie, per la pulizia del tratto cui altrove nuoce una certa accidentalità, la slabbratura e disuguaglianza del colore dovuta all'impurità del mezzo che svela la sua origine. In conclusione, ancora una mostra utile ad un aperto dibattito di cultura a Genova.

Giorgio Angelini

Alla Galleria « Il Punto » è allestita una mostra del pittore Angelini. Angelini è un giovane artista che già ha mostrato in precedenti personali di condurre un suo discorso, sul filo di una cultura pittorica attenta ed estremamente personale. La mostra di oggi conferma le aspettative cui davano adito le prime

comparse di opere di Angelini: il suo linguaggio si è sciolto, distendendosi con spontaneità entro i poli di un intelligente naturalismo e di un'immaginazione che si esprime in termini di segno e di libero spazio. Il movente della pittura di Angelini è autobiografico: tuttavia egli cerca di risolvere i temi di una psicologia quanto mai stretta alla sua personale vita di relazione, in una sorta di spiritualismo immanente. Figure e oggetti della vita quotidiana — la madre, il nudo, i fiori, — si sciolgono in una fluidità di spazio che, nel denunciare la precarietà delle forme fisiche, annuncia presenze di larve vive in una dimensione psicologica e immateriale dello spazio. È chiaro quanto qui ha giovato alla poetica di Angelini la cognizione degli « Stati d'animo » di Boccioni: ma vediamo senza difficoltà innestarsi sulla lezione del pittore futurista la più sensiva immaginazione di un Mafai: pensiamo alle « fantasie » di fiori e maschere vaganti, alla vibrazione di certi disegni nei quali le cose sembrano trovare una anima. È questo il segno migliore che l'artista ha scelto istintivamente i suoi ascendenti non in un'astratta storia culturale, ma nel contesto vivo di una vicenda di pittura che gli è vicina sia per gusto sia in quanto si è svolta in una concreta realtà vicina — per tempi e per luoghi — a quella stessa realtà in cui Angelini oggi opera e vive.

Gianfranco Bruno

Aurelio Caminati

Da moltissimo tempo si va diffondendo nel mondo l'uso della demistificazione in arte. Già da prima che il movimento zurighese di « dada » compisse la sua opera di rottura e di capovolgimento dei comuni canoni estetici molti artisti europei avevano avvertito la necessità di un rinnovamento radicale che operasse fuori della continuità linguistica ufficializzata. Una linea sottile che lega molteplici esperienze e divergenti risultanze

entro una più vasta area di sperimentazioni, una linea che lentamente raggiunge e ingloba personalità responsabili e attente, una linea che, anche nella nostra città, ha alcuni affezionati cultori. È il caso di Aurelio Caminati che espone in questi giorni alla galleria d'arte « Il Salotto » dove ha allestito una mostra curata nei minimi dettagli che testimonia della particolare posizione estetica in cui Aurelio Caminati opera da anni: la puntualizzazione del *falso ideologico*. Una definizione che ha iniziato da anni ormai e che gli ha procurato numerose manifestazioni di solidarietà ma anche non poche critiche severe. L'operazione di Caminati a prima vista può apparire semplice, scontata; egli utilizza materiale iconografico, del presente o del passato, di autori famosi e ormai comunemente considerati « grandi », che molto simpaticamente egli chiama *collaboratori* o *aiuti*, e lo monta in una serie di combinazioni infinite che gli permettono di comporre un suo racconto, un suo personale discorso. La possibilità gli viene anche offerta dalla sua capacità artigianale di rifare, proprio con i mezzi della pittura tradizionale, i pezzi che lo interessano e di ottenere uno strano « collage » nel quale i diversi momenti della pittura europea vengono fusi in una nuova immagine globale che è il risultato delle sue fantastiche visioni demistificatorie. A ben vedere Caminati ha sempre usato modelli estetici. Le sue precedenti elaborazioni artistiche erano sempre la filtrazione di un momento pittorico preesistente a lui particolarmente caro, tanto caro che spesso lo portava a confondersi col modello stesso. Una confusione-identificazione che presto doveva sfociare nella costruzione del *falso ideologico*, operazione che gli ha permesso di decantare le sue più lontane filiazioni mettendo a frutto lo scambio di idee che continuamente ha con numerosi artisti e teorici. Uno di questi, che non va dimenticato, è Martino Oberto col quale ha messo a punto la prima mostra dalla quale è nata l'idea del *falso ideologico*. In questo lavoro di verifica

G. Angelini: *Figure nella città*.



A. Caminati: *Tea for two*, 1971.



scompositiva Aurelio Caminati non risparmia nessuno, tutto è utilizzabile; Albers e Christo, Burri e Fontana, Frank Stella e Arman, Spoerri e Klee, Mirò e Picasso, Lam e Delvaux, Velasquez e Goya, Leonardo e Dürer tutto viene ripreso, scomposto e rimontato entro gli schemi combinatori che lui ritiene possibili. Un esempio probante è rappresentato, qui, dalla trasformazione di Guernica di Pablo Picasso. Del capolavoro, che racconta drammaticamente del primo bombardamento aereo della storia moderna, Caminati mantiene tutto l'impianto grafico e cromatico, le stesse composizioni cubiste, le stesse fughe compositive, la stessa drammaticità, la stessa paura, alcune immagini identiche; ma il ribaltamento, con l'immissione di nuove immagini, è radicale: dalla brutalità dell'uomo guerriero alla stupidità dell'uomo sesso. Tutta la distruzione operata col tritolo nazista sulla indifesa cittadina spagnola nel 1936 che avvertiva della più vasta imminente catastrofe è oggi indicata nella dilagante e sbagliata cattiva divulgazione di una erotomania tutta mercantile, tutta epidermica. Come epidermica e drammatica appare la composizione che Caminati ha tratto dal celebre quadro di Picasso.

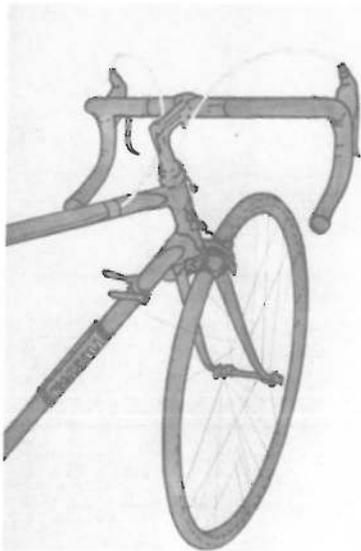
Adolfo Tonevi

Lecco

Renato Mambor

Dopo aver frequentato l'arte povera, con programmi in cui si è insinuato in grado sempre più determinante l'interesse per i problemi di linguaggio, Renato Mambor ha centrato la sua ricerca sull'immagine. Per quanto nutrito da inquietudini teoretiche, il suo lavoro procede adesso per proposizioni concrete. Così, una registrazione delle sue esperienze, può av-

R. Mambor: *La bicicletta*.



venire al traguardo dei risultati, anche se risulta interessante verificare i metodi di percorrenza. A questo punto (opere recenti, presentate alla Galleria Stefanoni) l'immagine per Mambor, è veicolo per un rapporto sulle cose, conosciute e riferite unicamente in ragione della loro forma. Non un discorso sulle possibili implicazioni delle cose a livello dei significati, in assoluto oppure in rapporti normali o eccentrici con altre cose, né su intrighi semantici spontanei o provocati e, ancora meno, sui riflessi emotivi che la ricognizione delle cose può suscitare. In queste opere di Mambor, un leone si distingue da una bicicletta disegnata sulla tela vicina e, questa, dall'ape e dall'escavatore accanto, solo perché ogni oggetto ha una forma differenziante. In concreto, Mambor, estrae dall'oggetto come si presenta nel reale, un sistema di linee che ne rappresentano le dimensioni morfologiche essenziali e le traccia sulla tela, senz'altro intervento che non sia riduttivo, cioè inteso a sopprimere tutti i connotati accidentali o non caratterizzanti. Lo stesso segno, è scorrevole quanto occorre perché i profili risultino denotati senza incertezza, ma non indulge nella calligrafia; e la tinteggiatura monocroma del figurato nell'ambito dei profili esterni, a contrasto colla tela cruda che occupa il resto di spazio, risponde all'esigenza di riassumere l'area positiva dell'immagine, prima di ritrovare un significato estetico, la cui significabilità è tanto più sorprendente quanto è scarno il mezzo a cui si affida. L'assoluta identità dell'iconografia, qualunque sia l'oggetto riferito, assume pregnanza particolare, anche se il dato è avvertibile solo attraverso una comparazione delle opere, sicché ciascuna, benché conclusa, costituisce il momento di un'operazione da intendere per tutto il suo sviluppo. Così, si avverte il nesso dialettico tra l'equivalenza dei significanti e la diversa valenza simbolica degli oggetti significati, per immediata associazione di nozioni (leone = forza nobilitante; cannone = potenza distruttrice; bicicletta = veicolo povero...) che talora assume termini perentori, talora banali, ambigui, sorprendenti e così via. Il livellamento delle prerogative simboliche, favorisce una rilettura dei significati riducendo i condizionamenti suggestivi per un rapporto di conoscenza che, quanto più è semplice, tanto più è appropriato. Perché, in realtà, solo recepite alla stregua di informazione generica, le immagini di Mambor sono tautologiche (leone = forma del leone), dal momento che ben si individua in tutta la sua portata, la diversa significatività specifica tra notizie esprimibili con la denominazione e con la figurazione, senza che la seconda risulti ridondante solo perché analitica (quando basta) anziché codificata, rappresentativa anziché convenzionale. Così, le proposizioni di Mambor, tendono a costituire un lessico visivo, che ha la

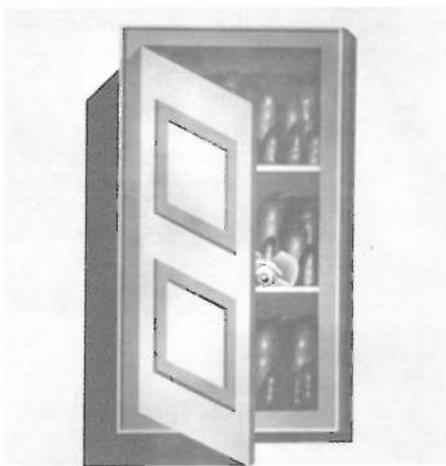
prerogativa di menzionare gli oggetti in termini di rigorosa pertinenza, implicando l'indicazione di quanto è necessario e sufficiente e, contemporaneamente, l'esclusione di ogni interpolazione deformante. La risoluzione di un problema linguistico primario (quello del lessico, appunto) crea l'utile premessa per una comunicazione che possa oltrepassare l'ambito della notizia, pur conservandone il carattere di stretta aderenza ai concetti di cui è portatrice.

Eligio Cesana

Milano

Concetto Pozzati

La pittura « pop » italiana, quando non ha imboccato la via (senza molta uscita) del montaggio politicamente orientato ed esaltato di spezzoni di cronaca illustrata, se anche riesce a staccarsi dal modello anglosassone (zuppe Campbell, Cocacola, Nixon, Vietnam ecc.), finisce per ricalcare le orme della natura morta — della natura « in posa » — italiana nel suo sviluppo dal Rinascimento al Seicento illusionista fino alla sosta incantata della « metafisica ». Fra i più lucidi ad aver individuato questo solco tradizionale e ad averlo riproposto, come una costante con cui si deve fare i conti (che non si può aggirare) e che, nel contempo, è necessario smitizzare con un intelligente uso della distanziazione ironica, citeremo Ceroli, Adami, Pozzati: tre « modi » simili, ma individuabilissimi, di interpretazione in chiave « pop » della caratteristica natura « in vetrina » all'italiana. Concetto Pozzati (Galleria Vinciana) è nato nel 1935 in un villaggio della pianura veneta; dal 1960 risiede e opera a Bologna, dopo una parentesi parigina in cui si era prevalentemente occupato di grafica pubblicitaria. Da questa attività rimane all'artista il segno incisivo, preciso, quasi impersonale, e pure rimane il gusto per stesure piatte e semplici di colori. In Pozzati — come in diversi artisti a lui affini — il segno conta in via subordinata (almeno apparentemente), mentre più importante risulta la scelta del soggetto. Però bisogna precisare che questo contenutismo va visto come scelta psicologica e formale: le pere, che sono state il modulo tematico ripetuto in diversi anni e in diverse maniere dell'artista, non sono soltanto ritratte come frutto dalla forma e dal colore particolari, oppure come simbolo di una popolare mercificazione di un prodotto della terra — sono anche una forma (gonfia verso il basso e slanciata verso il picciolo), in cui riappare l'espressione di un segno scattante e nello stesso tempo fluido; un segno che si ritrova nelle più recenti « montagne » che del loro modello naturale conservano ben poco. La pera anche come simbolo: oggetto pietrificato, architettonico, curva

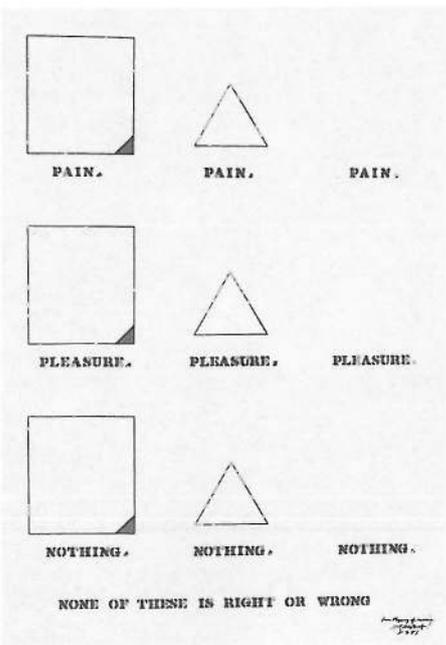


C. Pozzati: *Dispensa profumata*, 1971.



C. Mensa: *La carta*, 1971.

Arakawa: *From Mapping of Meaning*, 1971.



di corpo femminile, emblema fallico — un crocicchio ambiguo di richiami simbolici. Altro elemento tematico di Pozzati, la rosa: una rosa « kitsch » che può essere quella di nastro o di plastica che orna le scatole regalo o quella di zucchero che orna le torte festive. Una rosa-rosa (e qui l'aggancio non soltanto alla « metafisica », ma anche ai lapsus formali di Magritte ci sembra evidente); una rosa banalmente « occhieggiante » che il più delle volte, però, appare in versione azzurra (come nelle più recenti proposte dei fioricultori olandesi). In questo gioco tematico si fanno strada elementi quasi narrativi: una rosa grigia è adagiata fra due cunette nere su uno sfondo di erbe grigie, oppure appare, volto-sguardo-presenza, da sotto le falde schematizzate di uno chalet. La rosa può essere unica, posata su un ripiano di una dispensa zeppa di pere lucide e pesanti come birilli metallici: sguardo, di nuovo, come di gatto che sonnecchia. La precisione del disegno di Pozzati, l'eleganza netta dei suoi accostamenti di colori vengono contraddetti da questi motivi aneddotici, suscitatori di un impalpabile disagio, in cui non è mai assente una punta di ironia graffiante. In altri dipinti, e in molte incisioni a colori, Pozzati sembra indulgere alla voga del concettuale (che più che una voga è una necessità rinnovata di dare al quadro un contenuto di pensiero che non si riduca alla sola percezione visiva). Il « concetto » di Pozzati è puramente pittorico: i colori che dovrebbero coprire una forma sono elencati allo stato iniziale — spremuti dal tubetto o stesi con un largo pennello — in un riquadro contenuto nella forma disegnata; sono un invito a usarli, mentalmente, a creare una armonia « aperta » che in questo modo cerca di sfuggire a quanto di riduttivo vi è in un gioco già in partenza fissato nei minimi particolari — ma sono anche la confessione di una nostalgia del « pittorico »: un pittoricismo che tuttavia non può venire riproposto se non in questa chiave di partecipazione mentale alla realizzazione dell'opera.

Gualtiero Schönenberger

Carlos Mensa

Già noto in Italia per alcune esposizioni (all'Agrifoglio a Milano, alla Nuova Pesa a Roma) Carlos Mensa espone alla Galleria 32 una ventina di olii dell'ultimo anno. Mensa è artista singolare, di difficile collocazione. Impegnato in una reattiva e critica lettura della realtà borghese contemporanea, della decadenza dei miti della « grande » Spagna, egli lo ha fatto sinora sollecitando le suggestioni di una pittura ambigualmente descrittiva e violenta, spesso al limite del grottesco (toreri nani e deformi; dignitari in mutande o chiusi dentro buie latrine; sfatte matrone dentro rigidi broccati; gruppi borghesi immobili come per una istantanea, sepolti sotto decorazioni e tappezzerie *demodé*) ma muovendo al tempo stesso in due direzio-

ni di ricerca: l'identificazione di un « soggetto », improbabile nella sua illusoria evidenza fotografica, e l'accumulazione ossessiva, e falsamente ordinata di materiali decorativi, di sfondi ornamentali. Le opere più recenti dimostrano come questa tecnica di costruzione di una nuova immagine figurale si è fatta ancora più acuta. L'evidenza infatti del soggetto, realizzata con tecnica tradizionale e con insistenza minuziosa, è spostata verso punti precari e inagibili. L'immagine, marcata in chiave realistica, è « spiazzata » verso un opposto significato, non abolendo un certo tipo di relazione con le altre immagini (soprattutto con lo sfondo-immagine), ma obbligandone una diversa direzione. Letta in Italia in chiave realistica, con una forzante critica oggi evidente, la pittura di Mensa appare piuttosto costruita secondo un originale recupero di spostamenti e deviazioni per i quali è d'obbligo ricordare il limite-frontiera della operazione rivoluzionaria del surrealismo. In questo senso il lavoro di Mensa può facilmente essere assimilato a quello degli « iperrealisti », seguendo la designazione suggerita dall'ultima Biennale di Parigi. Ma l'operazione che Mensa compie, demistificatoria, ha anche un singolare movimento di rimbalzo. Le immagini di un universo spagnolo ridondante e caduco che l'artista ama capovolgere appaiono ambigualmente risuscitate nella loro splendida apparenza. Così che la scena spagnola che Mensa devasta (con un movimento psicologico di cui è troppo facile indicare la doppia e opposta valenza) risulta, nello stesso momento in cui viene derisa, tragicamente viva in una irrecuperabile e disseccata grandezza. La pittura di Mensa a questo livello dichiara vantaggiosamente il nodo di contraddizioni su cui è fondata. Esso si propone come un luogo barocco di non univoche metafore, declinate con l'arrischiata consapevolezza di un artista spagnolo dei giorni nostri che può drappeggiarsi in un autoritratto, bambino vestito di una tunica di raso rilucente, con una Croce di Malta inutilmente sollevata sul petto (una dichiarazione di non senso) e la bocca nascosta, immobilizzata, dentro una maschera di cuoio atrocemente serrata da robusti legacci (una dichiarazione di senso politico, non sovrapposta).

Vittorio Fagone

Arakawa

È la quarta volta che Arakawa, un artista giapponese che vive da tempo negli Stati Uniti, espone a Milano. Dalle opere delle mostre precedenti e di questa ospitata da Schwarz, che coprono un arco di circa dieci anni di lavoro, risulta una personalità di notevole rilievo, anticipatrice per molti versi di « situazioni » che si sono andate definendo negli anni recenti. Alludiamo all'inclinazione speculativa, mentale della sua pittura che Trini aveva evidenziato nella presentazione del 1969 e che ne costituisce l'elemento caratterizzante, fondamentale anche se, nel passato, la compo-

nente pittorica, il segno, tenuti sempre al limite dell'incidenza, stravolgevano il significato dell'immagine che si proponeva (cosa forse possibile solo a un orientale capace di mediare la propria cultura con quella occidentale) come una sorta di fredda, elegante tavola grafica. Il contro-senso, piacevolissimo a una lettura superficiale, doveva necessariamente giungere a una dichiarazione che è rilevabile nei quadri di oggi alla cui messa a punto certo devono essere servite proposte di altre personalità, sopravanzanti le precedenti intuizioni di Arakawa. Ogni inclinazione pittorica ora appare cancellata e i simboli, le scritte si collocano nello spazio senza cedimenti estetici, con il rifiuto di qualsiasi mediazione formale. Se l'operazione rivela una ricerca di coerenza, diremo che è andato perduto tutto ciò che di potenziamento valido appariva nel precedente periodo. Cioè la capacità per Arakawa di portare avanti un discorso sulle strutture, di definire un progetto di relazioni interne ad esse in grado di rappresentare una valida alternativa alle strutture attuali ed ai valori impliciti. Nelle sue immagini era possibile un tempo intuire una lenta coagulazione di elementi che poteva proporsi come un tessuto minimo di un disegno più vasto, utopico; risulta chiaro che la precedente dilatazione aveva i limiti di una non sufficiente consapevolezza. La scelta è stata insomma operata in una direzione che se offre altri spazi all'indagine risulta già condizionata da un incessante processo di riduzione individualistica che ha come traguardo un astratto gioco intellettuale.

«Il Vettore»

Bisognerà affrontare prima o poi il problema dei giovani; con la necessaria concorrenza di forze e il maggior impegno. Da qualche tempo a questa parte, due o tre anni almeno (le ragioni sono assai complesse e non toccano soltanto la meccanica mercantile) le gallerie più qualificate hanno portato avanti un processo di cristallizzazione attorno a pochi nomi ai quali soltanto dedicano fatiche e impegno economico; contemporaneamente è sceso il livello delle gallerie minori che sempre più ricorrono, per sopravvivere, sfruttando le molte ambizioni sbagliate, al metodo dell'affitto. Esiste poi la macchia di olio delle «botteghe» nelle quali il livello del prodotto è simile a quello delle tradizionali bancarelle dei mercatini di periferia. Un giovane, oggi che operi seriamente, pur con i logici squilibri che la non completa maturità gli impone, non trova alcuno spazio possibile al di là del solito Centro S. Fedele. È già qualcosa, ma esso soltanto non può esaurire un problema che è di decine e decine di artisti a cui è giusto offrire possibilità valide, garanti di qualche prospettiva. Se non si vorrà vederli cadere nelle esperienze più negative, vittime dell'esigenza di proporre al pubbli-

co il risultato del proprio lavoro. E qui ci sembra giusto citare un episodio illuminante. Si è aperto da poco in via dell'Annunciata un Centro commissionario internazionale diffusione delle arti che reca il capzioso nome de «Il Vettore», e che si propone, come afferma un cartoncino pubblicitario, di «reclamizzare e promuovere sempre nuovi e più proficui incontri con la critica e un pubblico qualificato ed aperto a nuove esperienze artistiche»; un sotterraneo su due piani diviso in sale e salette, ceduto in affitto a chi voglia esporre una propria creazione: quadri, statuine, ceramiche, soprammobili. Senza scelta, senza criterio selettivo, con la sola discriminazione del pagamento. Il livello è angoscioso, una sorta di concentrazione di dilettantismo arcaico o velleitario, mescolato, accatastato, immelanconito dalla nascosta eppure percepibile presenza di tante speranze e delusioni incombenti. La cosa non andrebbe al di là di una annotazione di costume se non avessimo scoperto in alcune salette la presenza di un gruppo di giovanissimi (Sergio Calatroni, Laura Beltrami, Patrizia Brambilla e Guido Danieli, Antonio Miano) il cui lavoro si qualifica per serietà e risultato; e se non avessimo capito che questa è l'unica possibilità offerta ad essi per proporsi e per entrare in contatto col pubblico. Non è semplice trovare una soluzione al problema, ma certo non impossibile. Forse uno spazio pubblico dedicato ai giovani e qualificato da un comitato selezionatore di alto livello, aperto a tutte le ricerche; o la decisione di qualche grande galleria di offrire permanentemente una propria sala ai giovani. Sono fantasie facilmente arricchibili. Comunque il problema rimane e dovrà essere risolto.

Aurelio Natali

Giuseppe Guerreschi

La pittura di Guerreschi (Galleria dei Lanzi) fa pensare a un lavoro d'intarsio, dove la serie delle combinazioni possibili dell'immagine, programmata a priori, non dà mai una soluzione univoca o semanticamente congruente, appunto perché l'immagine non è semplicemente il risultato di una serie disponibile a un solo livello dimensionale ma all'interno di una serie sovrapposta dello spazio stesso. È come se stralci componibili di una superficie spaziale fossero combinati con serie appartenenti ad altre dimensioni e stratificazioni, cosicché il risultato di questo ineccepibile ma inevitabile *pastiche* linguistico non è altro che la somma delle serie sovrapposte di spazi differenti. È inutile cercare la soluzione a livello di decodifica, del problema delle combinazioni; quegli stralci, quei settori di spazio che paiono appartenere a diversi contesti, sono al di fuori di qualsiasi chiave di interpretazione, giacché ciascuno di essi, appartenente a codici linguistici diversi, è come se, nel contesto sorprendente in cui viene a essere immenso dal Guerreschi, chiedesse di far parte di un nuovo codice del quale

fossimo giunti a rilevare solo alcune valenze sintagmatiche. È insomma l'asse selettivo che è incongruo, sono i dati paradigmatici, quelli necessari alla costituzione di un qualsivoglia codice istituzionale linguistico, che vengono a mancare; tutto ciò comporta tuttavia che, sul piano combinatorio, il dato più rilevante è l'emergere e il rientrare, il ritirarsi dello spazio, quasi esso non fosse più un recipiente, una *conditio* dell'organizzarsi dell'immagine, ma, insieme con i ritagli, di cui è intriso, fosse una *summa*, il risultato quantitativo di un *assemblage* fittizio, di un impatto percettivo di contesti senza vita. Si pensi a un palinsesto costituito dalle stratificazioni di diverse superfici appartenenti a tempi (e spazi) diversi. Ivi l'antinomia è data dal separarsi dello spazio e del tempo all'interno di diverse e irriducibili configurazioni operative, ciascuna delle quali non si mescola con l'altra, e quindi il lettore che di un palinsesto vedesse l'incrociarsi percettivo, s'accorgerebbe dell'inganno e andrebbe a verificare gli strati. In Guerreschi, come ad es. in Rotella, il problema è proprio la convivenza plausibile, in uno spazio-oggetto-immagine, di sezioni molteplici, che non solo ci pone di fronte alla necessità di una sottile e aggiornata strumentazione di sistemi di decodifica, ma anche al fatto che oggi, in un'esperienza spazio-temporale mobile e contraddittoria, viene meno proprio quella concezione dell'oggetto-immagine chiuso, autosufficiente, tale da consentire una lettura e una comunicazione percettivamente e semanticamente unitaria. La pittura di Guerreschi, soprattutto quella più recente, ci fa pensare anche al manifesto mobile, dove la serie delle combinazioni in movimento, come nei circuiti elettronici, è nella fase della scelta e la immagine non è che il prodotto fortuito e contingente di una relazione destinata a essere continuamente contraddetta dall'avidità ricettiva della civiltà moderna, tanto più propensa a cibarsi di notizie quanto più consapevole della scarsa presa sostanziale degli avvenimenti stessi. Siamo in presenza di una sorta di *déplacement* che porta a effetti paradossali. In fondo Guerreschi non ha nessuna intenzione di sedurre, ingannare, nonostante l'apparenza seducente di quelle opere. L'effetto che danno i suoi ritratti è allucinante, lo è solo per chi *non vede* quanto ci sta attorno quotidianamente, col suo coacervo assillante. Quindi Guerreschi non fa che focalizzare, come un occhio critico. E di questa *oggettività* egli si fa garante quando afferma in un suo scritto: «per oggettività non intendo formale, ideale, passiva registrazione, bensì elucidazione progressiva di una data condizione. Mi riferisco cioè a quel processo della coscienza che continuamente si sforza di mettere a fuoco la percezione che ha di una certa cosa, affinché questa risulti, si riveli, nel modo più definitivo, esatto e reale possibile». Quando Guerreschi parla di *cose* egli rivela implicitamente che noi abbiamo continuamente a che fare con un re-

pertorio di *immagini*, che sono quelle cittadine, in uno spazio elastico conduttore ove è bandito ormai qualsiasi allettamento organicistico e naturalistico. Se la realtà di Guerreschi è quella artificiale dei *mas-s-media*, delle luci al neon, dei manifesti pubblicitari, delle vetrine dei negozi, come del resto è la nostra realtà, tanto più difficile sarà ritrovare in questa *imagerie* la vera consistenza delle cose. L'uomo stesso è la propria immagine, e Guerreschi ci dà una serie di ritratti in cui l'uomo è morto, ce ne resta un'evocazione, magari surreale, informale, convenzionale (Marx, ad es. nelle decodifiche della cultura); l'uomo è enigmatico come una sfinge, come la storia di cui è *residuo*, assieme agli stralci dei *monumenta* che appaiono nelle opere dell'artista, sottilmente recuperati negli strati interni dell'immaginario palinsesto. La storia si riduce a *relictum*, nonostante la ineccepibile apparenza di chiarezza che ci propina la nostra cultura storica; è relitto similmente a quanto accade per un Rotella che strappa l'unità dello spazio bidimensionale e fa intravedere cosa c'è dietro la superficie, i brandelli di un abisso che l'uomo cerca di colmare nei suoi pazienti ma inutili esperimenti di recupero, come il bambino che tenta di ricomporre come un *bricoleur*, quanto ha prima distrutto. Quei residui, brandelli di storia che sono solo strati contigui di uno spazio fattosi materia e quasi emergente, sono concepiti all'opposto da Guerreschi, ricostruiti *per via di porre*, con la pignoleria di un antico miniatore.

Cesare Chirici

Dicembre è la stagione delle fragole?

I poeti visuali italiani non si sono mai distinti, a parte rare eccezioni, per la perfezione formale delle loro opere. Diciamo pure esplicitamente per la bellezza delle loro proposte visive.

I problemi di impaginazione, e quelli meno ovvi legati alla struttura di opere in cui accanto alle parole avessero posto altri segni (per alcuni, innanzitutto quelli iconici), li avevano trovati francamente impreparati. Questa difficoltà fu tanto più evidente in quanto la tendenza in auge al momento in cui nacquero i primi esperimenti visuali in Italia era ancora ovunque quella concreta. Vale a dire la tendenza che affidava alla sola forma il significato dell'opera.

La mostra da Schwarz di Mirella Bentivoglio ha invece tutta l'eleganza, e diciamo ancora, la bellezza che la civiltà visiva ci ha abituati a esigere, senza essere però una mostra di poesia concreta, dal momento che qui la parola non è più liberata dal suo ruolo semantico.

Nonostante l'uso di tecniche di composizione proprie della poesia concreta (gli inizi visuali della Bentivoglio, anche se risalgono solo al '67, sono dichiaratamente concreti) siamo infatti fuori dalle scomposizioni permutazionali e dal rigorismo ma-

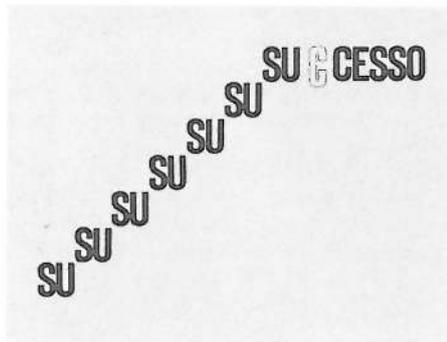
tematico dei concreti svizzero-tedeschi; ci sono opere (« Successo », per esempio) che possono semmai ricordare di più i Brasiliani del gruppo Noigandres, sia pure senza quello scatto, quella perentorietà inventiva, quel tanto di rivolta che nelle proposte di alcuni di questi ultimi (Decio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos) si riconosce d'acchito.

La Bentivoglio anzi guarda più lontano: se non proprio agli Alessandrini, ad Apollinaire, di cui alcune composizioni richiamano i poemi figurati (basterà citare « Pagina/finestra », dove le virgolette mimano il segno della pioggia sui vetri); a Dada, presente con un guizzo di ironia, che però non graffia più negli oggetti e negli oggettini in mostra oppure, guarda

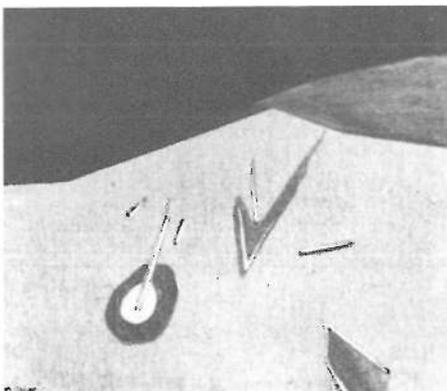
G. Guerreschi: *Père Lachaise*, 1970.



M. Bentivoglio: *Successo*, 1969.



Ho-Kan: *Dipinto*, 1971.



più vicino, a certi procedimenti concettuali. Come dire che le proposte ultime della Bentivoglio sembrano risentire — oggi più di ieri (domani più di oggi?) — della ricerca dei poeti visivi italiani che si distaccarono consapevolmente dal concretismo internazionale, per uscire dalle poesie grafiche fabbricate in casa, a costo di inquinare la purezza delle loro opere accogliendo segni più diversi.

È il momento di chiedersi fino a che punto i poeti visivi italiani siano riusciti a raggiungere i loro ambiziosi obiettivi; ma è innanzitutto il momento di distinguere. Ritornando alla mostra della Bentivoglio, non posso tacere, per concludere, la prima sensazione che ho avuto innanzi alle sue opere: di trovarmi cioè come davanti a un cesto di fragole bellissime, che arrivano a noi oltre la primavera. Che la primavera, voglio dire, non anticipano ma dilatano, grazie alla tecnica dei surgelati. Alla quale dobbiamo molto, moltissimo; purtroppo non il profumo e la freschezza delle primizie.

Basilio Reale

Ho-Kan

Seguo l'attività di Ho-Kan, da quando alcuni anni fa è approdato a Milano. E debbo confessare che, malgrado fossi stato subito colpito dalla mite serietà del suo carattere, ho un pò arrancato per comprendere bene il suo lavoro. Questa ultima mostra all'Arte Centro è servita a chiarire, almeno a me, molte cose: anche quei dubbi. Forse perché, sciolto da un certo impaccio e da una certa rigidità, sta ora venendo fuori, liberamente, la sua natura. A cominciare dalla particolare stesura acquosa dei fondi, alla festosità dei colori, tipica da « Impero Celeste ». Una Cina niente affatto folcloristica ma la vivace animazione di una strada, per esempio, di Nanchino, dove egli è nato quarant'anni fa. Il discorso è sempre rigorosamente astratto e la tela è un campo di calibrate contrapposizioni, come deposito di una antichissima cultura che ha la sua sintesi nell'ideogramma. Ma oggi, che una maggiore sicurezza di sé corona un lungo, tenace, silenzioso sforzo di approfondimento, queste forme aprono spazi liberi ed ariosi. E tanto più esprimono la interiorità del pittore (con le sue aspirazioni, le sue idealità) quanto più richiamano il mondo esterno, le sue radici, le sue nostalgie. Un rapporto strettissimo tra il dentro e il fuori che, di solito, viene raggiunto soltanto ad un certo grado, per così dire, di maturità artistica. E solo da artisti autentici.

F. Vi.

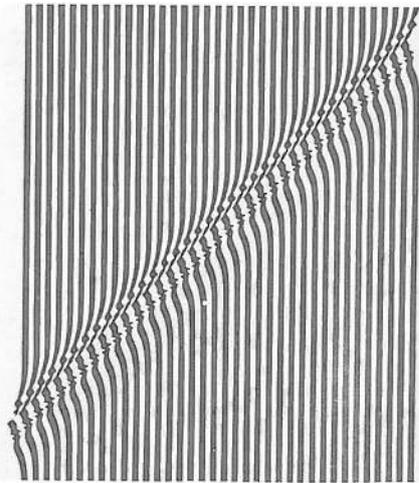
Ovada

Pietro Morando

L'Amministrazione Comunale, ed alcuni giovani pittori amatori d'arte, hanno vo-



P. Morando: *La giostra*, 1955.



C. Lerose: *R.O.P. U-M.*

luto allestire, nell'antico e suggestivo locale della loggia di S. Sebastiano una stimolante mostra di opere di Pietro Morando che vanno dal 1940 al 1960. Il dopoguerra è stato indubbiamente per Morando una delle sue più felici stagioni di lavoro, infatti in mezzo ad una dilagante marea di tendenze, questo solitario artista alexandrino ha perseguito sempre con lucidità un suo interesse esclusivo per l'« uomo » in quanto individuo sociale e morale. Alla base di questo lungo discorso — che parte da una piattaforma culturale affondante le sue radici nel pensiero di Gobetti e di Gramsci, nell'arte dei grandi romani del 200, di Picasso e dei suoi maestri Morbelli e Pellizza — sta un atteggiamento individualistico sconfinante nell'anarchia, tipico di tutti i movimenti non solo storici di questo secolo. Nel gruppo di opere presentate ad Ovada troviamo un pittore che cerca un palcoscenico per quel suo « uomo di pena » che è uscito a pezzi da un'allucinante esperienza di guerra e che trova solo nella natura il contravveleno più autentico al proprio dramma di sradicato. Per esprimere meglio questo personaggio « nuovo », Morando ha sentito la necessità di non servirsi di vecchi schemi formali, ma di un linguaggio rinnovato atto ad approfondire il senso di una pittura violenta e clamorosamente anticlassica, che traduce in termini segnici rigorosi sia la forza delle sue invenzioni formali, sia la dolente tensione morale delle sue proposte figurative. Quadri come: « una vita », « la veglia », « il naufrago », « la moglie del pescatore », in cui è evidente il tentativo di attualizzare le premesse ideali del realismo pellizziano e morbelliano, ci hanno immediatamente riportato a certe immagini del coevo film di Visconti: « La terra trema ». Le nerovestite donne di Morando hanno in comune con quelle siciliane del regista l'orgoglio e la dura consapevolezza della lotta, disperazione e rassegnazione, così come Verga col suo doloroso fatalismo le aveva disegnate ne « I Malavoglia ». In contrapposto a questa umanità femminile aspra e

solenne stanno i personaggi più straordinari di tutta la mostra: i cantastorie e i viandanti. Sono questi gli uomini che nella città nè la campagna riescono più ad imprigionare, sono « deraciné » moderni che il pittore con una felicissima operazione storico-fantastica retrocede in un mondo di medioevale semplicità formale nei quali incasella dei luoghi deputati o flash-bach in cui l'uomo ferma per brevi momenti senza storia il suo lungo cammino.

Marisa Vescovo

Padova

Galuppo, Borghi, Marcato, Giusti, Lerose

La stagione delle mostre padovane s'è aperta fin dalla seconda metà di settembre e subito alla ribalta si sono ripresentati al giudizio del pubblico e della critica molti pittori, padovani e no, giovani o meno. Così Riccardo Galuppo ha riproposto le sue vibranti immagini della campagna della « bassa », tra acque stagnanti, aridi argini, sterpaie e livide paludi. Leo Borghi (a « La Cupola ») confermava la sua disposizione a cercare liriche accensioni nelle forme, docili all'arabesco e ai moti della fantasia. Giulio Marcato, alla San Francesco di Este, imponeva la misura del suo stile, fatto di scansioni di forme chiare nello spazio, velate di accorata nostalgia, ma pur fuori dal pericolo di scaderne nel sentimentalismo perché sorrette da un autentico afflato poetico. Il veronese Walter Giusti, sempre nella predetta galleria estense, giunto ormai a una notevole maturazione di stile e di linguaggio, riproponeva una serie di opere dominate da un saldo rigore formale che sottolineava la capacità del pittore di imprimere alle tele un'ariosità solare, cristallina e ferma. Cosimo Lerose (allo Studio d'Arte Eremitani, nella via omonima), presentato da Licisco Magagnato, proponeva un in-

teressante esame delle sue ricerche di questi ultimi anni orientabili nel campo dello astrattismo geometrico, del visual design, dell'expanded art e dell'op art. La linea, in Lerose, risulta l'elemento primario delle immagini realizzate. Essa cerca una costante nella successione ritmica, identificandosi in una sagoma indeformabile da iterare, volendo, all'infinito, ma atta a conservare una propria vibrazione quando trova gli incroci e le aggregazioni, le quali determinano una sorta di provocazione visiva, placata tuttavia dal rigore geometrico e dalla impassibilità della scrittura.

Salvatore Maugeri

Palermo

Candido, Marrone, Musso, Napolitano, Venezia

Questi cinque giovani artisti che *Arte al Borgo* ha voluto presentare nella mostra iniziale della nuova stagione con l'intento dichiarato di polemizzare con le firme dei grandi maestri apparse nelle altre gallerie della città, li ricordo tutti tra i banchi del liceo, ricchi di fede e di temperamento. Ora, allievi d'accademia e alle soglie della consacrazione professionale, veterani di mostre, hanno anticipato in un certo senso le conclusioni del loro tempo di apprendistato, travolti — e mi auguro in buona fede — dalla fretta di « mostrare » al pubblico e alla critica i risultati della loro ricerca, la testimonianza di una propria ontologia estetica. Chi guarda le loro opere da una parte non può fare a meno di apprezzare l'attiva volontà di partecipazione ad un dialogo. D'altra parte questa disponibilità, sotto certi aspetti ingenua e patetica, non può non apparire prematura; improntata talvolta ad un senso di provvisorietà emerso non solo nella organizzazione materiale della mostra (non sono riuscita ad avere neanche una fotografia) ma soprattutto nella scelta. La sensazione che ho avuto infatti dinanzi alle opere esposte è stata quella di una mostra allestita in fretta, dove ognuno dei giovani protagonisti che pure io stimo per quello che essi stessi in altre circostanze hanno saputo offrire, non ha potuto dire con chiarezza tutto quello che avrebbe voluto. Così sono mancati i bei tratti sicuri di Gai Candido che qui presenta una fisionomia decorativa da ceramista. Enrico Musso ha esposto soltanto tortuose variazioni intellettualistiche dove il discorso si perde nella povertà del colore e della forma. Melchiorre Napolitano, quanto tempo ha impiegato a pensare questa sua opera e a stendere i colori senza quella sua inconfondibile forza cromatica di qualche tempo fa? Ossia variazioni di spazi che richiamano gli studi per un progetto di architettura anziché un dipinto; ma di suoi ne ho visti più belli quando era a scuola. Di Enzo Venezia voglio dire che apprezzo molto la sua grafica e mi piace-

vano i suoi disegni, quelli fatti senza computer.

Spero che questi giovani amici, accettino la franchezza di chi non può accettare quella improntitudine alla quale inesorabilmente ci spinge la società stessa con i suoi feticismi di contentabilità facile, di commercialità, di falso intellettualismo. E se l'accademia, la galleria, l'ambiente non offrono loro stimoli necessari alla maturazione, facciano pure le loro scelte personali, interiorizzandosi senza nevrosi. E quando il loro discorso sarà concluso, cioè quando avranno chiarite a se stessi le ragioni delle loro scelte, allora sarà possibile ritrovarli nei loro lavori, ordinati in una mostra più degna.

Antonietta Di Bianca Greco

Parma

Enzo Bioli

Con la mostra di Enzo Bioli, allestita al centro d'arte *Il Picchio*, torna un problema che gli operatori della ricerca preferiscono lasciare nel silenzio; se e come possa rientrare nell'odierna immagine il tema della natura. L'interesse per la natura sottende l'interesse per l'uomo; ogni epoca (e ogni cultura) riflette questo intimo accordo in tutta l'estensione del fenomeno estetico. I Greci dell'età classica cercavano nella realtà la forma limpida ed atemporale, e la natura era per essi il non formato, il mondo dell'evento e del fluire del tempo; e in seguito, lungo l'avventura accelerata della storia si evolve, in stretta rispondenza con l'uomo, la visione della natura. La limpida classificazione di Linneo non ha più significato in un tempo come il nostro; si intende piuttosto il linguaggio dei « geroglifici » della natura, come voleva Schelling, o dei suoi « crittogrammi », come li chiama Thomas Mann nelle prime pagine del *Doctor Faustus*. Bioli sente l'enigma della natura e le dipinge « contro »: il fiore, il paesaggio, l'albero sono assunti nell'immagine con il valore della metafora. Sono infidi e minacciosi come i vulcani spenti; vanno accostati con estrema cautela, perché racchiudono, sotto l'apparenza innocua, l'insidia della frontiera ignota; come l'uomo. L'ambiguità è la cifra linguistica della figurazione di Bioli: il fiore si affaccia dal bicchiere e si anima in mimetiche allusioni risentite; l'albero cresce e si trasmuta in una gonfia germinazione vegetativa, il paesaggio scivola sotto l'ombra di eventi strani e oscuri. E lo spettatore, attratto dapprima dalle apparenze di natura, si trova coinvolto nell'incontro di inquiete presenze.

Gianni Cavazzini

Parola/Immagine

Proseguendo il discorso iniziato con la mostra « La tigre di carta » (ma, in realtà, è un'indagine di gruppo che ha avuto inizio già 6 anni fa), l'Istituto di Storia della

Arte dell'Università di Parma, diretto da A.C. Quintavalle, ha presentato, sempre nel Salone dei Contrafforti in Pilotta, una scelta di manifesti internazionali provenienti dai ricchi depositi del Museum of Modern Art di New York. Una settantina di pezzi (da uno di Cheret del 1881 fino ad uno di Terrazas del 1969) a cui è stato dato il titolo significativo di « Parola/Immagine » e che, come viene spiegato nel saggio introduttivo al catalogo, costituiscono una specie di verifica di un sistema di comunicazione di straordinaria possibilità e prospettive. E ciò, come dice appunto Quintavalle, perché il manifesto « è forse una delle poche vie attraverso le quali la lingua visuale contemporanea riesce a superare la concezione dell'arte come fatto d'élite ». Una tesi che si riallaccia al principio del manifesto come gigantesco sillabario che, quotidianamente, è sotto gli occhi di tutti. E perciò può rappresentare un veicolo eccezionale di conoscenza, qualora esistesse una preparazione e una scelta adeguata da parte dei committenti e, soprattutto, se la gente fosse educata ad una lettura e coscienza critica. È ciò che, in sostanza, questa mostra si propone di dimostrare. Facendo ricorso ad uno spaccato storico che non si presenta come una piccola, riflessa storia dell'arte, bensì come un'analisi condotta con rigorosa metodologia, che sottolinea il significato del manifesto nell'ambito della cultura visiva. E, specialmente, la difficile convergenza nella sua storia, di due principi: l'arte e la semplice informazione visiva. In effetti un convergere e un divergere che è dipeso, non tanto dalla qualità artistica degli autori, quanto dal prevalere o meno di un nesso organico tra parola e immagine. Un principio questo che ebbe la sua origine moderna in Morris e compagni, alla fine del secolo scorso. E attraverso Van de Velde, Toorop e altri, passa ai costruttivisti

B. Shahn: *Spezza il blocco della reazione*, 1944.



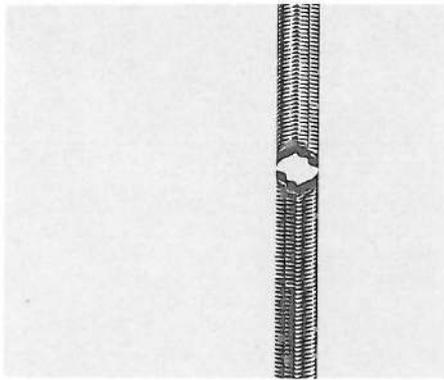
russi e al Bauhaus e, poi, alle più fertili sperimentazioni grafiche dell'ultimo dopoguerra. Sia pure con ovvi salti e qualche lacuna, questo alternarsi è chiaramente individuabile nella mostra. E ciò che è interessante notare sono i frequenti stacchi e cadute, per quanto riguarda lo specifico linguaggio del manifesto, soprattutto in alcuni grandi artisti. Un limite che accomuna Braque e Picasso, Mirò e Dubuffet. Probabilmente per la tendenza da parte di certi artisti a privilegiare il proprio linguaggio a danno di un nesso organico fra parola e immagine. Un rapporto che, come si accennava sopra, è alla base del manifesto moderno e sul quale giustamente Quintavalle insiste, con analisi assai intelligenti e dotte, integrate per di più da un apparato di note particolarmente stimolanti e ricche (si vedano, ad esempio, quella su Klee o su El Lisitskij o su Man Ray). Tutte cose che rendono il catalogo uno strumento critico efficace quanto la mostra stessa. Ribadendo così una linea di lavoro particolarmente seria e approfondita, che va a tutto merito di questo organismo parmense. Uno dei pochi istituti universitari che senta questa necessità di conciliare ricerca scientifica e sistematico contatto con il pubblico.

F. Vi

Portici

Claudio D'Angelo

Proseguendo l'impegno culturale e documentaristico, che si è assunto sin dalla sua origine, la galleria « Carolina » di Portici presenta Claudio D'Angelo e le sue « Ipotesi progettuali 71 ». Una mostra che segue la « R 5 grafica » e precede la personale di Munari, quindi un momento del grande lavoro che è iniziato, per questa stagione, con Rafael Perez e che prevede diverse importanti presenze. E veniamo alle « ipotesi progettuali » ed alle « forme toroidali », come lo stesso artista definisce i suoi moduli grafici. Molti ne hanno scritto, parlando di disarticolazione e decomposizione dell'« ideologia tecnologica », per una « riappropriazione immaginata di una produzione tecnico-estetica ». Ma, mentre lo stesso D'Angelo precisa in un suo scritto che l'artista ha il compito di ristabilire la distanza fra la nostra « tensione » e lo spirito del mondo, a ben leggere le spirali da lui costruite con tratti grafici di eccezionale pazienza (alienante lavoro di un elemento, il pittore, della grandiosa catena di montaggio che è il mondo), sono un superamento dal voluto simbolismo di cui si serve. Una più autentica riscoperta di quella estetica, finalmente al passo con i tempi, che superando lo sperimentalismo fine a se stesso, metterà definitivamente a fuoco il rapporto uomo-oggetto che non è più l'inumana frustrazione di quella tecnologia totale che sembrava sommergerci. La intenzionalità problematica dell'artista sfocia



C. D'Angelo: *Toroidale 9*, 1969.

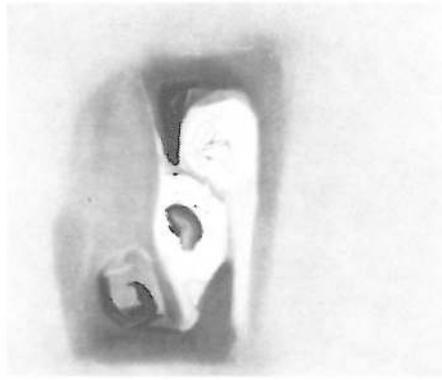
— attraverso la visualizzazione delle sue « ipotesi progettuali » — in una sorta di « surrealismo tecnologico » che diremmo asettico, quasi clinico, eppure « contaminato » da certi residui vivi nel suo stesso subconscio.

Emiddio Pietraforte

Portogruaro

Nilo Cabai

Nilo Cabai (Galleria Plurima) vive intensamente in se stesso, nella dimensione dei sogni più candidi. Ciò dipende anche dalla sua esperienza esistenziale, che lo ha convinto a non esporre più allo scacco le proprie sincerità e disponibilità umane. Allora sono arrivate le cose e si sono sostituite agli uomini nel colloquio: prima esse sono ben ravvisabili, delimitate e concrete (sono vasi con fiori, paesaggi), poi il distacco, più maturo, rompe la diga delle incertezze e il pittore — come avviene di solito quando la crisi è anche stanchezza di *prove* — risolve la realtà in ambiti tutti soggettivi e mentali. L'impressione profonda e meditata raggiunge ora la vera beatitudine, quella — come dice una delle *upanishad* — che non ha limiti e non ha condizioni. Il colore capta e compone il discorso interiore in una maniera larga e vibrante: le *marine*, ottenute con niente, diventano larghissimi spazi della memoria nei quali cresce, in un soffio, l'immagine della libertà; con delicatezza riaffiorano alla memoria i versi di Baudelaire: « Uomo libero, sempre tu vagherai il mare! / Il mare è il tuo specchio... ». Le pinete — che sembrano percorse per mille meandri dai silenzi — si intarsiano nei loro giochi d'azzurro, creando l'idea di un'aria tutta pulita e splendente. Le macchie di colore illudono con la loro geometria compositiva e si ha, così, l'impressione del persistere di un certo impianto figurativo, ma esso non ha più alcuna rigidità scheletrica o pesantezza: tutto è lieve, privo di corporeità; mentale appunto. È giunto poi, in ordine di tempo, il pensiero della *germinazione*: non sono più le superfici terrestri ad essere percorse dal brivido delle sensazioni rare, ma i luoghi più nascosti



N. Cabai: *Nascita di un fiore*.

e sotterranei. Nei bruni, nei verdi, negli azzurri, nei gialli, si aprono piccole noci o intrichi di bianchi; sono le scoperte di ciò che germina e cresce nella speranza di una totale e continua primavera, oppure si tratta dell'esplorazione di mondi nei quali la cosa o l'essere hanno la castità e la bontà dell'informe. Ma, forse, meglio sarebbe dire che Cabai desidera abbandonarsi all'avventura delle origini; che ama ciò che sta per essere, piuttosto di ciò che è già fatto e scontato ed implica un amaro sforzo di comprensione.

Lo strumento di comunicazione di tutto questo è un colore che non diventa mai scatto, rabbia o azione: esso è sempre serenamente lirico e contemplato.

Luciano Morandini

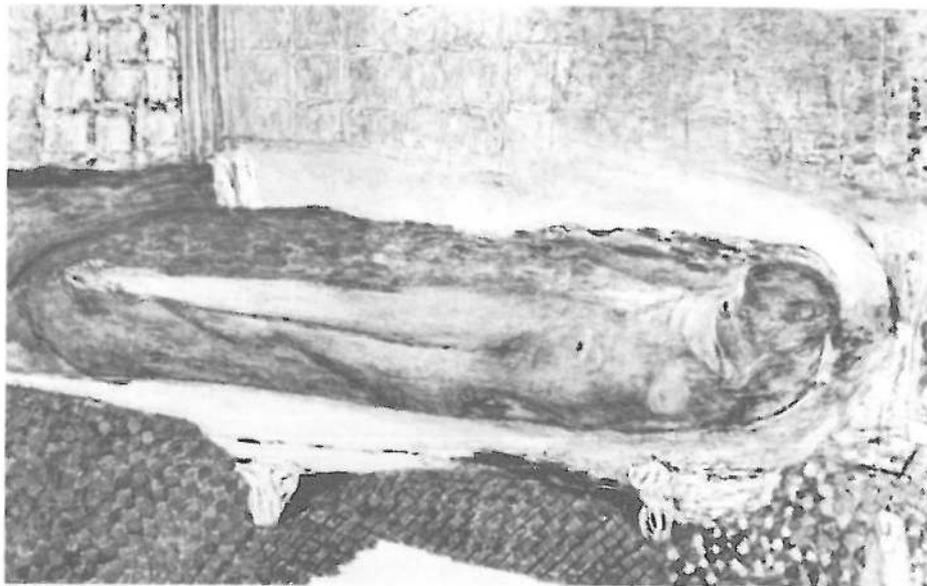
Roma

Bonnard a Villa Medici

« Prendete dalla natura sognando di lei » diceva Gauguin, e se non tutto di lui è in questa frase, pure essa è indicativa di un certo scarto dalla realtà connaturato alla

sua pittura e che motiva assai bene la matrice « Pont-Aven » nel gruppo dei Nabis. Quest'ancorare l'esordio di Bonnard alla spiritualità dei Nabis, e più genericamente all'area simbolista di cui essi furono un momento particolare, è registrato non soltanto da una abitudine critica consolidata ma dai fatti, che vedevano l'artista partecipare alle riunioni (e meno alle idee) di quel gruppetto di 'ribelli' della Accademia Julian ai quali Sérusier aveva recato il verbo fascinoso e 'profetico' di Gauguin. E però, a commentare sul piano dell'aneddoto due quadri assai noti ov'è ritratto Bonnard, quello di Maurice Denis, che lo mostra con lo stato maggiore del movimento intorno a una tela di Cézanne, e quello dipinto da Vuillard nel '10, dove egli allampanato, con l'aria dimessa del burocrate attardato ai primi gradi d'una carriera amministrativa di provincia ostenta quasi la propria solitudine nel perimetro ristretto di una stanza, quest'ultima dice indubbiamente assai meglio di un itinerario artistico che non si distingue certo per spirito comunitario. Ora, se Bonnard non 'sognava' della realtà, stabilendo con essa rapporto di ben altra immediatezza e persino incombenza, ancora meno ne creava un mito smemorato e misticizzante alla maniera dei Ranson, Sérusier, Lacombe, Bernard, 'profeti' ortodossi e magari pedanti, o sottilmente poetici, come Maurice Denis, che dopo aver formulato appena ventenne un aforisma che doveva divenire celeberrima dichiarazione di poetica, si apprestava tosto a smentirlo nei poco elastici canoni della Art Sacré. Che Bonnard, con Vuillard e per altro verso con Vallotton, formasse una sorta di anima nera dei Nabis (se ne accorse lo stesso Denis), è stato detto e va ribadito; anima non meno candida, dolce, intrisa di 'gaucherie', seppure assai meno dichiarata, e tuttavia forte di ben altro spirito terrestre e laico. Talché davvero la sua presenza nel gruppo va registrata

P. Bonnard: *Nudo nel bagno*, 1936-37.



sulle cadenze più esterne del rabesco lineare, di certo sintetismo e talora di 'cloisonnisme', non certo sulla sostanza di idee teorizzate da Aurier e più specificamente da Sérusier e Denis. Certo un fascino le nuove teorie dovettero esercitarlo, e mostrarglisi come la via d'uscita da un'arte ufficiale che ai suoi occhi non aveva ancora la problematica o la promessa dello impressionismo. Stando infatti alle opere — e con ciò veniamo a questa mostra romana esigua ma sufficiente a documentare il discorso — Bonnard veniva da Corot, non da Manet, come attestano le due telette del « Castello di Virieu » e soprattutto del « Paesaggio e castello di Virieu », circa dell' '88 ma sicuramente precedenti la famosa folgorazione del « Talismano ». Da queste a « L'exercice » del '90 (non esposto a Roma), impeccabilmente rispondente alle regole formali del movimento come all'appellativo di 'nabi très japonais', che mai Bonnard meritò più a ragione, il salto è lungo; e se è vero che sin da questi primi anni la sua natura è definita e lo scarto dai colleghi netto (basti pensare a ciò che Bonnard dipingeva appunto nel '90 e a quanto nello stesso anno firmavano Bernard o Lacombe o Ranson), non è meno vero che si trattò di clima comune, se non al gruppo almeno a vari sottogruppi, sì che ad esempio, oltre ad una certa conoscenza con Xavier Roussel, per circa un quinquennio più di una tela avrebbe potuto recare la firma di Bonnard come di Vuillard. Ma sullo scorcio del decennio, e del secolo, Bonnard è Bonnard, largamente il maggiore degli amici di un tempo, ed artista di quest'altro tempo, ch'è il nostro. Il simbolismo dei Nabis non era fatto culturale che si proiettasse nel futuro — e Bonnard doveva invece recare ben dentro il nostro secolo un sentimento della realtà che si assume qui, e si tenterà di darne qualche motivazione, forte di una sua non secondaria attualità. Come ha notato Barilli l'« altro » che i Nabis cercavano era perseguito con strumenti vecchi, e probabilmente senza varcare la soglia di una vecchia visione. La piattaforma impressionista, che Bonnard scoprì tosto, era ben diversa base di lancio, già in larga misura rivoluzionaria, per un ventaglio di esperienze che avrebbero steso un'ipoteca, attraverso reazioni a catena, su tutta l'area figurativa contemporanea: Seurat, Cézanne, Van Gogh. Ma Bonnard sembrò ignorarle; nel suo sforzo di proseguire, sviluppare, superare gli impressionisti, come cita Palma Bucarelli nel catalogo della mostra, egli tralasciava proprio le strade maestre attraverso cui passavano quello sviluppo e quel superamento, ed evitando le matrici ne evitò gli sviluppi: astratti, del versante astratto che può in qualche modo agganciarsi a Seurat, cubisti, fauvisti. La sua distanza dal surrealismo poi, che lo reca davvero agli antipodi, significa ancora una volta quale fosse a suo tempo la distanza dal simbolismo: quello visionario di Moreau e Redon e l'altro, più misticheggiante e più ancora evasivo, dei Nabis. Con il che, per insistere ancora su

questo punto, si vuole anche evitare qui l'errore di inchiodare un artista ad un suo momento e datarlo, retrodatando quindi la lunga storia di un'opera e sacrificandone la fragranza sull'altare di categorie mentali, utili forse alla compilazione dello storiografo ma letali per le intime ragioni, irriducibili, risorgenti, proliferanti della vita dell'arte: come fa il pure ottimo Haftmann quando scrive che « il fatto che Bonnard abbia concluso solo nel '47 la gloriosa opera della sua vecchiaia non può farci misconoscere che le radici del suo pensiero sono fermamente affondate nel decennio che precede il 1900, nella sua concezione della dignità spirituale del cosiddetto 'decorativo' »: qui si vorrebbe sommessamente abbozzare una tesi opposta. Più vicino certamente all'area linguistica dell'impressionismo che a quella contenutistica dei simbolisti, Bonnard tuttavia non appartiene a quel movimento. Anche Seurat non d'altro era convinto che di proseguire l'impressionismo, e ne segnava invece una svolta radicale; per Bonnard la differenza era meno netta, ma tale nella sostanza da autorizzarne appunto un discorso di attualità. Monet è il suo vero punto di partenza, anche se un Monet inizialmente travestito da 'nabi', come Bonnard stesso sembra dichiarare, persino con ironia, nella « Partie de croquet », del '92; e le sue figure sembrano riportarsi a Renoir, i nudi a Degas. Ma Monet era « un occhio » (e « quale occhio »), mentre Bonnard è il sapore stesso dell'esistenza. Se l'impressionismo era per così dire 'presa visione' della realtà, Bonnard ne fu 'presa coscienza'. Nel momento stesso in cui talora sembra assumere esplicitamente la luminosità impressionista quale canone visivo, come, qui a Roma, nella « Famiglia Terrasse » (1900), « La Senna a Vernon » ('11), « Grande nudo blu » ('24), egli la piega ad un senso della realtà che non è più impressionista, ad una visione che non è più visiva ma umorale, persino panica. E che si spiega intera, tra le poche cose di grande rilievo esposte in questa rassegna, nelle « Giovani donne in giardino » ('21-'23), dove la figura, oppressa nell'apparente abbandono, subisce l'invadenza, la violenza di una luce che colma non lo sguardo ma i sensi tutti; nello « Studio con la mimosa » ('39-'46), che placa l'esplosione fauve in un colore che dilaga, non più a frammentare le cose, vibrante o esaltante, ma a rifonderle in un magma rovente che annulla la distanza tra esse e tra esse e l'uomo, frammento lui stesso in codesto immobile vortice; nello « Scorcio di tavola con frutta » ('34-'35), tra le cose più straordinarie che Bonnard abbia dipinto e compendio della sua visione: dolce fino al lamento, e quieta, nel consumarsi di un tempo senza miti, e pura, quanto basta al disincanto doloroso di una realtà senza varchi. È qui l'ingenuo, il mite Bonnard, il borghese schivo, che distillava tuttavia dalle cose un senso profondo dell'esistenza, assai più profondo della poesia esile e fugace che la sua strumentazione tematica sembra sugge-

rire. Egli aderisce alla realtà, con una immediatezza ch'è forse l'ultima in questo secolo, ma non la esalta, ne avverte piuttosto dolcemente, struggentemente, il senso d'una sua misura estrema, e se ne fa abito di vita, immergendovisi senza rimpianti e senza speranze. Egli non giudica e il suo non è rapporto oppositivo, ma la esperienza in cui consuma la sua fatica è pacifica o consolatoria solo in apparenza, in realtà è amara come un approdo che si sa ultimo, al cui abbraccio ci si abbandona in una dolcezza intima e mortale.

Guido Giuffrè

Mario Mafai

Tutta la grafica di Mafai esposta al Gabibiano (cento disegni che ricoprono l'arco di tempo compreso tra il 1927 e il 1957) valgono come terreno interpretativo al Mafai diverso degli ultimi anni, quello astratto e ancora quasi indecifrabile che si rivela improvvisamente nel 1959 e che è attivo fino alla morte. Questo secondo Mafai è esposto contemporaneamente alla Galleria Contini, cosicché ci è abbastanza agevole seguire l'intero arco della sua ricerca cercando il punto di contatto, la chiave interpretativa che spieghi lo svolgimento di tutta l'opera. I disegni ci rivelano ancora una volta un mondo intimista: paesaggi nei quali si esprime un clima, architetture urbane che valgono come sentimento di una città, ritratti che colgono stati d'animo, nudi che sono vere e proprie fasi di avvicinamento alla conoscenza di una materia umana mediante il corpo, e autoritratti, lenta quotidiana osservazione del proprio volto con valore di diario. Il mondo intimista nasce da una ragione morale: è l'opposizione al Novecento, alla sua ufficiale monumentalità; ma fa anche parte di un'indole, è un modo di vedere le cose. Non potendo aderire ad una socialità più ampia, Mafai si identifica per intero con gli oggetti della sua esperienza affettiva, con la famiglia e con le persone che la compongono, con gli oggetti della casa, e con la città in cui vive, che potrebbe anche essere il mondo ma che è quella città con quel clima e quel fiume con quei ponti e quelle chiese. È un mondo pacato, dolce, lo stesso mondo a cui Scipione ha offerto il volto più espressivamente drammatico. Il dramma, l'artista che limitava con una cornice rettangolare disegnata a matita il nucleo della propria osservazione (il vaso di fiori posato su un angolo del tavolo e isolato da tutto l'ambiente, scelto tra tutti gli altri oggetti dell'ambiente e messo a fuoco in tutti i dettagli tanto da apparire vivo così come viene percepito dall'occhio dell'artista; lo scorcio di paesaggio, la testa infantile) lo avrebbe vissuto anche a livello di pittura molto più avanti. Scipione muore giovane, Mafai muore quando nella pittura affiora per intero il suo dramma. Il disegno politico si esprime nella forma, la forma non è metafora ma dichiarazione aperta di



M. Mafai: *Composizione astratta*.

protesta, di odio, di rabbia. Il tema non è invece scoperto, nè dichiarato. I disegni della serie «accumulano tesoro d'ira per il giorno dell'ira», le «fantasie» presentano una tematica astratta rispetto al contenuto emotivo che comunicano, in essi la conoscenza del corpo umano è il mezzo attraverso il quale esprime tutti i sentimenti. La violenza è tradotta in forma, è tensione di linee, groviglio teso di linee, di gesti. Dopo la guerra, Mafai ritorna all'osservazione dolcissima delle cose, mai gli oggetti della sua attenzione hanno avuto contorni tanto morbidi, mai sono stati tanto chiari, felici. Sono spesso figure femminili, nudi e paesaggi. È un periodo in cui la chiarezza del segno è una conquista, è la pace raggiunta in un mondo accettato dove la contemplazione può di nuovo acquistare un senso. Il segno intimista e in qualche modo segreto si è trasformato in un segno aperto, espresso, chiarificatore. Sono gli anni in cui, parallelamente allo svolgimento del suo linguaggio di artista, Mafai chiarisce le sue scelte politiche, ne verifica l'autenticità, il problema della quale gli si ripresenta di volta in volta come quello di una scelta nella scelta. Quando nel 1959 Mafai arriva ad un linguaggio astratto in pittura, la passione politica si è in qualche modo bruciata nella vita e l'artista che aveva lottato per dei valori comuni si ritrova a fare i conti con la sua coscienza soltanto. La sua coscienza sono delle tracce dolorose, impronte sanguinanti che immediatamente la pittura mostra, oppure sono un magma informe o la parete uniforme del nulla. Nell'informale italiano la pittura di Mafai si colloca quindi in un posto particolarissimo: quello che contrappone alla materia evocatrice di immagini, alla materia come origine di vita, una materia sterile nella sua densità, capace solo di

evocare il nulla. Perciò l'informale di Mafai deve molto poco alla cultura informale in senso lato anche se a volte ci pare di rintracciare Wols o Tobey. La drammaticità degli ultimi lavori è partecipe dello stesso clima delle antiche «fantasie», ma è interiorizzata. Perciò come è accaduto per un'altra via a Giacometti, Mafai ha vissuto nell'arte in un breve spazio di tempo il sentimento profondo della morte in relazione alla quale ha posto direttamente se stesso.

Federica Di Castro

N. Guidi, Manzini, Fuchs

La tensione narrativa all'interno della scultura di Nedda Guidi si dibatte, a nostro avviso, tra l'inventiva fantastica e la ricerca di una componente razionale capace di imprimere rigore unitario alla visione. Ne consegue l'alternata fase di associazione e dissociazione degli elementi del discorso, nel timore che il metodologico possa sfociare nella «maniera». Le forme che Nedda Guidi propone in questa sua personale alla Galleria «Artivisive» denunciano chiaramente una siffatta incertezza di base: la dubbiosità dinanzi alla «ferrea consequenzialità logica», quella consequenzialità che la nostra civiltà tecnologica assorbe, a nostro avviso, tranquillamente, svuotando dall'interno le ragioni dell'azione.

Questa sorta di nuova oggettività al centro della ricerca di Francesco Manzini che espone alla Galleria «Ciak», porta il discorso all'interno delle esperienze di molta giovane pittura italiana che all'avanguardia storica intende richiamarsi, nello ambito, però, delle nuove tecniche della immagine. Gli spazi, i tagli, l'impaginazione stessa di Manzini vivono una siffat-

ta condizione umana; questa tensione tra interiorità e realtà, nel tentativo di approdare ad un concetto di verità che possa richiamarsi all'assenza dell'uomo. Il rischio è quello della declamazione a danno di quel grande messaggio d'amore che è stata, ad esempio, la pittura di Ben Shahn. E Manzini, pur nell'ampiezza di una capacità narrativa accorata di solitudine, ad un siffatto pericolo non sfugge.

I rantoli della favola nordica, le grandi crisi tra il misticismo ed il demoniaco nell'arte, la tensione di un racconto che vede i simboli farsi protagonisti, all'insegna di un realismo magico che all'alchimia dureriana paga il peculiare tributo, sono le componenti essenziali, di questa personale di Ernst Fuchs alla Galleria «Don Chisciotte». Il segno sottile che contorna l'immagine senza pietà; il bulino che scava, attraverso l'incidenza stessa del movimento, la realtà più favolistica della visione, l'affollarsi della simbologia all'interno del racconto. Sensibile ed extrasensibile si fondono: nasce la visione irrealista di Ernst Fuchs.

Vito Apuleo

S. Giorgio Piacentino

Furnari

Continuando il ciclo delle manifestazioni artistiche, l'Atelier «Fratelli Cravedi» ha presentato una personale del pittore Furnari (Salvatore La Rosa). Furnari, siciliano del messinese, ha vissuto tra Milano e Genova, la città in cui oggi risiede. Cominciò con tele ispirate alla sua Sicilia: in quelle immagini, oramai memoria della terra perduta, c'era un'alta malinconia meditativa, c'era l'uomo con una religione della vita, con un senso profondo degli affetti. Furnari lavorava fuori delle maniere, in solitudine, elaborando i dati di un figurativo moderno, servendosi di una cultura che si era costruita pazientemente con una tenacia degna di rispetto e di ammirazione. I critici che hanno voluto fare i conti con questa cultura hanno discusso attorno ad elementi postimpressionistici ed espressionistici ed agli stimoli di certo Braque, di certo Sironi. Discussione senz'altro interessante e rispondente ad uno stato di necessità ma poiché alla fine sono i risultati quelli che contano, direi che Furnari aveva ben capito il suo mondo umano e aveva capito le ragioni della pittura. Il decennio 1952-62 fu un decennio importante per l'attività di Furnari. Poi ci fu come una pausa riflessiva ma poiché alla fine sono i risultati quel-tenso di prima. Le sue ultime tele parlano di un dramma universale, un dramma che è nella natura e negli uomini aggrediti dal tempo e dalla storia. È urlò di carni ferite, di esseri umiliati. Quasi un vento percorre queste tele: la voce corale del dolore per un mondo di luce che ci viene negato ed al quale rimaniamo tuttavia aggrappati con la nostra fede, con la nostra voglia di essere uomini. In virtù di questo tema, di que-

sta parabola artistica, che si è svolta dai motivi del ricordo dell'isola alla coscienza di un destino universale di dolore di pena, anche la tavolozza si è fatta ancor più tesa: accanto ai bruni, ai rossi, ai verdi (oggi più intensi) il tessuto cromatico ha cadenze da epos per il ricorso ai blu quasi allucinanti ed ai neri che infittiscono di ombre il mondo della rappresentazione.

Mario Ghiraldi

S. Maria Capua Vetere

Ricognizione 71

Giovane arte meridionale

Basta il titolo, « Ricognizione 71 — Giovane arte meridionale », per dire quanto coraggio abbia il sindaco di Santa Maria Capua Vetere nel presentare la rassegna che ha luogo in questi giorni nella Biblioteca comunale. Una mostra che vuole essere « soprattutto il risultato di un momento riflessivo » e il tutto per « un discorso da fare ». Questo tentativo di coinvolgere gli interessi cittadini nella speranza di stabilire un rapporto immediato con le correnti più vive della cultura e dell'arte, è quanto mai nobile da parte del sindaco. Ma nel momento in cui ci si accorge che nel Mezzogiorno mancano le strutture in cui agire, i responsabili della cosa pubblica devono operare loro stessi, senza demandare ad altri ogni decisione. Infatti questa rassegna è interessantissima, ha una sua indiscutibile validità, per certi suoi aspetti ingenui ci ha commossi e spinti a sperare; ma abbiamo dovuto anche constatare che si compie sempre l'antico errore, affidandosi ai soliti locali « addetti ai lavori » che, ormai consunti dai « troppi lavori », non hanno più un vero entusiasmo ed una autentica volontà. Basta leggere la presentazione di Bonito

Oliva che, suo malgrado, continua ad operare con il tono salottiero della tanto deprecata (da lui) Matilde Serao, tra la Roma-bene e quella di Filiberto Menna, che purtroppo denuncia una sua sempre maggiore assenza sulla « piazza » di Napoli. Infatti Menna, critico ufficiale del Mattino, sembra non rendersi conto che se « non è lecito sperare in un autentico allargamento della cultura artistica » in Campania, ciò è nostra evidente colpa perché la « frattura tra le iniziative culturali più avanzate e il vasto settore del pubblico », che lui paventa, è tutta colpa di chi avendo un organo di stampa a disposizione, non vuole avere tempo da dedicare all'educazione del lettore. Un impegno che dovrebbe essere di tutti i cosiddetti « operatori culturali » meridionali e che dovrebbero partire dalla intima necessità di seguire gli artisti più giovani, evitando continue, reiterate ingiustizie come quelle di questa mostra. Dove meno di venti artisti « dovrebbero » rappresentare tutto il Mezzogiorno. Una soluzione, dunque, che non può essere se non faziiosa. Infatti, possiamo dire che, eccezion fatta per Ruotolo, la Campania poteva essere molto meglio rappresentata. C'era da scegliere tra Carmine Di Ruggiero, Gianni Pisano, Carlo Alfano, Bruno Galbiati, Augusto Perez, Salvatore Cotugno e tanti giovani artisti che operano nell'ambito della avanguardia, a livello non solo dignitoso, ma qualificatamente nazionale. Comunque dobbiamo ancora una volta sottolineare il prezioso contributo offerto dall'amministrazione di Santa Maria Capua Vetere allo sviluppo dell'informazione estetica nell'Italia meridionale che, nonostante la poca fede della maggior parte dei critici locali, va facendo passi da gigante.

Emiddio Pietraforte

San Martino di Lupari

Prima rassegna triveneta

Cessata l'attività della Mostra Triveneta di Padova e soprattutto quella del bronetto (che aveva d'altra parte già ricondotto in limiti italiani il primitivo confronto delle esperienze della scultura più qualificate in campo internazionale), San Martino di Lupari si è fatto promotore della « Prima Triveneta d'Arte Contemporanea », con l'intento di rispecchiare la situazione attuale degli artisti nati oppure operanti nelle Tre Venezie. Ampia è stata la partecipazione degli artisti invitati dall'apposita commissione (Edoer Agostini, Antonio Baggio, Salvatore Maugeri, Carlo Munari, Toni Toniato), la quale si era imposto un orientamento critico basato su un puro giudizio di valore, senza cadere nelle strettoie degli schemi autoritari, nei compromessi mercantili, o nelle scelte unilaterali. Di poco più di cento artisti, compresi i novantadue invitati, la commissione ne ha indicato venti meritevoli di particolare

rilievo proprio per la qualità delle opere proposte. Essi rispondono ai nomi di Edmondo Bacci, Gino Morandis, Luciano Gaspari, Karl Plattner, Luigi Senesi, Rino Sernaglia, Renato Pengo, Enrico Schiavinato, Lino Dinetto, Franco Meneguzzo, Gianni Longinotti, Silvano Girardello, Toni Strazzabosco, Alberto Biasi, Antonio D'Agostino, Franco Costalunga, Aldo Schimid, Romano Perusini, Carlo Maschietto e Luciano Celli. La manifestazione, cui ha fatto seguito un dibattito pubblico, ha assolto il suo compito precipuo di informazione culturale in ordine alle attuali ricerche, anche se sarà auspicabile in futuro dare alla rassegna un carattere maggiormente rigoroso, proprio perché il panorama risulti più stringato e più decisamente orientato da una ricerca storicamente attuale.

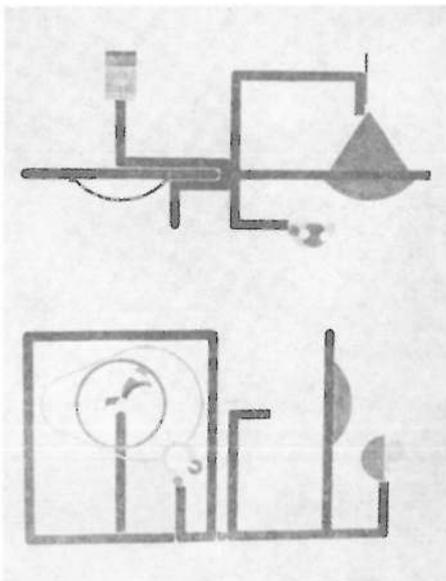
Salvatore Maugeri

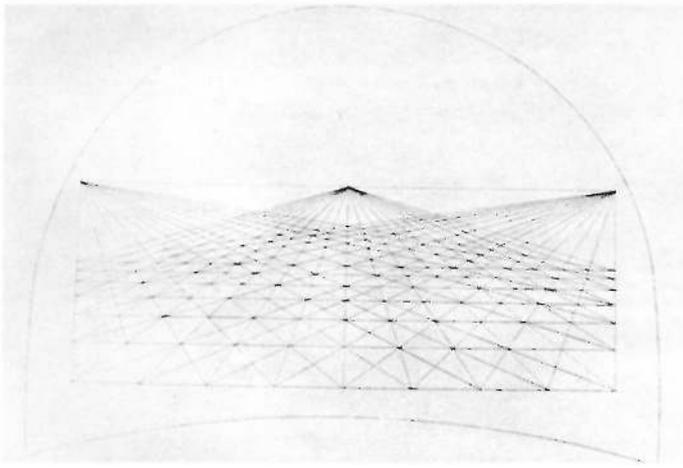
Torino

Antonio A. Trotta

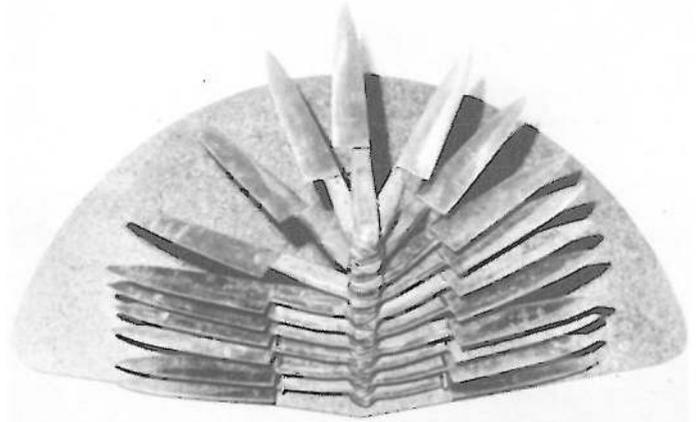
L'operazione dell'artista argentino Trotta, attivo dal '65 a Buenos Aires e La Plata e dal '69 a Milano, verte su un'analisi del concetto di identità, sdoppiamento, limite tra il reale e l'irreale, traslati nel tempo e quindi nell'infinito. Nel primo periodo del suo lavoro egli tende ad una verifica di questi concetti, enunciati nelle loro possibilità percettivo-temporali, attraverso « percorsi », come ad esempio nelle opere Alta Tensione ('67) e Verifica ('68) esposte nel padiglione argentino della Biennale di Venezia del '68, in cui lo straniamento dello spettatore dal reale veniva messo a fuoco sul momento della permutazione del finito in infinito, sul diaframma sottile e precario del limite, concretizzato dai muri di fili nel tunnel, o dalle duplicazioni delle apparenze nello specchio. Successivamente Trotta, dall'enunciazione del limite tra il reale e l'irreale passa, nei lavori di questi ultimi anni, alla possibilità di sdoppiamento e d'identità di questo concetto. Nel '70 alla galleria Lambert di Milano espone un proiettore che, ruotante sul proprio asse al centro della galleria completamente vuota, proiettava sulle pareti il film della galleria stessa, vuota. La replica perfetta del reale si attuava nella contemporaneità dello sdoppiamento e della sostituzione di esso nella dimensione della circolarità infinita dello spazio compreso dallo sguardo e dalla proiezione ruotante; l'alternanza assiomatica del reale (la galleria-schermo) apriva nel medesimo tempo il vertiginoso miraggio della duplicità dei possibili. Le opere recentissime esposte alla Christian Stein continuano questo assunto profondamente mentale: esse gravitano intorno alla rappresentazione dello spazio visivo (prospettiva), all'interruzione di questa duplicazione del reale, alla traslazione del mezzo conoscitivo del sapere

E. Ruotolo: *Dipinto*.





A.A. Trotta: *Sinopia della Natività di Paolo Uccello*, 1971.



M. Conenna: *Ventaglio*, 1971.

(il libro). In questa percorrenza critica dello sdoppiamento percettivo individuale (e su cui ha già orientato da un decennio la sua analisi Giulio Paolini), Trotta assume come parametri culturali della sua stessa processualità due artisti, Paolo Uccello e Jorge Luis Borges, la cui speculazione intellettuale si è particolarmente articolata intorno a questa problematica. Riproponendoci, con un disegno tracciato sulla parete della galleria, la prospettiva della sinopia di Paolo Uccello per la Natività, Trotta ne sperimenta anche la metodologia, rinascimentale, di rappresentazione plastica dello spazio e di definizione (mediante i tre famosi punti di fuga prospettici) della posizione dell'osservatore e del quadro di proiezione, nonché delle possibilità di misurazione non solo delle cose, ma anche del vuoto, e della conseguente dimostrazione dell'identità razionale e non sostanziale tra spazio e cose. La lettura di un testo di Borges equivale, per Trotta, ad un'assunzione totale del contenuto: di esso, « Letto nel 1970 » pone la copertina — Carne presunto — a determinarne il volume, in plexiglas trasparente. Il rimando dell'identità della sua ricerca con alcuni dei punti basilari della complessa e labirintica problematica del grande scrittore argentino, giunge in quest'opera alla sovrapposizione concettuale di essi, in un lucido e sottile gioco mentale, in una evidenza densa e rarefatta assieme, borghesiana, per l'appunto. Sdoppiamento che dal rimando per metafora ritorna a quello, insondabile, della duplicità del reale, analizzato sia nella polarità dell'incommensurabile illimitatezza della replicazione, che nell'unicità irripetibile dell'oggetto, dell'esperienza individuale: la sovrapposizione della fotografia di un telaio, su pellicola trasparente, sul telaio stesso fotografato.

Mimmo Conenna

Segue la personale del giovane artista pugliese Mimmo Conenna. Attivo dal '65 a Bari, la sua ricerca si è fin dall'ini-

zio orientata sull'oggetto, analizzato nella sua struttura visuale e di mutamento percettivo, la cui apertura nell'ambiente era sempre strettamente interata al compimento e rielaborazione dello spettatore. Dalla costruzione dell'oggetto Conenna passa successivamente, nel periodo dal '69 al '70, al prelevamento di esso dal contesto antropologico, in uno spostamento dall'indagine ghestaltica a quella fenomenologica dell'esistenza e, dalla tendenza collettivistica di tipo neoconcreto alla soggettiva e individuale esperienza umana. In questa operazione, chiaramente diversa dalla carica negativa relittuale new dada e dall'oggettività tautologica pop, la significazione dell'oggetto sta nella sua primarietà di arredo artigianale ed etnologico tuttora in uso, e nella sua assoluta identità tra forma, materiale e funzione. Da questa assunzione dell'oggetto in quanto parte integrante ed estensiva delle azioni dell'uomo, Conenna isola e analizza alcuni elementi di questa complessa orditura concettuale, in relazioni di comportamento, comunicazione ed esplorazione mentale. Nella mostra di opere recenti alla Christian Stein la pregnanza naturalistica e familiare della tinozza di legno con l'asse, è controvertita dalla presenza all'interno dei panni-bandiera; la forza d'urto dei grossi coltelli da pescatore, dalla disposizione-parata a ventaglio; « il calore domestico » dello scaldaletto in legno su parquet, dalla resistenza elettrica a 220 volts. Il richiamo fermo e viscerale della forma dell'oggetto familiare, di tradizione e uso quasi ancestrale è per Conenna l'ancoraggio, il punto di riferimento nell'attuale degradazione e deformazione del reale; all'impatto di esso congiunge infatti una significazione di spiazzamento, mediata da una sottile e lucida ironia, traslata, in alcune opere, fino al diaframma di una presa di coscienza allarmante e alternativa: la sostituzione delle zone verdi con contenitori di odore di pino, come nella opera esposta nella sala grande della galleria. In questa tendenza al primario, al comportamento elementare e spontaneo, oggettivati con l'esperienza e la memoria

nelle cose più semplici e più interate all'uso umano, Conenna innesca un procedimento rigeneratore dell'uomo stesso, in una volontà di riscatto — nell'ambito stesso della società industriale — dell'individualità nella massificazione, e del mito e della natura nell'artificialità alienante e oppressiva odierna.

Mirella Bandini

Francesco Menzio

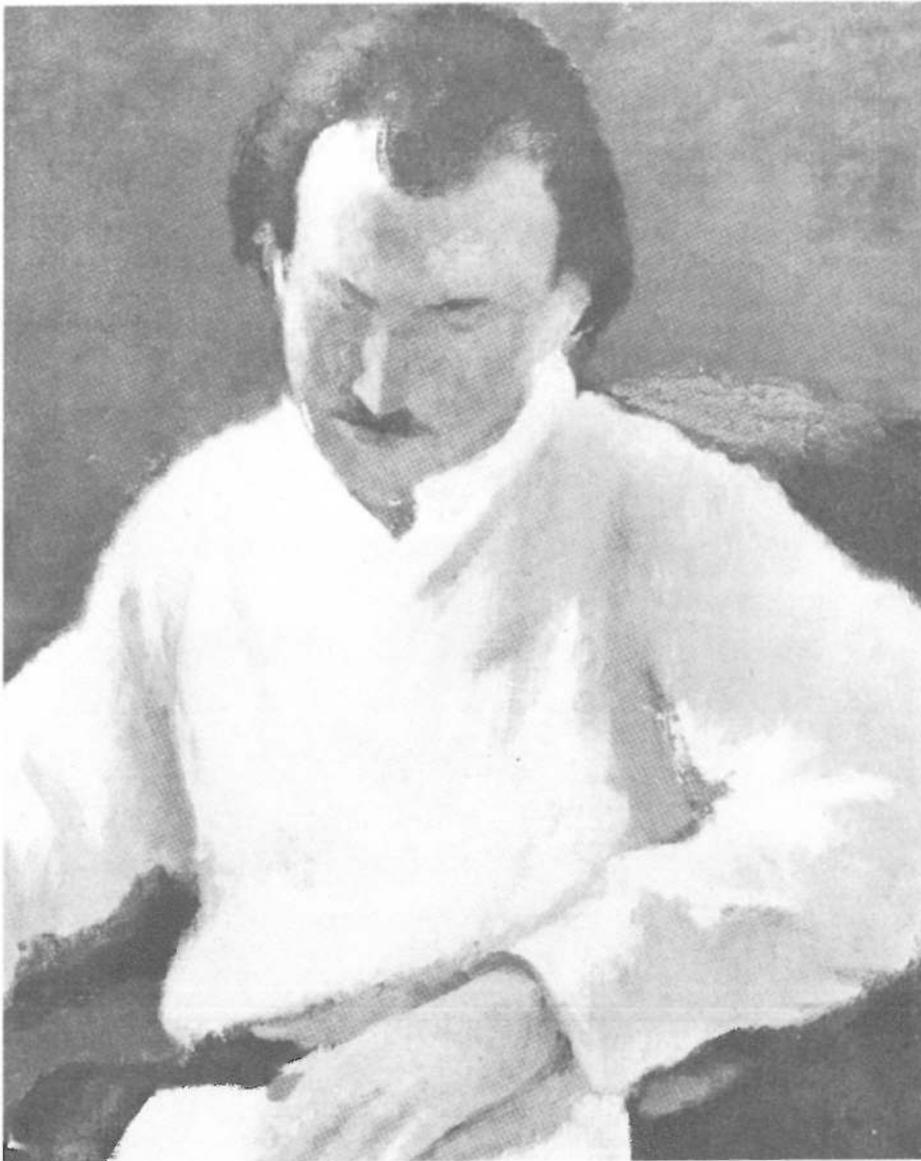
Le etichette hanno un loro fato: i personaggi che vi han dato vita (o che le hanno subite, a seconda dei casi) vi restan prigionieri; lo sviluppo, la contraddizione stessa che a volte può insorgere nella loro carriera, sono elise mutilate o rimosse come se non contassero più. È un fatto tanto scontato da restare sorpresi non a constatarlo, ma a riprenderlo: se poi lo si applica ai 'Sei' di Torino che a cavallo degli anni venti-trenta costituiscono un punto di riferimento non banale (tutt'altro) nelle vicende italiane, il fato dell'etichetta è ancora più amaro, perché fa scadere a provinciale (con quell'aggettivo torinese giustapposto come un luogo comune folclorico) ciò che tale non fu. I 'sei' (eran poi Paulucci, Menzio, Chessa, Levi e Galante con il rincalzo della Boswell) mancano a tutt'oggi di uno studio allargato, nè il volume degli Archivi è più che un utile ma restrittivo plico di documenti. Restrittivo: perché coi 'sei' andrebbero messi in rubrica Venturi e la sua polemica sul gusto, Gualino e il suo dubbio mecenatismo. Persico e la sua ricerca di un fulcro alla vigilia di scendere a Milano: non solo, ma il rapporto con le 'arti applicate' (dagli interni di Paulucci alla straordinaria attività di Chessa), e la polemica con Casorati, o, almeno, con un modo di dissociare accadimento poetico e pensiero che quello sublima e fissa, che era nell'opposto degli intenti dei 'sei'. C'è poi, ed è centrale, il rapporto (o innesco) con la Francia post-impressionista: ma sarebbe da vedersi quanto meno formale che ideologico fosse quel rapporto (e qui tornerebbe la lezione di Venturi a dire qualcosa in più

che non si desidera oggi riconoscere a questo studioso). Innesco che menava, poi, a questa area d'interessi: coincidere al massimo il far pittura con l'emozione, eliminando la pausa, lo stacco in cui il neoclassicismo del tempo riprendeva peso a cancellare ogni turbamento e rischio di apparenza. Contro il bisogno di regressione nelle misure del museo, si trattava di riprendere il proprio bisogno di misurarsi come gioco mobilissimo di rapporti fra eventi in movimento: con una conseguenza, e questa decisiva davvero, che in una siffatta reimpostazione di fragranza di cause ed effetti riprendeva peso il senso e la sensibilità dei singoli oggetti, dei luoghi (non teatrali e non museologici) che si eran spersi nelle scenografie pittoriche in atto. Del resto qualcosa di questo sforzo si ravviserà sviluppato nel Persico milanese, nel Persico, cioè, che si trascina dietro nel nuovo ambiente (e con più affilata maturità) un senso del 'particolare'

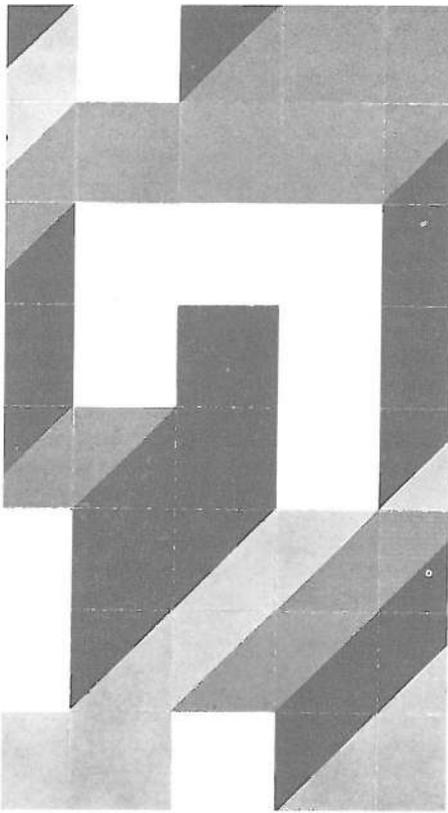
come carica di un più vasto disegno e di più ampia trasparenza di situazioni. Ma il paradosso dei 'sei' nelle bibliografie ufficiali si fa tanto più pesante in quanto la cattiva letteratura riduttiva sul tema (si pensi alla impostazione della mostra di qualche anno fa al museo torinese che riuniva i pochi anni di comunanza di tali artisti) non lascia poi intravedere l'apporto dei singoli al discorso successivo alla fine del sodalizio e di fronte (ecco il punto) ad una storia che si fa via via più intricata, nella pittura italiana, e non solo in quella. Ora, con una coincidenza non priva di un suo senso, qualche appiglio a un diverso discorso su tutto quel complicato nodo lo hanno offerto a Torino due manifestazioni concomitanti: la commemorazione dei dieci anni trascorsi dalla scomparsa di Lionello Venturi (e si spera che il discorso di Aldo Bertini vada presto a stampa, perché offra il destro di un più largo ripensamento), e la mostra di Francesco Men-

zio in occasione della quale è stata distribuita una larga monografia, per le cure di A. Galvano, e sotto la sigla de La Busso-la che la mostra ha ospitato. Rifarsi al passato e a quel passato per discorrere di un pittore in piena attività di servizio (e in sviluppo) può parere un controsenso logico: ma è difficile sottrarsi in Menzio al senso di una pittura che non spreca nessuna delle contestazioni raggiunte nel tempo, e tra tutte dipana una ragnatela di determinazioni, riscoperte, sussulti o piccoli gesti. In altri termini: una pittura come quella di Menzio non è fatta di superamenti, di balzi o di fughe in avanti, ma di lentissimi arricchimenti, di variazione continua in cui l'affermazione portata volta per volta, di un nuovo gesto, cosa, volto o anche maschera, implica una differenza di continuo colta, riproposta e in qualche modo scoperta. È insomma una sorta di scartocciamento che piano piano libera nelle cose stesse che si affacciano nella dimensione quotidiana una sorta di interrogazione, quieta ma non meno ferma, ansiosa ma non debordante. Colpisce, seguendo la sequenza della mostra e quella del libro, ritrovare gli stessi elementi, le stesse impaginazioni in una novità di occhio e di impostazione che procede col tempo, in quadri di data distante: si ha l'impressione di una circolarità che ha la caratteristica di ritornare sugli stessi oggetti ma non di passare per i medesimi punti: tra cose e motivi c'è uno scarto, e Menzio s'è gettato in quel divario, in quel senso di separazione con una indagine che piacerebbe non veder trascurata da chi alle arti contemporanee si interessa. Lo scarto, cioè il tempo, cioè quel quid che fra volontà di fare e risultati del fare si insinua staccandoli più o meno nettamente. Ora questo sentimento della differenza, mi pare, è una scoperta della complessità e continua dilatazione della realtà e un adeguamento ad essa. La sigla della posizione di Menzio è in questa antistilizzazione, in questa antigeneralizzazione (e si badi alle date, almeno del libro ora allestito: dagli anni venti ad oggi, la cosa non è secondaria), per un ordine che non è quello (oh quanto noioso) di imporre un ordine al mondo ma mira a porre insieme certezza e scoperta con un incremento continuo non per forza d'inerzia però. Ho citato le date e ricordato la scarsa letteratura su un episodio culturale che ha in Menzio uno degli attori ma anche col suo lavoro successivo una delle misure di chiarificazione: e su questo punto la segnalazione può chiudersi. La mostra di Menzio (e la commemorazione di Venturi) non sono un debito di ripensamento totale? In fondo il lungo lavoro del pittore su questo contropelo o ripensamento che dir si voglia ha approfondito il proprio discorso, invitando a cogliere una nozione di tempo (a volte scomodo o drammatico) che non riduce a consumo la realtà ma la stacca quanto basta a ritrovarla più complessa della sua stessa presunzione emotiva.

F. Menzio: *Uomo che legge* (Edoardo Persico), 1929.



Paolo Fossati



Comp-3 (particolare).

Trieste

Comp-3

Proseguendo il discorso iniziato dal centro « La Cappella » con precedente manifestazione, il Museo d'arte moderna « Revoltella » di Trieste, il cui carnet di solito non è molto fitto di programmi, ha promosso l'allestimento, a palazzo Costanzi, di una nuova mostra — denominata Comp-3 — sull'impiego del calcolatore elettronico nella ricerca visiva. La rassegna, basata su un progetto di Edward Zajec, proponeva un programma sull'entropizzazione in piano di una forma tridimensionale come il cubo (Com'è noto, la entropia — termine mutuato dal secondo principio della termodinamica — costituisce, nella teoria dell'informazione, la misura del disordine e della disorganizzazione, cioè l'inverso dell'informazione stessa). Comp-3, che aveva una funzione soprattutto didattica, intendeva dimostrare come un qualsiasi tema elementare (il cubo, per l'appunto) sia in grado di offrire infinite possibilità di composizione, e che le modalità di rappresentazione propongono modelli originali di percezione delle forme, ottenibili soltanto grazie al calcolatore. Questo, in sostanza, il procedimento: il disegno di un cubo in proiezione obliqua viene scomposto in 25 quadrati delle stesse dimensioni che ripetono 8 tipi diversi di elementi base. Questi ultimi vengono memorizzati dal computer, che

li compone su un campo di dimensioni già stabilite, sia dal progettista del programma, sia casualmente. Le composizioni risultanti possono così essere realizzate in vari modi: con il plotter (l'apparecchio tracciante collegato allo stesso calcolatore), con la stampatrice annessa al computer, oppure a mano. Le immagini ottenute, basate su precisi effetti percettivi di tipo gestaltico, non valgono di per se stesse, come opere definitive, ma intendono porsi esclusivamente come procedimento operativo della ricerca visiva e, nel contempo, postulano — almeno mi sembra — la stessa operazione estetica come procedimento analitico e dinamico in fieri. E non è difficile pensare che operazioni di questo genere possano costituire in qualche misura, uno sbocco assai logico per tutte le ricerche compiute finora dall'arte programmata.

Gianni Contessi

Venezia

Diulgheroff e Oriani

La Galleria Ravagnan ha presentato Diulgheroff e Oriani, due rappresentanti del secondo futurismo sviluppatosi a Torino nei primi anni del secondo decennio del secolo. Il dopoguerra aveva visto lo sfaldamento del gruppo che aveva fondato il movimento: Carrà, Rossi, Severini l'avevano abbandonato per assumere atteggiamenti conformi, ciascuno a suo modo, a quel « richiamo all'ordine » che tanta responsabilità avrebbe portato sul perdurante provincialismo italiano. Morandi l'aveva abbandonato per iniziare, dopo l'esperienza metafisica, quel cammino solitario che lo avrebbe portato ad essere il più singolare tra i maestri autentici della sua ge-

nerazione. Anche Boccioni, infine, stava allontanandosene per seguire un suo disegno di natura storicistica tendente al collegamento delle ultime esperienze italiane a quelle precedenti europee, ma il suo lavoro veniva stroncato tragicamente. Quindi, mentre in Europa, in attesa dell'imminente nascita del Surrealismo e del pieno sviluppo dell'École de Paris, la tensione morale della Rivoluzione d'Ottobre alimentava l'avanguardia russa e la nuova democrazia tedesca favoriva la formazione della Bauhaus, in Italia si rischiava di ritornare, nuovamente e del tutto, alla reazione: il fascismo, infatti, stava per dare la sua risposta ai tentativi che le classi soggette stavano facendo per sollevarsi a condizioni più dignitose. Nell'Italia del tempo la città più interessante era probabilmente Torino dove Gobetti e Gramsci rappresentavano i due poli opposti dell'antifascismo e dove una solida borghesia, chiusa e tradizionale si trovava di fronte a una classe operaia che allora era unica in Italia. La Fiat, infatti, rappresentava già in quegli anni una grossa realtà economica e politica e stava per darsi, proprio allora, la prima grande fabbrica italiana compiutamente moderna per architettura e funzionalità. In questo ambiente ricco di fermenti si formava un gruppo di artisti che si riproponeva di continuare l'esperienza futurista non considerandola ancora del tutto conclusa. Ne facevano parte Luigi Colombo Fillia, anche con il ruolo di teorico, Mino Rosso, Nino Costa, Pippo Oriani e Nicolay Diulgheroff oltre a Enrico Prampolini non completamente sistemabile in esso per la natura e la quantità di interessi che portava con sé e che, comunque, aveva aderito al Futurismo già nel 1931. Pippo Oriani è torinese, del 1909. Fu molto attivo nel periodo tra le due guerre sia per la quantità di mostre futuriste a cui partecipò, sia per la collabora-

N. Diulgheroff: *I mondi*.

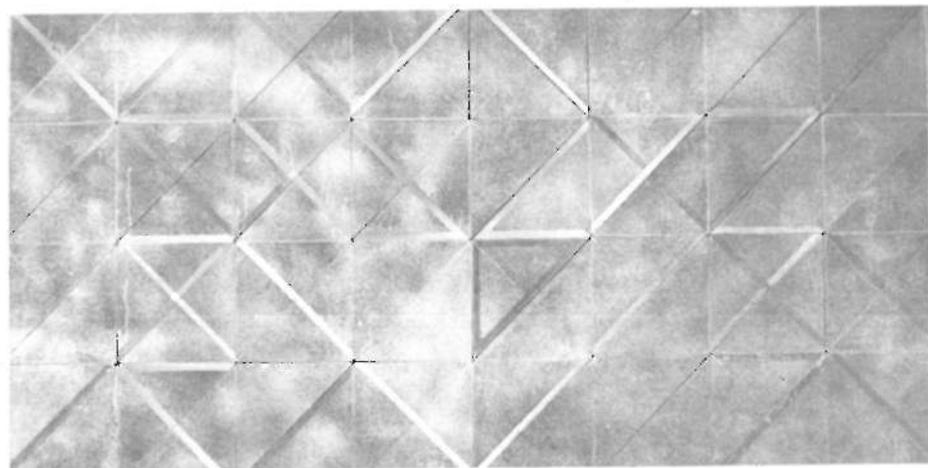




P. Oriani: *Attesa*, 1930.

zione che ebbe con molte riviste. A Venezia ha presentato opere recenti ma eseguite sulla falsariga di quanto produsse a quel tempo. Si può certamente dire che il suo fu un futurismo molto lontano dalle premesse teoriche impostate sul problema della realizzazione visiva del movimento fisico e sullo studio della fusione degli oggetti con lo spazio circostante. Il suo spazio statico è appiattito nella superficie che viene scomposta, con spirito classicheggiante che ricorda Severini, in zone fortemente cromatiche. Il gioco delle sovrapposizioni e degli incastri, che coinvolge l'ambiente e gli oggetti in esso rappresentati, costituiscono la traccia residua e visibile dell'originario problema del movimento. An-

D. Leverett: *Color structure*, 1971.



che il lavoro di Diulgheroff porta a una originale modificazione dello spazio futurista. Bulgaro di nascita egli si forma nel clima di avanguardia del centro Europa e porta a Torino, dove nel 1926 aderisce al Futurismo, la sua esperienza costruttivista. Come Oriani anche Diulgheroff è ricco di molti interessi esterni alla pittura vera e propria. Si dedica al design e alla architettura e collabora a importanti riviste. Il suo futurismo, ugualmente lontano dal dinamismo plastico di Boccioni, porta a esiti prossimi all'astrattismo. L'interesse di questa mostra ha forse superato il valore delle opere esposte, forzatamente ridotte nel numero, perché ha mostrato qualche esempio del lavoro svolto da un

gruppo di artisti che ha avuto un ruolo ben determinato nel difficile primo dopoguerra italiano. Il clamore e l'interesse del primo futurismo non è stato certamente rinnovato né la qualità delle opere avrebbe potuto avvicinarsi a quelle di Boccioni e Balla. Troppe cose erano cambiate nel frattempo. Ma non si può disconoscere che Oriani, Diulgheroff e i loro amici del gruppo, scegliendo di ricollegarsi al primo movimento italiano di importanza europea, abbiamo fatto una scelta sbagliata nel momento in cui la reazione all'esposizione irrazionale della guerra portava artisti grandi e piccoli verso un classicismo fuori tempo. E non si può nemmeno pensare che essi non abbiano contribuito a tenere in attività un'alternativa alla cultura « nazionale » di « Valori Plastici » fino a ricollegarsi al secondo episodio importante della nostra cultura figurativa di questo secolo rappresentato dai primi astrattisti che nel '30 trasferirono a Milano, divenuta nel frattempo la capitale industriale del Paese, l'avanguardia artistica italiana.

Guido Sartorelli

Verona

David Leverett

David Leverett è un giovane pittore inglese di Londra ed è alla sua prima personale italiana, (Galleria La Città) anche se in patria gode già di una notorietà meritata. Egli, con il suo lavoro si pone tra coloro che credono alla « pittura » come emozione, e alla superficie come supporto « dipinto » per una visione lirica ed ineffabile dell'immagine. Dunque il dato primario della ricerca di Leverett è il colore che egli conduce su ampie tele con acrilici usando pennelli, ma più spesso ancora specie nelle sue ultime opere) a spruzzo. Non si deve credere tuttavia che questa tecnica lo porti a facili effetti, anzi egli, di proposito struttura rigorosamente la composizione con un ordito geometrico ampio ed aereo. « Colour structure » si titolano i quadri ultimi, proprio per indicare il particolare « segno » della sua esperienza che è quello di rilevare, dimensionare, organizzare la superficie con vibrazioni cromatiche distese ed intense, ma sempre controllate. Per questo egli (proprio per non cedere ad una emozione eccessiva, fuori registro) imbriglia, ferma il colore entro un (talvolta) fitto reticolo geometrico quadrato. Quasi una texture leggera sopra la quale egli traccia appena delle forme più libere, ma sempre geometriche. Successivamente, con contrapposizioni attente di pochi colori e con sottili passaggi ma logici accostamenti, egli, specie nei contrasti « fondo » e primi piani, realizza una « azione » più libera e felice. Così ne deriva una sorta di lirica reinvenzione della scena pittorica: la nostra percezione viene stimolata da una maggiore, vibrata intensità. Il colore assume una iridescenza che

non è solo dovuta a quella accorta contrapposizione degli effetti luminosi, di cui già s'è detto, ma proprio per l'ordine geometrico entro il quale essi si imbrigliano. Il colore stesso si fa struttura, evidenza da sé la illusione della propria felicità e chiarisce il ruolo che assume nella nostra quotidiana esperienza visiva. Leverett per ribadire ulteriormente questa sua « idea del colore struttura », taglia e disfa nelle ultimissime opere la superficie ortogonale della tela e la dispone in altre forme geometriche, le quali sembrano essere determinate anziché da un disegno plastico, da una scala di valori cromatici esaltati nella loro essenzialità. Un movimento dunque non soltanto « spaziale » ma raggiunto anche attraverso una rigorosa dinamica coloristica. Osservando i quadri del pittore inglese ci veniva logico raffrontarli a quelli appena esposti in questa sede, di Dorazio, e se era facile individuare la comune matrice culturale, apparivano altrettanto evidenti le analogie stilistiche, certo più vitalistiche e mediterranee quelle del pittore italiano, più contenute ma fantasiose quelle di Leverett. Questi tuttavia, anche se così attento a tutti i fenomeni della percezione, ha il dono raro di aprirci ad evocazioni minime, ma certamente ricche di una loro silenziosa magia.

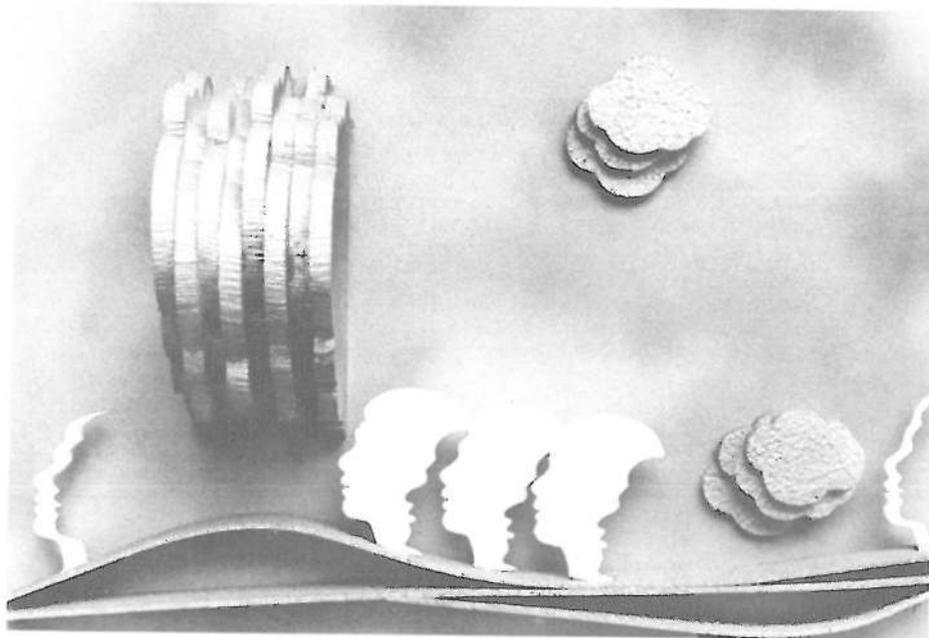
Paolo Farinati

Viadana

Gianfranco Belluti

Al contrario di quanto avviene per la burocrazia, la cultura decentra ogni giorno di più la sua attività. Ve n'è un esempio a Viadana, dove due giovani hanno messo in piedi una galleria e presentano autori di ricerca. Sono mostre costruite con serietà, per dire qualcosa di organico nello

G. Belluti: *Nuovi orizzonti*, 1971.



evento specifico dell'esposizione, che è incontro col pubblico; niente in comune, quindi, con gli « omaggi ai maestri » che la provincia promuove in certe ricorrenze per un tributo « di dovere » all'arte. Gianfranco Belluti con la mostra allestita a Il Chiodo propone una verifica sulla ricognizione ch'egli viene compiendo intorno ai problemi della comunicazione e del rapporto fra segno e immagine. La nostra epoca, insieme a molti altri indizi che si possono individuare a livelli diversi, porta il sigillo della civiltà di serie; gli operatori estetici (o gli artisti, per dirla all'antica) esprimono la loro opposizione sulla traccia di varie poetiche. C'è chi subisce la situazione per negarla mediante strumenti allusivi o allucinanti; c'è chi si appropria delle tecniche di comunicazione per ribaltare in figura retorica il dissidio fra il simbolo e il segnale. L'intuizione di Marshall McLuhan, il profeta dei mass-media, affiora qui nella frase celebre e folgorante: « Il mezzo è il messaggio ». L'influsso delle innovazioni tecnologiche si riflette, infatti, non solo nella organizzazione sociale ma anche nella sensibilità umana. L'individuo riceve oggi una molteplicità simultanea di messaggi e si trova coinvolto in una complessa distribuzione sensoria. Belluti avverte la crisi della visione univoca e mette a fuoco uno spazio neutro, che non partecipa né della cronaca, né della memoria. È una situazione problematica, aperta all'immaginazione e appena accentata sul versante dell'ironia. Il sistema narrativo si declina dapprima sulla superficie piana della pagina, quindi conquista una dimensione spaziale incisa sul rilievo. La sintassi di Belluti assume nelle ultime opere una proiezione dinamica che rende più esplicita la tensione e più lucido il messaggio sulla condizione estraniata dell'uomo.

Gianni Cavazzini

Brevi

a cura di Romana Savi

Milano, nella Sala delle Cariatidi a Palazzo Reale, la Ripartizione Iniziative Culturali del Comune ha iniziato, con una antologia di 84 opere di Roberto Crippa, una serie di mostre dedicate ad artisti milanesi del dopoguerra. Farà poi seguito una antologia di Gianni Dova e seguiranno poi mostre di Peverelli, Scanavino e Baj. Il nuovo allestimento della Sala è dovuto all'arch. Luciano Baldassarre.

Roma, nella Galleria Comunale di Palazzo Braschi, mostra « Artisti Finlandesi a Roma ». La mostra è stata organizzata dall'Associazione « Amici di Villa Lante ». Organizzata dall'Ente Premi Roma si è tenuta a Palazzo Barberini la I. mostra nazionale aeronautica di pittura e scultura, con la partecipazione anche di opere degli aeropittori futuristi. Catalogo a cura di Marcello Venturoli. Nella sede degli Incontri internazionali d'arte a Palazzo Taverna, rassegna informativa dedicata alla sezione italiana presente all'ultima Biennale di Parigi.

Palermo, al Palazzo del Turismo, mostra di Corrado Cagli dedicata all'ultima eruzione dell'Etna.

Reggio Calabria, al Museo Nazionale, grande retrospettiva dello scultore Alessandro Monteleone fino al 4 febbraio.

Somma Lombardo, l'Associazione Pro Somma Lombardo, ha rivolto il « 5. invito al pittore » a Giancarlo Cazzaniga, del quale è stata presentata una mostra nel Palazzo Municipale.

Pavia, nella sede del Collegio Universitario Cairoli si è inaugurato, con la mostra degli operatori del Centro Tool, uno spazio espositivo, realizzato su progetto di A.G. Fronzoni, per manifestazioni culturali varie della Università.

Salerno, il Centro Servizi Culturali UNLA di Mercato S. Severino, in collaborazione con il Centro d'Arte Contact di Salerno, ha organizzato nel Palazzo S. Agostino una manifestazione intitolata « Incontri internazionali d'arte » con la partecipazione di circa 40 artisti italiani, francesi e canadesi.

Torino, alla Società Promotrice delle Belle Arti al Valentino, mostra antologica del pittore Attilio Alfieri.

Firenze, a Palazzo Strozzi, si è tenuta la 2. Biennale d'arte riservata agli studenti, Premio INA-Touring.

Monza, alla Villa Reale, per iniziativa del Gruppo Amici dell'Arte, mostra antologica del pittore Luciano Gussoni. In catalogo un testo di Vincenzo Consolo e un profilo critico di Hilde Reich Duse.

Matera, a cura dello Studio Galleria d'Arte, è stata organizzata la 3. Rassegna di pittura nazionale « Arte Ambiente » nelle vetrine dei negozi.

Napoli, al Palazzo Reale, mostra « Tre tendente nell'arte francese contemporanea » con opere di Soto, Le Pare, Takis, Demarco, Arman e altri.

Novi Ligure, l'Amministrazione Comunale ha organizzato una antologia del pittore Beppe Lovrero.

Estero

Paesi Bassi

Il pittore e grafico Co Westerik (nato a l'Aja nel 1924) ha ricevuto il 24 settembre 1971 il Premio ufficiale dello Stato olandese per la sua opera di artista. E' questa la quinta volta che viene assegnato questo premio, comprendente quattro categorie: 1) pittura; 2) scultura; 3) arte applicata e design; 4) architettura. Attualmente si sta discutendo sulla sua validità (anche se la giuria è stata unanime nel darlo a Westerik) e sul suo significato in generale. Infatti si è piuttosto insoddisfatti, dato che si svolge solo una volta all'anno, per di più per una soltanto delle quattro categorie. La commissione sta esaminando la possibilità di abolirlo e sostituirlo con un premio-incarico per alcuni giovani artisti, in modo di dar loro la possibilità di approfondire ulteriormente le loro ricerche. In questi giorni sta per uscire una monografia su Co Westerik con testo del nuovo direttore del « Mauritshuis » a l'Aja, dott. H.R. Hoetink, il quale, in precedenza, è stato per 12 anni conservatore capo del Museo Boymans van Beuningen di Rotterdam.

La Galleria di M.L. de Boer sul Keizersgracht 452 ad Amsterdam si è tenuta fino al 30 ottobre 1971 una mostra dell'olandese Geer van Velde, che da 45 anni non aveva esposto in patria. Egli vive sempre ritirato nel silenzio di Cachan, che è un sobborgo di Parigi, dove trova la necessaria tranquillità e pace per fare i suoi quadri silenziosi, astratti, in tinte pallide ma piene di luce e di vitalità, nello spirito calvinista olandese che affascina molto i francesi e, soprattutto, i giovani. Dopo la guerra, questo pittore è stato legato per alcuni anni alla Galleria Maeght ed è stato un periodo di grande successo anche economico. Ma egli si è presto stancato, preferendo rompere tutti i ponti, per ritornare nel silenzio e nella solitudine, con la moglie viennese ed alcuni amici. Questa mostra di 18 quadri è stata possibile grazie alla spontanea ed entusiasta collaborazione della direzione dell'Algemene Bank Nederland di Amsterdam. La mostra è stata inaugurata il 9 ottobre dal prof. A.M. Hammacher.

Francobolli, banconote, schede per la burocrazia dello Stato, tutto in Olanda è da molto tempo graficamente ben progettato. Per la quarantacinquesima volta sono usciti i francobolli speciali per la infanzia abbandonata e bisognosa. Sono francobolli che vengono venduti (soprattutto dagli scolari) con una soprattassa di circa il 50%, la quale viene utilizzata per combattere la miseria e aiutare i bambini in difficoltà. Questi francobolli, fin dall'inizio, sono stati disegnati da



Babs van Wely: *Kinderpostzegels*, 1971.

artisti-grafici e ogni anno è stato dato lo incarico ad un artista diverso. Quest'anno essi sono stati disegnati dalla famosa illustratrice di libri per bambini, Babs van Wely, insegnante alla Koninklijke Academie a l'Aja, e sono particolarmente belli. I cinque francobolli rappresentano la terra, il cielo, il sole e la luna.

Il numero 16.5 del Museum Journaal del novembre 1971 è interamente dedicato alla situazione culturale in Belgio, che, come è noto, non è molto soddisfacente.

Il numero 165 del Museum Journaal del kens, direttore del Centro internazionale culturale ad Anversa. Alla fine della rivista, estratto del testo in inglese.

Van der Want — Arno

Germania

La Germania di Willy Brandt si preoccupa di dare agli artisti una dimensione sociale: prova ne è che al convegno « Arte e società » tenuto dagli artisti tedeschi il 4-5 luglio nella Paulskirche di Francoforte ha preso parte anche il Sottosegretario alla Pubblica Istruzione. Egli ha ricordato che il 30 aprile il Bundestag decise all'unanimità di chiedere al governo una relazione sulla condizione sociale degli artisti, e che verso i primi di giugno fu presentata una proposta di legge che prevede la concessione della pensione agli artisti.

Da parte sua la città di Francoforte, nella persona di Hilmar Hoffman, ha dichiarato che intende appoggiare spiritualmente e materialmente la lotta degli arti-

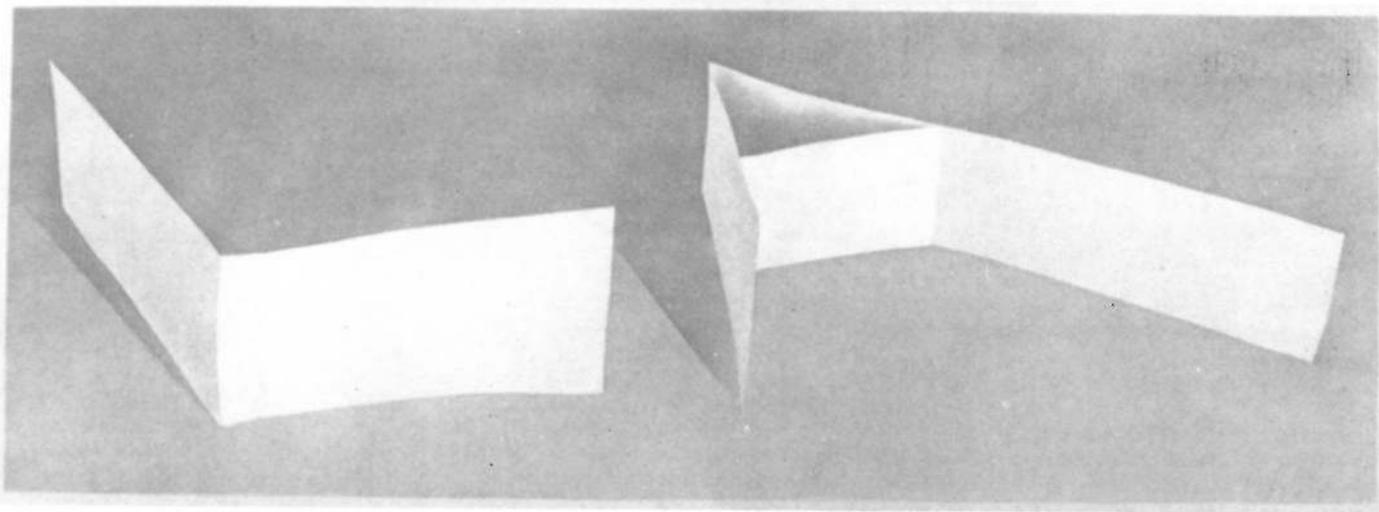
sti per ottenere un trattamento previdenziale e assistenziale. In particolare la città di Francoforte si è impegnata a:

- Creare e mantenere un certo numero di atelier collettivi;
- Istituire una mostra permanente gestita dagli artisti stessi;
- Creare un Centro d'Incontri per artisti e appassionati d'arte;
- Fondare una organizzazione di vendita sotto forma di società o associazione;
- Istituire presso la biblioteca comunale un'« Artoteca » che dia in prestito opere di artisti viventi;
- Realizzare un Centro Audio-Visivo per la raccolta di Film e Videocassette d'arte che verrebbero sia proiettati in loco sia prestati a domicilio;
- Creare presso l'Ente per lo Sviluppo dell'Arte e della Scienza di Francoforte un comitato permanente costituito da 3 a 5 rappresentanti degli artisti, che discuta e decida di comune accordo questioni di natura prettamente artistica e altre che richiedono il contributo di artisti: l'arte nell'urbanistica, la realizzazione del Centro Audio-Visivo ecc.

La città di Francoforte s'impegna infine a far cooperare direttori di musei, professori d'arte e artisti per la creazione di una nuova didattica scolastica.

A sottolineare la dimensione collettiva dell'uomo e dell'artista sono stati realizzati due esperimenti: la cittadina di Monsschau che dal 16 settembre al 24 ottobre si è fatta impacchettare da Christo, il quale ne ha avvolto il castello in 6000 m² di materiale plastico legandolo con 3017 m. di corda sintetica, ha inoltre impacchettato un rudere del XIV secolo e appeso giganteschi tendaggi fra le case.

L'altro esperimento è di Joseph Beuys, il



E. Ruscha: *Untitled*, 1971.

quale espone alla Galleria Art Intermedia di Colonia la sua opera d'arte da portare a spasso, una borsa da spesa in polietilene di 48x65cm. Ve ne sono diecimila esemplari, ognuno munito di certificato numerato e firmato all'autore. I profitti vengono devoluti all'organizzazione di lotta per la democrazia e il diritto di autodeterminazione dei popoli creata da Beuys. La borsa reca da un lato un disegno d'ispirazione politica e dall'altro uno schema-circolare degli obiettivi dell'organizzazione.

Vicky Alliata

Londra

11 artisti di Los Angeles

Gli anni di maggiore interesse per ciò che stava succedendo a Los Angeles nel campo dell'arte furono il 1964 e il 1968, anno in cui la mostra presente avrebbe dovuto aver luogo a Londra. Soltanto ora vengono presentati alla Hayward Gallery, a cura dell'Arts Council, undici artisti che hanno operato a Los Angeles negli anni sessanta, esplorando molte delle tecniche extra-artistiche ora entrate definitivamente a far parte del rinnovato rapporto arte-spettatore. Los Angeles, megalopoli alienante sotto vari aspetti, città opulenta e dotata di un clima invidiabile, ha attratto artisti da altri stati d'America e anche dall'Europa, influenzando le loro opere, sia nel senso della perfezione tecnica resa possibile dall'uso di materiali plastici e vernici industriali, sia accelerando il processo di distacco dall'oggetto in favore di un'opera che tende a circoscrivere il proprio significato in se stessa. La tecnologia e la vicinanza di Hollywood hanno avuto il loro peso in queste scelte, come gli elementi naturali di luce, pianura, cielo, spazio. Gli artisti di Los Angeles hanno reagito alla loro esperienza dello spazio in termini non di grandezza ma di sensibilità e controllo del medium. L'uso di superfici trasparenti e di colori che sugge-

risono profondità, nuovi modi di influire sull'ambiente e sullo spettatore, sono gli aspetti più notevoli del loro comportamento. La creazione di uno spazio illusorio, come da anni fa Larry Bell, che presenta qui un 'environment' da percorrere, parte traslucido parte riflettente con effetti di compenetrazione tra interno ed esterno, è caratteristica comune della loro ricerca. Ed Ruscha usa l'informazione visiva e culturale della California per le sue pitture su carta eseguite con la raffinatissima tecnica delle sfumature, e per i suoi libri noti tra i primi 'books as artworks' («Twenty-six Gasoline Stations» risale al 1963).

Bruce Naumann, che ha svolto in varie direzioni la sua attività basata sulla fenomenologia, per creare sensazioni di suono/spazio/ atmosfera, ha qui costruito un corridoio di luci colorate molto intense, che induce claustrofobia. Non mancano i pittori, come Diebenkorn, seguace della scuola di New York, con le sue grandi tele a zone di colore della serie «Ocean Park», che evocano l'atmosfera degli anni cinquanta (una visione idealistica, persino romantica del paesaggio), e McLaughlin con le sue tele astratte che si possono leggere da sinistra a destra come un libro, misurando lo spazio. Tutti questi artisti hanno in comune una speciale sensibilità per il comportamento e l'ambiente, salvo John Baldessari, qui non rappresentato, che non si riferisce a nessuna tecnica né idea: la sua opera genera se stessa e si riferisce solo a se stessa. La 'non-arte' è rappresentata da Newton Harrison con un allevamento di pesci. Interessato alle tecniche di sopravvivenza ed alla ecologia, Harrison nega all'arte il diritto di imporsi con mezzi esclusivamente sull'estetica. Tuttavia, il medium che accomuna questi artisti al loro ambiente, è ancora la fotografia e il videotape. William Wegman presenta una serie di brevi nastri visivi francamente e ingenuamente comici. Di questi artisti si può dire ciò che Calvesi osserva, fra l'altro, a proposito dell'americano Man Ray:

«nessuna scelta ha giustificazioni teoriche, nessuna esclude l'altra, nessun passo è irreversibile». La mostra è viva, e soprattutto 'convive' assai bene, nello stesso edificio, con un'ampia rassegna di Tantra Art.

Stepney

Parigi

Bacon al Grand Palais

Il saggista inglese Colin Wilson ha già stabilito l'importanza degli «outsiders» nella cultura e nell'arte contemporanea. Ebbene Francis Bacon, del quale si è aperta una stupenda mostra antologica al Grand Palais di Parigi, è un tipico «outsiders»: la prova stessa di come l'arte non percorra strade preordinate né proceda per continue successioni legittime ma, piuttosto, operi e progredisca sotto gli impulsi imprevedibili, anche se cospirati, di alcune grosse personalità, spesso contraddittorie, e che proprio in forza di questa originalità sembrano al loro manifestarsi anomale e controcorrente. Nè così dicendo si dà allo svolgimento dell'arte un carattere troppo individualistico che, anzi, è implicita l'ammissione di una intrinseca attualità e, quindi, storicità di ogni autentica manifestazione d'arte. Come ha detto infatti benissimo Kandinski «ogni opera d'arte è sempre figlia del suo tempo, spesso è madre dei nostri sentimenti». Anche Bacon era dunque nel vivo della storia del proprio tempo, sebbene non fosse nella moda del momento, quando sul finire della guerra e subito dopo, incominciò a creare la abnorme galleria dei suoi inquietanti ritratti.

Bacon è nato il 28 ottobre del 1909, da una famiglia di sangue inglese che pare discenda per ramo collaterale dallo stesso ceppo del celebre statista e filosofo elisabettiano. Il padre, congedatosi dall'esercito si era trasferito in Irlanda in un allevamento di cavalli da corsa. Con i suoi quattro

fratelli, Bacon trascorse un'infanzia molto semplice e libera, lavorando nella fattoria paterna, leggendo poco, ignorando la pittura. Per alcuni mesi fu allievo presso la Dean Close School di Cheltenham, in Inghilterra, ma a sedici anni lasciò la famiglia e si trasferì a Londra iniziando a viaggiare per l'Europa: determinante per la sua formazione fu il soggiorno a Berlino. Intorno al '28-'29 incominciò ad occuparsi di disegni per arredamento: mobili e tappeti che ricordano lo stile funzionale della Bauhaus ma anche un certo gusto « art déco ». Di questa attività di decoratore si ha la documentazione in un numero di *The Studio* dell'agosto 1930, dove è pubblicato un interno con il particolare di un tavolo rotondo, costruito con elementi tubolari in acciaio: una forma che tornerà molto più tardi nei suoi quadri, sia pure trasformata in una specie di barriera che chiude le figure. Ben poco è rimasto delle pitture di Bacon di quegli anni. A completare un campionario oggi così esiguo

può quindi essere utile la descrizione dello studio dell'artista, allora in Royal Ospital Road a Chelsea, fedelmente riprodotto in un dipinto di Roy de Maistre: « The Bacon's Studio ». Si tratta in ogni caso di opere tendenzialmente astratte o astratteggianti dove sono evidenti le derivazioni da Picasso, da Braque, da Luçart, da Léger, coniugate con un « purismo » non immemore di Le Corbusier e di Ozenfant, mentre alcuni acquarelli e tempere del '29, con scorci di colonne e templi, non possono non ricordare la metafisica di De Chirico. Dopo il '30 la pittura di Bacon sembra farsi più figurativa, con accenni surreali. Tra queste opere, in gran parte disperse emergono il « Ritratto » del '31-'32 — un volto in primo piano, attonito, con gli occhi troppo vicini e la bocca troppo tumida, al quale uno sfogo sulle guance conferisce una repellente aria di malattia — e le tre « Crocifissioni » (due olii e una tempera) del '33, composizioni allucinate dove le immagini sorgono dal fondo come ectoplasmi

celate dietro un reticolo di sbarre che le isola nel loro dolore come in una prigione incomunicabile. Purtroppo questi dipinti mancano al Grand Palais. Nel gennaio del '37 Bacon partecipa ad una collettiva « young British Painters » nella galleria Agnew, assieme a Sutherland, Pasmore, de Maistre, Piper ed altri. In questi anni lavora molto saltuariamente e poco senza contare che già distrugge gran parte delle sue opere, come ha sempre fatto anche in seguito. Dichiarato inabile al servizio militare per l'asma, è assegnato alla Civil Defence di Londra. Ma pur costringendolo alla inattività, la guerra matura Bacon: infatti nel '44 crea le « Tre figure alla base di una Crocifissione »: furiose Eumenidi che malgrado una evidente reminiscenza picassiana aprono, come egli stesso ha più volte dichiarato, il vero corso della sua pittura: è da questo dipinto che incomincia infatti la retrospettiva parigina. Tuttavia e solo dopo alcune tele molto tormentate, caratterizzate da una sintassi informale sia per quanto attiene al segno inquieto sino all'automatismo sia alla materia convulsa e grumosa (tra le quali vanno ricordati i sei fondamentali « studi di teste » già esposti nel novembre del '49 alla Hanover Gallery), che Bacon entra nel vivo di quella figurazione, a suo modo tradizionale eppure nuovissima, che ha fatto di lui uno dei maggiori protagonisti dell'arte d'oggi. A proposito degli « studi di teste » (l'ultimo dei quali è un « Papa ») Bacon aveva detto: « Uno dei problemi è quello di dipingere come Velasquez ma con una materia pittorica che rassomigli ad una pelle di ippopotamo ». Il pittore spagnolo come già Grunewald che gli aveva ispirato una delle « Figure per la base di una Crocifissione », era del resto da tempo uno dei suoi « fari » prediletti, ed è proprio il celebre ritratto di « Papa Innocenzo X » di Velasquez, conservato alla Galleria Doria di Roma, a offrirgli ora la chiave per puntualizzare la sua poetica. Bacon ha sempre dichiarato di non conoscere dal vero il ritratto di Innocenzo X, e non c'è motivo di dubitare di questa sua asserzione, tanto più che la serie dei Papi è anche ispirata ad una sbiadita fotografia di Pio XII sulla sedia gestatoria. In effetti come già Picasso con « La Meninas », Bacon va oltre la parafrasi formale dell'opera di Velasquez, che diventa così un mero pretesto iconografico. Partendo dall'indicazione dello sguardo di Innocenzo X, astuto e sospettoso più che pietoso e mite, Bacon « laicizza il suo Papa e lo spoglia dalle dorature della storia ». Non è un gesto blasfemo, ma piuttosto una spietata operazione di verità. Dietro il Papa c'è un uomo, lo aveva già visto con l'occhio implacabile il devoto Velasquez, lo vede ora con maggiore libertà Bacon, che riporta Innocenzo alla sua presenza viva, a tutto il peso del suo corpo che la regalità di un abito e la solennità di un décor non possono più offuscare. Numerosi critici hanno reperito le fonti dirette ed indirette della pittura di Bacon negli albums fotografici di Edward

F. Bacon: *Studio per ritratto di Papa n. 1*, 1953



Muybridge, in alcuni fotogrammi di films di Buñuel e di Eisenstein (« Sciopero » e « La corazzata Potemkin ») nel già citato papa di Velasquez, nel « Pittore sulla strada di Tarascon » di Van Gogh, nelle foto desolate e anonime scovate negli archivi delle agenzie fotografiche. Letterariamente, poi, si sono fatti via via i nomi di Blake, di Eliot, di Kafka, di Sartre, di Tennessee Williams e di Camus ma è soprattutto Beckett lo scrittore che, come ho già scritto altre volte, ha più punti di contatto con Bacon per il comune carattere privato ed estremo della loro arte sempre alla ricerca di « visualizzare un certo tipo di sensazioni » e di « rappresentare la traccia lasciata dall'esistenza umana, come ne lascia la bava della lumaca ». L'umanità di Bacon lascia infatti sempre la sua bava, ed è una bava di fiele, di delirio, di orgasmo ma spesso più semplicemente una lunga scia di secrezioni fisiologiche banalmente quotidiane. Una umanità, forse meglio una serie di campioni dell'umanità colti con implacabile sincerità, sempre disperatamente isolati, anche se talvolta carnalmente legati l'uno all'altro in una omertà di violenza e di squallore, una figurazione agghiacciante che tende « a ricreare un avvenimento, non a illustrare un oggetto ». E non c'è dubbio che il fascino maggiore di quest'opera stia proprio nello effetto di attiva partecipazione che coglie lo spettatore di fronte a queste immagini di un orrore senza enfasi, di una passionalità senza sentimento. Per Bacon tutta la monotona e oscura vicenda della vita va vista a livello basso e affrontata a brani, a sprazzi. Le sue immagini intense, allucinanti, hanno la perentoria ossessività di quelle rievocate nelle sedute psicoanalitiche o di quelle ripetute negli incubi degli alcoolizzati. Michel Leiris ha bene indicato sia nella presentazione alla personale di Bacon alla galleria Maeght nel '66 sia nella introduzione al catalogo di questa mostra al Grand Palais il valore di « presenza » di ogni opera di Bacon. Presenza concreta del quadro e illusoria dell'immagine figurata, e più presenza manifesta del combattimento dell'artista con il soggetto da rappresentare. Ma bisogna chiarire che questo lato furente, quasi parossistico del lavoro di Bacon (si sa che il pittore dipinge talvolta in stato di ebbrezza), questo combattimento che ci riporta alla gestualità ed in genere alla totale partecipazione dello informale, va inteso per Bacon in maniera totalmente esistenziale: una partecipazione incandescente che esclude cioè qualsiasi giudizio etico. L'Ego di Bacon è infatti coinvolto nella rappresentazione, i suoi personaggi godono e soffrono i suoi stessi deliri, le sue stesse angosce. La morale semmai è proprio qui, in questa scoperta, impudica, umanissima confessione di debolezza ma anche di forza. Debolezza di degradarsi nel vizio e nel peccato ma anche forza di vivere, malgrado tutto, e di urlare ben forte, questo grande male dell'esistere. Bacon leva all'uomo tutte le sovrastutture psicologiche e sociali, lo conduce e ridimensiona al limite del suo

corpo, dei suoi istinti, lo pianifica alla sola esistenza fisica. Una fisicità solitaria, istintuale e, quindi, egoista perché mutilata del sentimento che è sempre rapporto, della ragione che è sempre socialità; una fisicità che riduce il vivere ad una lenta sequela di sensazioni, di gesti e di atti privati: il sonno, la fatica, la fame, l'orgasmo, attimi comuni a tutti gli uomini di tutti i tempi, nei quali si consuma la maggior parte dell'esistenza.

Lorenza Trucchi

Borduas e gli automatisti

La mostra dedicata all'attività del gruppo degli autonomisti canadesi (1942-1955) realizzata dal Musée d'art contemporain di Montreal quest'estate, viene ora presentata al Grand Palais contemporaneamente alle esposizioni di Leger e Bacon. La concomitanza con le due esposizioni non giova certo al gruppo canadese poco noto (con la sola eccezione di Riopelle e in qualche misura di Borduas) al grande pubblico e, nonostante la chiara adesione a un modulo internazionale, determinato nelle sue specifiche risoluzioni, almeno all'origine, dalla particolare situazione culturale del Canada. Si tratta però di un fenomeno interessante che vale per la forza con cui esprime la necessità del rigetto di ogni condizione artistica accademica, autarchica o coloniale, e per un suo peso consistente nel quadro delle esperienze della pittura non figurativa alla fine degli anni quaranta. Paul-Emile Borduas (1905-1960), animatore e teorico del gruppo automati-

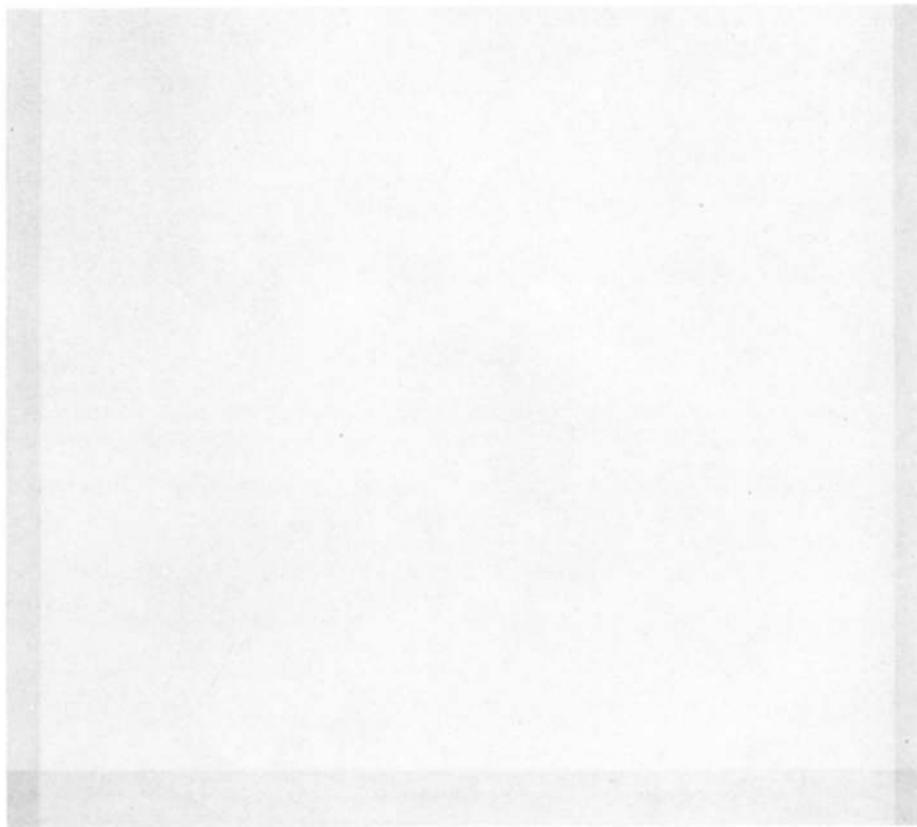
sta, è artista e « personaggio » che merita attenzione. Le opere presentate in questa mostra, una trentina, ne rivelano l'accesa e vigile sensibilità, una capacità singolare di operare su segni prensili e vitalistici, dentro un campo continuo che appare, alla fine teso e traslucido. Borduas dopo aver seguito corsi regolari di studi artistici in Canada, è stato alla fine degli anni venti in Europa per studiare con Maurice Denis; tornato in patria passa dall'attività di pittore decoratore a quella d'insegnante. Insegnando all'École du Meuble dal 1937 al 1948 (anno in cui verrà allontanato dall'insegnamento) egli scopre i vizi d'una visione dell'arte e dell'operare artistico connessa con una concezione rigida, angusta e autocritica della vita sociale. Agli allievi che arrivano al primo dei corsi superiori « inquieti per il nuovo ambiente in cui si trovano, prudenti, anonimi, impersonali all'estremo; che s'accostano allo studio del disegno coi loro pregiudizii ben radicati, le loro abitudini passive già vecchie, imposte di forza durante dodici o quindici anni di studi; ordinati, silenziosi, inumani; che aspettano direttive precise, indiscutibili, infallibili, disposti al più completo rinnegamento di se stessi pur di acquistare un briciolo di abilità in più, qualche nuova ricetta da aggiungere a un bagaglio falso e perciò pesante da portare », Borduas propone una serie non chiusa di *Progetti liberatori*: sollecita la spontaneità della creatività artistica, anche nelle sue forme più esasperate, per scoprire come « dopo » la forma si organizza; ripercorre liberamente, la storia dell'arte per mettere a nudo non le

P.E. Borduas: *Joie lacustre*, 1948.



radici profonde di un messaggio universale dell'arte, ma i « processi » attraverso i quali questo messaggio si è manifestato. Partendo da questi progetti liberatori, sperimentando egli stesso nel suo lavoro di pittore una nuova dimensione di immediatezza creativa, con uno spostamento di attenzione allo spazio teorico dei surrealisti e probabilmente alle prime esperienze degli espressionisti astratti americani, Borduas che dal 1942 dipinge quadri non figurativi arriva nel 1948 alla formulazione del manifesto *Rifiuto globale*, dichiarazione programmatica del nuovo gruppo. Un documento lucido e rivoluzionario: la realtà culturale canadese, la difficile vita sociale in quegli anni (anni di incertezza economica, di crisi politica e intellettuale) vi sono riflesse, analizzate duramente. La stessa storia canadese vi è demitizzata, posta al confronto con la dimensione di un mondo senza confini uscito sfigurato dagli orrori della guerra. Contro le strutture chiuse di una società rigida Borduas propone un rifiuto totale come « regolamento finale dei conti ». Partire da una spontaneità individuale, e in questa dimensione da una *responsabilità intera*, per « rompere definitivamente con tutte le abitudini della società, per distaccarsi dal suo spirito utilitario. Rifiuto di chiudere gli occhi su i vizi, le truffe perpetrate in nome della scienza, del servizio reso, della riconoscenza dovuta. Rifiuto d'essere esiliati nel sobborgo della pittura, cittadella fortificata ma troppo facile da scansare. Rifiuto di tacere — fate di noi ciò che vorrete ma dovrete ascoltarci — rifiuto della celebrità, degli onori: stimate dell'incoscienza e del servilismo. Rifiuto di servire, di essere utilizzati ».

Da queste formulazioni, che dovettero risultare scandalose se costarono a Borduas l'allontanamento dalla cattedra tenuta per oltre dieci anni, il gruppo degli autonomisti (Barbeau, Borduas stesso, Ferron, Gauvreau, Leduc, Mousseau, Riopelle) si muove come da un punto zero nella ricerca di una espressione diretta e violenta. Il senso in cui il termine automatismo veniva recepito e utilizzato, è chiarito in una delle prime presentazioni del gruppo. Automatismo? Più esattamente: sottomissione vantaggiosa alle sollecitazioni della spontaneità, della indisciplina pittorica, della tecnica casuale, del romanticismo del pennello, degli straripamenti del lirismo». Nelle diverse misure di gesto, di sensibilità e di scrittura (Borduas, Riopelle e Fernand Leduc realizzano campi pittorici nettamente differenziati: la lucidità continua e la tensione verticalizzata da Borduas ha una obiettiva distanza con la filtrata e corposa somma di semi-immagine di Leduc, con la dilagante e continua invasione del segno di Riopelle) è possibile rintracciare i termini di un unico, profondo impulso verso le ragioni di una « astrazione lirica ». L'automatismo non è che una scrittura plastica non precostituita. In questo processo le forme si stabiliscono l'una rispetto all'altra sino al punto in cui



A. Calderera: *Misura di luce*, 1960-63.

è impossibile operare oltre senza distruggerle.

Ma l'automatismo è anche un momento d'indipendenza morale nei confronti dell'oggetto prodotto. L'oggetto infatti oppone una sua vita, una sua unità (da qui la quasi impossibilità per l'artista di *riprenderlo* nel suo processo costitutivo). L'automatismo è soprattutto tentativo di una conoscenza ancora più acuta del contenuto psicologico di ogni forma; in questa dimensione l'organizzazione spontanea della forma è specchio dell'universo umano.

Queste linee di azzardo in una ricerca nuova furono chiare ai protagonisti della singolare mattina dell'arte contemporanea canadese. Una breve mattina: alla metà degli anni cinquanta, l'isolamento in patria e l'arduo confronto con una realtà artistica internazionale sottilmente differenziata, doveva ingigantire i contrasti, le personali riflessioni e contrapposizioni tra i diversi artisti del gruppo. Riopelle raggiungerà la sua notorietà internazionale (ma il confronto con le invasioni di Pollock ne chiuderà certi splendidi abbrivii giovanili), Borduas cercherà prima a New York poi a Parigi dove è morto un riconoscimento che non gli è mai venuto intero. Per il pubblico europeo tra la grande retrospettiva allo Stedelijk d'Amsterdam (1960) e questa mostra non ci sono da registrare che sporadiche apparizioni dell'opera di Borduas.

Vittorio Fagone

Antonio Calderara

Alla Gallerie Denise René mostra di Antonio Calderara con 70 opere (44 olii e 26 acquerelli), dal 1938 ad oggi. Prima sua « personale » in Francia, mentre in collettive era stato presente nel '68 alla mostra « Art Vivant » alla Fondazione Maeght a Saint-Paul de Vence, e nel '69 alla rassegna « Les Grands et les Jeunes d'Aujord'hui » al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. A questo proposito, due anni fa, su questa rivista, ho avuto modo di sottolineare la curiosa sorte di questo artista. Secondo me, uno dei più significativi pittori europei d'oggi ma con una fortuna critica quanto meno bizzarra. Da qualche anno molto noto in Germania e in Svizzera, dove si sono tenute numerose sue esposizioni, e, appunto — vicino ormai ai 70 anni — soltanto ora alla sua prima personale parigina. E non parliamo dell'Italia, dove la sua « scoperta », in pratica, deve ancora avvenire. Naturalmente non si vuole qui fare il discorso del « maestro misconosciuto ». Fior d'artisti italiani e stranieri nutrono, da tempo, ammirazione per Calderara (anzi, forse non sarebbe male un'analisi dei debiti nei suoi confronti). E non sono certo mancati scritti assai lusinghieri anche di critici autorevoli. Senonché, stranamente, il suo nome — non solo per il grosso pubblico — rimane come in un limbo. Una specie di empireo che contrasta con la sua straordinaria capacità e volontà di comunicare. Una bre-

ve recensione come questa non è luogo per cercare di spiegare le possibili ragioni. Mi limiterò quindi a ripetere che, a mio parere, pochi, pochissimi artisti hanno saputo così tenacemente difendere e mettere a fuoco, con altrettanto rigore e acume, il proprio nucleo poetico. Liberandolo ostinatamente da ogni sovrastruttura e procedendo, lentamente ma decisamente, alla sintesi di due matrici apparentemente inconciliabili. Una di natura matematica, netta, di adotta, toscana, sezione aurea; l'altra una emotività intensa e ombrata di tradizione tipicamente lombarda. Una sintesi difficile, una lunga e solitaria ricerca che, finalmente, nella seconda metà degli anni cinquanta, trovava in uno autonomo, concetto di luce-colore — anzi in una particolarissima natura del colore — la completa, definitiva espressione. Da allora, una assidua, univoca direzione. Unica variazione, a volte egli lascia che questi colore-luce (diversissimi tra loro eppure incredibilmente identici nella sostanza) si spandano mediante pazienti velature su tutto il quadro. E a volte, invece, si concentrano in superfici minime, come per una esigenza di estrema semplicità, quasi quel « niente che sia il tutto », a cui, conversando, egli spesso allude. Regola però sempre sovrana: la geometria. E in ogni quadro o acquerello quelle stesure liquide e luminose, dove il colore è luce e la luce è colore. Inoltre sempre un armonico contrappunto che subito richiama alla mente certa musica d'organo. La medesima serena gravità, la stessa fusione di semplicità e complessità, lo stesso miracoloso equilibrio tra regola ed emozione. Se non temessi di essere frainteso, aggiungerei: la stessa spiritualità. Che è poi la sostanza di quel suo nucleo poetico a cui mi riferivo all'inizio. Non aspirazione mistica, bensì profonda idealità, tesa ad un ordine dove tutto si armonizza. Una visibile speranza che è fede nell'uomo, costruzione ideale di una realtà possibile. Non più contrasti tra la natura e l'uomo, « ma la natura e l'uomo dimensionati nel bisogno della più assoluta sintesi ». Ho voluto citare queste sue parole per meglio chiarire come, a mio avviso (e come, d'altronde, questa ampia antologica parigina mi pare abbia suffragato) ci troviamo di fronte ad un autentico, attualissimo poeta. E questo forse spiega l'interesse che egli oggi suscita nei giovani che hanno occasione di vedere direttamente le sue opere (infatti questo incontro diretto è indispensabile, in quanto per loro intrinseca natura le sue opere non sono riproducibili). Forse perché essi vi ritrovano la loro idealità, la loro aspirazione ad un mondo radicalmente diverso. Forse perché nella nuda semplicità di quei quadri c'è la proposta interpretativa di una esistenza diversa, finalmente pacificata e serena. Come egli stesso ha scritto una volta: un mondo da accettare con umiltà; niente da capire, niente da spiegare; semplicemente da viverlo « in perfetto rapporto di fiducia ».

F. Vi

Brevi

a cura di Vicky Alliata

Parigi. Grand Palais: Salon de la Jeune Peinture. I lavori sono stati realizzati intorno ad un « tema di riflessione ». Sezione d'arti plastiche dell'ARC e del Musée d'art moderne; mostra di Berni, Fromanger, Millares, Chavignier, Holt e Cramer. Musée des Arts Decoratif: mostra di Folon. Centre national d'art contemporain: mostra di Hans Bellmer. Musée des Gobelins: esposizione della Federazione internazionale culturale femminile con la partecipazione di 200 artiste di 15 nazioni. Musée Galliera: mostra di arte contemporanea egiziana. Bibliothèque National, Cabinet des estampes: mostra di Krasno. Musée d'arte moderne de la Ville: mostra della collezione René Char.

Bordeaux. Musée: omaggio a Georges Rouault con la partecipazione di 82 fogli realizzati dopo il 1945 in preparazione di « Ubu » e della « Passione ».

Galleria Du Fleuve: manifestazione di Gina Pane.

Bourges. Maison de la Culture: retrospettiva dello scultore Baltasar Lobo.

Lilla. Musée des Beaux Arts: mostra di Arpad Szenes.

Nizza. Galerie Municipal des Ponchettes: mostra di Genevieve Gallibert. Musée Cheret: inaugurazione di una sala Van Dongen in occasione della cessione in deposito di 4 opere da parte della vedova dell'artista.

Montebiliard. Musée du Chateaux: retrospettiva di Jules-Emile Zingg.

Sochaux. Maison des Arts et Loisirs: mostra di fotografie di Cartier-Bresson dal titolo « En France ».

Saint-Etienne. Maison de la Culture et des Loisirs: retrospettiva di Bernard Dufour.

Strasburgo. Ancienne Douane: mostra di opere di Max Ernst provenienti dalla collezione de Menil.

Toulouse. Maison de la Culture: mostra di Hélon.

Amsterdam. Lo Stedelijk Museum ha in programma una serie di 20 personali di poeti visivi, fra cui Sarenco, Paul de Vree e Isgrò. Queste mostre andranno poi al Museum of Modern Art di New York, al Musée d'art moderne de la Ville de Paris, alla Kunsthalle di Berna, al Kunsthaus di Zurigo e al Moderna Museet di Stoccolma.

Haarlem. Galleria T: mostra di S. Sarri.

Rotterdam. Museum Boymans van Beuningen: mostra di Marc Rothko.

Copenaghen. Louisiana Museum: mostra di Klee e Kandinsky.

Anversa. Parc Middelheim: 2 Biennale di scultura.

Gand. Galleria Plus-Kem: 4 esposizioni simultanee di Gianni Colombo, Francois Morellet, Joel Stein e Werner Cuvelier.

Stoccolma. Moderna Musset: mostra di Jacques Villeglé.

Montjuich. Vi si costruirà il Centro de Estu-

dio de Arte « Juan Mirò », che svolgerà una attività culturale e raccoglierà dipinti, sculture e grafica dell'artista catalano.

Basilea. Museo d'arte moderna: mostra di Piero Dorazio. Kunsthalle: Ribert Muller.

Losanna. Museo delle Arti decorative: esposizione « Il manifesto ».

Ginevra. Musée Rath: mostra del « Disegno svizzero del XX secolo ».

Gallerie Krugier: omaggio a Alberto Magagnoli.

Berna. Kunsthalle: Horst Antes.

Londra. Royal Accademy: mostra « da Ensor a Permeke », comprendente 9 pittori espressionisti fiamminghi. Bethnal Green Museum: Oskar Kokoschka.

Vienna. Museum des 20 Jahrhunderts: Jacques Lipchitz e Odon von Horvath.

Amburgo. Haus Deutscher Ring: mostra di « arte concreta italiana » con conferenza introduttiva di Gillo Dorfles.

Dusseldorf. Kunsthalle: mostra di Emil Schumacher.

Dortmund. Museum am Ostwall: mostra di Fausto Melotti.

Heidelberg. Organizzato da Joseph Beuys, Erwin Heerich e Klaus Staeck, seminario dedicato ai mercati d'arte con la partecipazione di studiosi belgi, francesi, olandesi, tedeschi e italiani.

Norinberga. Kunststahle: Grafik der Welt 1945-1970.

Darmstadt. Landesmuseum: mostra di George Segal.

Essen. Folkwagen Museum: Otto Dix.

Hannover. Kestner-Gesellschaft: mostra di Pol Bury.

Dieter Brusberg: Fabrizio Clerici.

Krefeld. Kaiser Wilhelm Museum: Max Klinger.

Colonia. Kunstverein: mostra di Matschinsky e Denninghoff.

Francoforte. Kunstverein: Juan Genoves.

Alessandria d'Egitto. Museo di Belle Arti: 9 Biennale del Mediterraneo.

New York. Guggenheim Museum: mostra di Piet Mondrian con 130 opere per il centenario della nascita. E' la prima retrospettiva dell'artista organizzata a New York da 25 anni. Sarà poi trasferita al Kunstmuseum di Berna. Museum of Modern Art: retrospettiva di Barnett Neuman che andrà poi in autunno al Grand Palais di Parigi. Inoltre, esposizione dedicata al Centre Beaubourg di Parigi. Whitney Museum: retrospettiva di Edward Hopper.

Sonnadend: mostra di Pier Paolo Calzolari.

Minneapolis. Walker Center: mostra di Juan Mirò.

Washington. National Gallery: retrospettiva di Johan Sloan in occasione del centenario della nascita.

San Francisco. Museum of Conceptual Art: Allan Fish.

Buenos Aires. Museo de Arte Moderno: Tendencias recientes.

Recensioni libri

SANDRO BINI, *Responsabilità della forma*, Ed. All'insegna del pesce d'oro.

Personaggi come il mantovano Sandro Bini morto a trentatré anni il 25 maggio del 1943 mentre veniva deportato in Germania, prigioniero dei tedeschi (e già nove volte richiamato alle armi, « inutilmente resistente alla morte » come annotava l'amico Renato Birolli), testimone consapevole quando non suggeritore di una linea di « responsabile moralità » nella pittura milanese alla fine degli anni Trenta (Corrente), possono risultare emblematici di un tempo e di una condizione. Bini raccolse, in qualche modo, l'eredità di Persico: in una epoca di « incertezze terribili », sentì la necessità di discutere alle radici ruolo e valore dell'esperienza artistica rispetto a una più generale condizione storica, di « ridare alla cultura del proprio intimo gesto un contenuto di manifestazione sociale », e (attento agli sviluppi, al « destino » dell'opera) una « fondazione nel tempo ». Più di Persico però rivolse una particolare attenzione ai momenti costitutivi, « generativi » dell'opera. Non sorprende, per questo, che egli abbia esemplificato il proprio lavoro critico su l'opera di un artista complesso e acutamente determinato come Birolli. C'è una risonanza profonda tra le pagine dei Tacuini di Birolli, la costante urgenza di precise dichiarazioni morali e civili alla base di ogni movimento creativo e l'emergenza sicura, però mai improvvisata, della « illuminazione critica » di Bini. E una corrispondenza di lessico, che dimostra come tutti e due operassero dentro un unico progetto linguistico. Bini aveva d'altra parte chiaro il senso vantaggioso di un'analisi puntuale di tale tipo, « un lavoro continuo e legato con qualcuno, un lavoro leale di onesta considerazione, direi di ripresa costante dei suoi motivi più intimi, di valorizzazione delle sue scoperte « come un modo » per poter veramente fermare un'idea di noi (dico della nostra cultura) ».

Publicato in occasione di una mostra di Birolli al Palazzo del Te a Mantova, a cura di Francesco Bartoli e Zeno Birolli con una introduzione di Mario De Micheli e un poscritto di Emilio Faccioli, questo quaderno raccoglie i diversi scritti dedicati da Bini a Birolli, un testo su Manzù, Fontana e Messina e tre scritti dell'ultimo anno: « Momento della pittura con riferimento ad una città » (che è uno dei documenti più vivi del clima di Corrente), « Responsabilità della Forma » e « Responsabilità della cultura ».

Una scelta di testi ristretta e solo esemplificativa se si considera la mole degli interventi di Bini dal 1932 al 1943 su L'avvenire, l'Italia, La voce di Mantova oltre che quelli, ben più incisivi, su Corrente. Un lavoro quindi aperto, ancora da definire. E possibile isolare un nucleo centrale nel lavoro critico di Bini? A me pare fondamentale un testo del '36 « Esperienza romantica », di cui alcuni stralci sono pubblicati in nota al volume, dove almeno tre elementi vengono rivalutati originariamente nel confronto della situazione artistica italiana di quegli anni. Il senso europeo di una tradizione romantica (sono gli anni degli infelici tentativi di autarchia culturale, dei recuperi morbidi di una classicità svuotata, anni in cui lo stesso Sironi viene messo sotto accusa dalla critica oltranzista fascista per le sue « deformazioni ») come già rivendicato da Persico; il valore attuale di una nozione del « colore-forma » e non « sopra la forma » come linea di sviluppo centrale della pittura moderna da Delacroix a Courbet, a Cézanne, a

Matisse, a Kandinskij; la distinzione nell'operare artistico tra un « piano di realizzazione », immediatamente misurabile, e un « piano dell'esperienza » che coinvolge un orizzonte vasto, gli stessi elementi contraddittori di una situazione nel decisivo e determinato « piano della storia ».

Bini poteva così notare come « il controvertimento di posizioni, che giustifica il fondamento della dottrina romantica, influisce sulle origini dei movimenti e delle tendenze che caratterizzano tutta la pittura moderna. Sotto forma di evoluzione, di degenerazione, di risultati positivi e negativi. E esemplificare « sul piano della realizzazione, l'astrattismo è la soluzione dell'esperienza cubista; sul piano dell'esperienza il risultato di un processo di liberazione durato ottant'anni nella storia della pittura moderna; sul piano della storia la coerenza logica, fatalistica quasi, delle ragioni o esigenze estetiche che hanno determinato l'evento dell'esperienza romantica ». La esperienza romantica per Bini, nata da una necessità di reazione contro gli assolutismi del neoclassicismo, si riassume con la conquista e la fine di un nuovo assoluto. Un processo di liberazione, per via di negazioni sino alla totale eliminazione di tutte le interferenze morali per le quali la pittura della decadenza era esaurita. Figurazione plastica amonale delle morali improvvisate giorno per giorno ».

La ricerca di queste strutture di comportamento, o morali, fu un obiettivo centrale del lavoro di Bini, ma egli non si staccò mai dalla necessità di una coscienza critica delle progressioni e degli svolgimenti dell'arte moderna. Era questo un altro modo di opporre uno spazio di chiusa, ellittica resistenza alla arte di regime, didascalica, inerte e regressiva. Amò confrontare il modello critico che andava realizzando su giovani per i quali, come scriverà in una delle ultime pagine del 1943, « moralità e generazione, civiltà e senso del gusto si ponevano come problemi dell'esistenza — non argomenti di rivendicazione dialettica — come problemi cui era possibile una sola e interna rappresentatività ideale di forma, questa di un dramma della coscienza intesa essa stessa come discorso ». Bini comprese la portata utile di una uscita fuori del formalismo plastico del novecento e teorizzò « il significato dell'esperienza contenuto nella determinazione lirica della deformazione »; rivalutò una pittura che si affidava alla figuratività dell'oggetto, alle sue proprietà (anche letterarie) d'immagine. Avvertì (e accettò il limite) del campo d'azione dei pittori che poi si sarebbero detti di Corrente.

Questa nota non può tralasciare di segnare come dentro la scrittura ermetica e acuta di Bini (pagine non più aperte scrivevano i critici di parte letteraria di quegli anni) circoli con una passione intellettuale autentica, una singolare capacità di definizione verbale. Straffinata e densa, la parola di Bini conserva oggi una sua vibrante risonanza. Ancora un modo di responsabile compromissione, di dichiarare la propria « posizione ».

Vittorio Fagone

FELIX KLEE, *Vita e opera di Paul Klee*. Ediz. Einaudi.

Viene edito ora in Italia il volume di Felix Klee: vita ed opera di Paul Klee, opera pubblicata in prima edizione nel 1960.

Scrivere una vita di Klee è qualcosa di più, certamente, che metter insieme notizie anagrafiche e, da questo punto di vista, il figlio del pittore, Felix, ha fatto del suo meglio per tenersi come in disparte, per fare raccontare a Klee proprio se medesimo, con le sue stesse parole. Da qui gli inserti dei diari, di pas-

si delle lettere ai familiari (inedite e, dunque, doppiamente interessanti) e, ancora, la ristampa della *Confessione creatrice*, del 1918 e della conferenza del 1924, tutte e due già rese note in precedenza, fra l'altro nella così detta *Teoria e forma della figurazione* (pubblicata dallo Spiller e tradotta anche in Italia dalla Feltrinelli). Quale è la posizione di Felix rispetto al padre, quale è la lente attraverso la quale questo coscienzioso osservatore analizza l'opera straordinaria del maestro? Ho conosciuto personalmente Felix, nella sua casa di Berna, tra i dipinti incredibili del padre appesi alle pareti atone di un condominio; l'ho conosciuto col gatto Bimbo, un nuovo Bimbo, non quello di Klee morto, di 17 anni, dopo la fine del padrone. Fa il regista alla televisione svizzera e quindi si impegna, giorno per giorno, in un lavoro di annotazione e collazione dell'epistolario del padre. Le lettere di Paul Klee sono scarsissime, rispetto almeno alla immensa produzione figurativa; come ci dice lo stesso Felix circa settecento sono le lettere ai familiari e tutte raccolte presso di lui, circa trecento disperse variamente presso critici europei, mercanti, amici; molte certamente devono essere andate perdute; alcune, importantissime, sono state indirizzate al Grohmann, l'acuto critico e biografo di sempre. Di altre ho avuta notizia come per caso. Ci vorranno anni, dopo la attesa edizione delle lettere che Felix sta curando, perché vengano stampate tutte e se ne possa redigere un corpus organico. Anche qui gli studi kleiani non mostrano di poter procedere speditamente.

Tornando peraltro al problema di come fare una biografia il confronto tra Will Grohmann e Felix Klee mi pare utile; Grohmann per il suo volume sul pittore, evidentemente è partito da una conoscenza personale integrata dalla conoscenza specifica della creazione pittorica e grafica; Felix Klee è vissuto sì col padre fino a ventuno anni, ma naturalmente poi, distante, in Germania, ha avuto contatti solo sporadici, saltuari, e, soprattutto, e si intende dalle sue righe, al di là del grandissimo amore per l'opera e il genio paterno, egli parla non all'interno della creazione kleiana. Così le sue notizie, le sue indicazioni, gli appunti che ci offre, sono una struttura, sono una base per ricerca ulteriore, per una biografia, per così dire, che resta ancora da scrivere anche se il libro del Grohmann reca come sottotitolo appunto « biografia ».

Qui dunque i problemi kleiani appaiono in trasparenza più che essere enunciati, e anche le notizie offerte da Felix sono forse inferiori a quanto ci si potrebbe aspettare. Sarebbe stato forse utile per la storia delle opere che egli ci raccontasse alla fine della biografia le vicende spesso complesse e violentemente dibattute della *Fondazione Klee* e della *Società degli amici di Klee*, la seconda sciolta per far posto alla prima, e la sua personale posizione nel dibattito. Felix, forse con eccessiva sensibilità e timore di emergere, ha voluto trascurare tutto questo, presentandoci semplicemente una pacata esposizione del suo vivere col padre.

Anche così apprendiamo peraltro una serie di notizie che, debitamente sfruttate, potranno essere molto utili agli studiosi; una serie di episodi soprattutto della giovinezza di Klee conferma il suo rapporto complesso entro la famiglia. Già dalla parte iniziale dei « Diari » che Klee, evidentemente e consciamente, ricostruisce secondo uno schema freudiano, era chiaro un rapporto edipico con la madre, e Felix Klee ci viene a confermare questa situazione e il distacco dal padre; un padre al quale Klee scrive in una cartolina il 18 otto-

bre 1897: « io so per vero che tu nè lo pretendi nè lo aspetti...tu almeno al mio posto non scriveresti...ma pure ti farà piacere » permettendo però questa frase: « sono contento che l'indirizzo mi costringa (la cartolina era stata trovata già col destinatario iscritto) a indirizzare una volta alcune parole anche a te ». E alla madre che va la corrispondenza, le espressioni affettuose e, soprattutto la confidenza più totale dei propri progetti. E solo l'incontro con Lily farà trasferire in parte almeno questo affetto su un diverso oggetto. Lo stesso Felix scrive « il padre Hans poteva dimostrare una comprensione limitata anche per l'arte di suo figlio Paul ».

Tornando adesso a problemi diversi, alla produzione figurativa kleiana, il modo di analisi di Felix Klee, nella seconda parte del suo studio, una analisi che direi tipologica, mi sembra almeno potenzialmente molto proficuo. Esaminiamo alcuni dei titoli dei suoi paragrafi nel capitolo: « Temi nell'opera di Klee »: « Teatro e musica »; « animali »; « humor e filosofia »; « paesaggio »; « fisiognomica »; « architettura »; « guerra e catastrofe ». Per ognuno Felix dà una serie di esemplificazioni ed elenca anche titoli di opere ma il discorso avrebbe potuto essere portato forse più avanti. Su « teatro e musica » si intuisce da qualche passo il grande problema, quello del rapporto fra arte figurativa e musica da una parte e quello della funzione dei tipi, delle maschere, nel teatro nella creazione kleiana. Gli « animali » in Klee sottintendono il problema del naturale, del nostro atteggiamento verso di questo, sottintendono un assenso o un rifiuto ad una eventuale vocazione narrativa e descrittiva, implicano la decisione su un atteggiamento verso il mondo che in Klee rimane forse ambiguo: la ricerca di un modello, di un assoluto, oppure l'immersione nel polivalente, nel dilatato, nella « natura ». « Humor » per Klee rimane un atteggiamento che implica distacco, sottile critica, non partecipazione ma semmai evocazione; le sue maschere, che Felix pubblica qui mi paiono, da questo punto di vista, molto importanti. Alcuni dei loro nomi basteranno a intendere: *Spirito della presa elettrica, Contadino, Poeta incoronato, Spirito di una scatola di fiammiferi, Spirito nero, Spirito elettrico, Diavolo con anello, Giovane contadino, Nonnastra* e anche un *Autoritratto*.

Per il solito su queste maschere non si è mai soffermata molto l'attenzione dei critici ma, se si riflette, esse proseguono il discorso grafico condotto da Klee illustrando il *Candide* di Voltaire nel 1911 circa. Esse non sono tanto personaggi satirici ma tipi, sono caratteri, rispondono ad una visione strutturale della psiche e non certo ad una visione realistica del mondo. In questo senso anche lo studio degli scenari del teatrino di Felix (inizi anni '20) sembra utile per definire, appunto, da un lato la teatralità (in quanto sintesi universale) della pittura di Klee e dall'altro la funzionalità delle maschere per chiarire il senso del ritratto sempre in Klee. I ritratti appunto come ritratti di un tipo, di una *persona*, sì, una maschera. Così, per fare un ultimo cenno ad un punto interessante nell'elenco di Felix, veniamo alla « architettura » in Klee; le strutture architettoniche rispondono, anche più forse che quelle psicologiche, ad una organizzazione per tipologie nella economia kleiana; ed infatti il paesaggio tunisino e quello egiziano, l'italiano e lo svizzero, sono le componenti tematiche che si alternano nella immaginifica del pittore. In più la struttura delle forme architettoniche è per Klee il grigliato a tasselli coloristici oppure la stratificazione lineare come nella nota *Pagina del li-*

bro della città (1928). Quanto al paragrafo terminale, « Guerra e catastrofe », i cenni alla minaccia, all'incombere di un pericolo, spesso espressi da una nera freccia di morte, piuttosto che riferirsi direttamente alle vicende quasi diaristiche, ai bombardamenti, ai campi di battaglia, come parrebbe pensare Felix Klee, si collegano al senso comico, dialettico kleiano, per cui evidentemente si deve parlare di un momento del non essere, della morte come dialettico presupposto della esistenza; c'è morte in un quadro kleiano anche nel buio, nel nero con cui chiudono le gradazioni coloristiche dal chiaro. Forse è da pensare che nei disegni, e se ne pubblica nel volume di Felix uno del 1914 dal titolo *Morte sul campo di battaglia*, Klee invece si mantenesse su un piano differente, molto più direttamente legato all'evento; certamente è così in questo caso. In Klee la morte, come vediamo nelle sue maschere di burattini, e ancora negli « angeli » degli ultimi tre-quattro anni della sua vita, la morte è una maschera, simbolo cioè, non visione del particolare. Concludendo il volume di Felix Klee è una tappa significativa della ricerca sul pittore e, unitamente alle altre testimonianze già possedute, un passo in avanti verso il corpus totale della sua opera e verso uno studio organico e complessivo, da prendere un decennio almeno della vita di un uomo, della sua straordinaria creazione pittorica.

Arturo Carlo Quintavalle

ROSSANA BOSSAGLIA E ARNO HAMMACHER, *Alessandro Mazzucotelli*. Ediz. Il Polifilo.

Il rapporto tra bellezza e utilità fu un problema fondamentale dell'Art Nouveau. Sia che si tendesse ad unificare entrambi i termini nell'identità del bello e dell'utile, sia che invece si desse la precedenza o all'uno o all'altro, si trattò pur sempre di superare il dualismo tra la prosaicità del mondo meccanico e industriale e l'esigenza insopprimibile del decoro, della poesia, al cui soddisfacimento non bastava più la riserva dei modi accademici, la ripetizione dell'antico o la continuazione eclettica degli stili storici.

La salvezza fu cercata ancora una volta nell'indagine tra scientifica e lirica della natura, osservata e seguita specialmente nel suo potere germinante, nella sua forza organica, nelle sue strutture e funzioni, secondo il convincimento, d'ordine positivisticco e razionalistico, che la funzionalità — come asseriva Christopher Dresser, botanico, disegnatore e teorico dell'arte — occupi un posto d'onore nei regni delle piante e degli animali: « Come idea dominante — scriveva — ho cercato soprattutto di dar corpo all'idea di potenza, di energia, di forza, di vitalità, e per riuscirci ho utilizzato quelle linee che noi scopriamo nei boccioli turgidi di primavera, quando la forza dello sviluppo organico è al culmine... e mi sono anche appropriato la forma di certe ossa degli uccelli collegate agli organi di volo, le quali ci danno l'impressione di una grande potenza » (*The Technical Educator*, 1870: citato in S. Tschudi Madsen, *Fortuna dell'Art Nouveau*, ed. ital., Milano, 1967).

Ovviamente una tale energia naturale, strutturale, era da ricercatori e da artisti oggettivata nelle linee ritenute espressive della vita e della crescita: le curve, le sinuose, le linee « a frusta », a « voluta di fumo », a nastro, mentre intorno agli anni novanta e dopo si moltiplicavano le opere divulgative di botanica e di entomologia, tra le quali non mancarono, nelle pur limitate librerie dei nostri padri, quelle conosciu-

tissime del Fabre, cui si aggiunse, nel 1901, la celeberrima *Vita delle api* del Maeterlinck, che pagava il suo tributo di poeta simbolista e misticeggiante alla immensa fortuna fitomorfa e zoomorfa di quegli anni. Appare quasi incredibile che l'Art Nouveau, antesignano delle avanguardie del Novecento (compreso, ovviamente, il nostro Futurismo), e della unità delle arti e del posto precipuo che in esse ha da avere l'architettura e l'urbanistica, oggi ritenute poco meno di un'endiadi (fino al conio recentissimo del vocabolo « urbatettura » inventato dallo Zevi), e di tutto lo sviluppo della grafica e del *design*, sia incorso poi non soltanto nella dimenticanza ma quasi nella *damnatio memoriae*, alla quale è stato sottratto da pochi anni appena, grazie a rinnovati interessi e studi utilmente diretti a correggere prospettive storiografiche fin qui troppo unilaterali e a rintracciare, legittimamente, le fonti dei nostri pensieri di oggi.

Anche noi abbiamo dato alla riscoperta delle correnti o dimenticate o misconosciute del Secondo Ottocento — delle spiritualizzanti, delle simbolistiche, delle « floreali » — qualche apporto tempestivo, e tra coloro che in Italia maggiormente le hanno dedicato contributi preziosi di riesame, di chiarezza e di distinzione, per quanto almeno lo consente il nodo delle diverse implicazioni dell'etica, della socialità e del gusto, frammezzo a tanti propositi antitetici che rendono da noi più che altrove confuso il profilo del Liberty, è indubbiamente Rossana Bossaglia, cui si deve tra l'altro il testo appunto su *Liberty in Italia* edito dal Saggiatore nel '68, non che diversi scritti sparsi in riviste (sull'architettura liberty torinese, ad esempio in « Commentari », 1-3 del '66), e difese appassionate di monumenti esemplari (quali il palazzo Castiglioni del Sommaruga salvato in extremis, benché già gravemente sconciato) e recentemente, nel giugno di quest'anno, il *Mobile Liberty* pubblicato dall'Istituto De Agostini di Novara nella collana « I Documentari »; quindi, appena ora uscito, uno splendido volume del « Polifilo » di Milano sul lodigiano Alessandro Mazzucotelli: libro realizzato in collaborazione con Arno Hammacher, autore delle eloquentissime fotografie che ci danno la piena immagine del maggior maestro italiano del ferro battuto Liberty, già famoso anche internazionalmente tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi venti anni del secolo nostro, ma sorprendentemente dimenticato, come può constatarsi dalla bibliografia scarsa e in genere di poco o di nessun valore reale.

Una scoperta, questa del Mazzucotelli, consolidata dalle ricerche compiute nell'archivio della famiglia del maestro: col recupero dei disegni, dei modelli e dei progetti, che hanno reso possibile una migliore stima della personalità e insieme una serie di riconoscimenti e di conferme di attribuzione. Come gli autori e l'editore hanno esplicitamente dichiarato, la monografia non esaurisce l'intero corpus dell'opera, la quale oltre alle difficoltà di reperimento e di catalogazione presenta ovviamente una parte non irrilevante di prodotti « di bottega » nei quali l'invenzione, l'originalità e il gusto sicuro dell'ideatore cedettero alla richiesta e alla cosiddetta *routine*; essa offre invece, puntando in particolare sui ferri del periodo Liberty, « una serie di campioni dove più diretta si avverte la mano del Mazzucotelli », ed esercita una scelta critica sia nel campo della esperienza più strettamen-

te « floreal », sia in quello astratteggiante e geometrico di tipo secessionista, ponendo in valore l'eccezionale disponibilità di questo grande artigiano a intendere l'elemento decorativo quale parte integrante del linguaggio architettonico e dell'ambiente: tanto nelle illuministiche desunzioni dal mondo vegetale e animale, quanto nello svolgimento dei temi non figurati, come quello del nastro piatto, spiegazzato e avvolto con improvvise spezzature ed ali espanse e ripiegamenti o sinuose chiusure di forte tensione dinamica.

La chiara linearità di talune impalcature compositive, nei cancelli ad esempio, appare accortamente articolata (e non mai smentita) dai motivi vegetali rampicanti, o dagli insetti giganteschi posati sopra la rigidità delle aste con leggerezza estrema e con saldissimo convincimento strutturale, sortendo esiti di rigorosa unità formale entro il contrasto, la tensione, tra lo spirito di geometria e il mobile capriccio degli steli, delle foglie, degli animali caratterizzati da un'evidenza fisica impressionante, « ai limiti del mostruoso » per le dimensioni superboliche; ed è una tensione parallela e complementare di quella che si riscontra tra il senso grafico della composizione e il senso plastico dei dettagli, come altresì tra certa giocondità naturalistica scattata dalla lettura aperta e franca del « gran libro della natura » (una sorta di canto della vita) e la sua risoluzione da ultimo, in qualcosa di grave, spesso di drammatico e perfino di sinistro, dove quel canto pieno si riprende e si spegne.

La straordinaria ricchezza di soluzioni del Mazzucotelli, dalle più austere alle più fastose, è dalla Bossaglia posta in opportuno risalto con una lettura puntuale, resa più istruttiva dai frequenti richiami ad opere e a tempi di esecuzione diversi, col commento illuminante di molti particolari che le fotografie, bellissime, pongono in evidenza. (Si vedano, ad esempio, gli incontri drammaticamente espressionistici tra il ferro e la pietra o il cemento: dove i due elementi entrano — come scrive felicemente l'autrice — « in gara di espressività », rappresentando l'uno « la parte vitale — le funi mobili come serpenti, l'attacco infisso con un chiodo che ne solleva i lembi in un soprassalto dinamico — mentre l'altro rappresenta la materia bruta e scabra. Il rapporto dialettico tra i due elementi si configura però in maniera diversa caso per caso: all'inizio del periodo Liberty si puntava su effetti di pittoresca indeterminazione, con la caratteristica sospensione della frase espressiva; circa dieci anni dopo, l'esperienza delle avanguardie architettoniche europee porta ormai il discorso a una secca scansione di vuoti e pieni, dove più niente è lasciato al vago e al suggestivo. Tra questi due poli si svolge la stagione Liberty di Mazzucotelli »).

Anche per questa sensibilità materica Mazzucotelli ci appare così « moderno » e staremmo per dire anticipatore, se la questione dei precorritivi non fosse da tenere in sospetto, o quanto meno da usare con cautela, piuttosto che da spendere ogni volta come moneta corrente. La Bossaglia e Hamacher hanno fatto un libro molto utile agli studi rinascanti sul periodo che dall'ultimo decennio dell'Ottocento, pressappoco, arriva al primo conflitto mondiale. E quando verranno alla luce gli « Archivi del Liberty », promossi dalla Quadriennale di Roma e in principale misura affidati alle cure della stessa Bossaglia specie per quanto

riguarda l'architettura, un buon lavoro sarà stato compiuto, insieme con quel primo riesame storico e critico d'assieme che promette di essere la Mostra del Liberty, già messa in programma dalla Permanente Milanese per l'autunno del 1972 con la collaborazione del Comune di Milano e della Quadriennale romana. *Fortunato Bellonzi*

ANDRÉ RESZLER, *L'estetica dell'anarchismo*. Revue d'esthétique, n. 2, 1971.

L'estetica dell'anarchismo è un lungo articolo di André Reszler apparso nel n. 2 1971 della « Revue d'esthétique ». Il confine tra arte e realtà è il tema qui trattato secondo il pensiero di teorici e artisti del mondo anarchico, da Godwin a Bakunin a Oscar Wilde. Benché assegnino una missione sociale e politica all'arte, essi vi cercano, piuttosto che un veicolo per divulgare le loro idee, un campo in cui verificare le teorie sociali, che formano il loro credo. Le convinzioni libertarie si articolano, quindi, in proposizioni ed affermazioni complesse nelle quali la ricerca della natura sociale dell'uomo, come il compiersi dell'utopia arcaicizzante nella ritrovata libertà, è anche momento d'arte che trova la sua manifestazione nel lavoro svolto secondo una concezione individualistica o cooperativistica.

Ci è sembrato opportuno recensire, se pur in forma sintetica, questo scritto al lettore italiano perché la funzione dell'arte, la libertà di espressione dell'artista, il modo in cui l'opera d'arte si determina e determina lo spettatore, sono in esso oggetto di una ricerca che nel mondo attuale informa sempre più di frequente la sensibilità creativa dell'artista e la sensibilità interpretativa del pubblico.

Il filo conduttore dell'esposizione di Reszler è logico e dinamico: dal concetto filosofico di arte vissuta e subita come autorità e che può riscattare se stessa e la sua libertà solo a condizioni di tramutarsi in forza rivoluzionaria, il pensiero anarchico si affina e si completa nell'esigenza di fare dell'arte contemporaneamente momento estetico e momento sociale; l'autore giunge infine a dimostrare la validità del pensiero libertario nell'esigenza storica di affrancare l'arte e l'artista da qualsiasi schema che ne prevarichi il momento creativo, individuale o collettivo che sia, riacciando così tutta la tematica dibattuta in una sintesi la cui sostanza, sociale ed estetica, è opera della maturazione consapevole dell'uomo-artista.

In William Godwin troviamo per primo il concetto di arte-autorità. Questo autore ritiene che, come la proprietà e lo stato si impongono al cittadino che li deve subire (Godwin è il primo pensatore che associa significativamente proprietà e potere), l'opera d'arte, in quanto prodotto di un singolo più capace degli altri, impone allo spettatore approfittando della sua impreparazione, la sua verità o la sua menzogna; essa diventa quindi un fatto che diseduca alla ricerca della propria individualità e libertà. Per riacquistare il suo mistero, la sua validità, l'opera d'arte deve riscattarsi dalle linee dettate dall'ufficialità, nascere dalla ricerca e dal dialogo comune in cui i doni di autenticità espressiva che esistono nell'uomo trovano il modo spontaneo di esprimersi.

Questo concetto si esalta maggiormente in Proudhon: l'arte non può essere che l'opera di una comunità di uomini che godono profondamente di aver ritrovato le loro facoltà creatrici. La capacità artistica che si è liberata in loro diventa così, più che

valore, forza rivoluzionaria; Proudhon prevede « l'arte in situazione », dove essa nasce dallo spirito della società e sulla società stessa si risande ricreandosi, in un movimento continuo, dettato dalle esigenze molteplici di esprimere liberamente valori e sensazioni, i quali, a loro volta, si affinano costantemente nella realtà tesa verso una sempre più perfetta rappresentazione della libertà; l'arte dell'avvenire, conclude Proudhon, sarà assolutamente nuova.

Bakunin, pur amando l'arte, non crede nella sua capacità rivoluzionaria; essa deve comunque spogliarsi delle sue origini profetiche ed incamminarsi verso il sociale. Egli travolge il pensiero di Wagner nella sua stessa foga; il musicista famoso dichiarerà più tardi, curiosamente subito prima di rivedere le sue idee anarchiche, che l'opera d'arte deve trascinare il pubblico all'orlo della sua stessa vertigine; lo spettatore, uscendo dalla rappresentazione, invece che tornare a casa, dovrà prendere le armi e partire alla conquista del suo destino.

La travolgente violenza del messaggio di Bakunin e Wagner diventa mite misticismo in Tolstoj: l'arte deve saper comunicare la loro uguaglianza agli uomini e sollecitare il concetto di giustizia che ne deriva; perché il suo messaggio divenga effettiva comunicazione, l'arte deve divenire pensiero e lavoro comune. Anche Kropotkin ricerca la validità dell'arte nella sua vocazione universalista, liberando però tale vocazione dalla religiosità attribuita da Tolstoj, pur riaffermando la sua missione sociale, rivoluzionaria. Egli riscopre e teorizza, a questo proposito, la ricerca di un linguaggio che la riscatti dalla sua inutile funzione di abbellimento sin'ora attribuita. Ma, l'opera d'arte è in se stessa un atto di rivolta oppure una particolare forma di propaganda tramite il fatto? si domanda sottilmente Quillard, e sembra non rispondere. È Grave, preso dallo stesso problema che risponde in modo realistico, anche se pur sempre teorico: l'arte deve mettere in discussione le istituzioni sociali, i valori, le credenze. Egli indica inoltre la via ideativa dove vitalità ed intelligenza si debbono compendiare nell'indipendenza creativa: riconosce il valore dell'opera nata al di fuori dei riferimenti all'attualità, riconosce la libertà dell'artista.

Pelloutier ed altri sembrano chiedere, invece, all'artista uno sforzo verso una verità più declamata; richiedono cioè la demolizione dei miti su cui è costruita la società borghese e la sollecitazione alla ribellione. È Oscar Wilde che sembra voler codificare gli aspetti della libertà nell'arte: egli richiede, esige, l'individualità dell'artista, la sua separazione creativa dal pubblico, il quale deve « esistere dopo » la nascita dell'opera d'arte, questa, infine, deve essere entità autonoma, libera da qualsiasi imposizione o potere.

La perentorietà dello scrittore inglese, pena la validità dell'opera d'arte, troverà riaffermazione storica nel manifesto « per un arte rivoluzionaria indipendente »; ad esso, André Breton e Diego Rivera (Leon Trotsky) affidano la loro fiducia nello spirito rivoluzionario dell'opera d'arte e dell'artista, si scagliano contro il loro asservimento a fini propagandistici rifiutando, contemporaneamente, la centralizzazione delle attività artistiche.

Il concetto filosofico libertario diventa così momento concreto di scelta che trascende la morale, e ricerca, anche nell'arte, la verità. *Giuliana Canzani*

Schede

MANIFESTAZIONI ARTISTICHE FIORENTINE, *I tigli*, 1971. Ediz. Techne.

Grosso catalogo pubblicato a conclusione di una serie di manifestazioni artistiche, organizzate da giugno a novembre presso lo chalet « I tigli » alle Cascine di Firenze, dal gruppo « Techne ». I tre curatori, Antonio Armidelli, Eugenio Miccini e Alfredo Picchi, coadiuvati per la parte grafica e illustrativa da Giusi Coppini, hanno voluto conservare al catalogo il carattere estremamente vario che ha caratterizzato queste manifestazioni. Poesia visiva e mostre, musica e film, happenings e spettacoli, conversazioni e sperimentazioni le più diverse, in un caleidoscopio vivace e senza precisi confini, che hanno avuto inoltre il merito di proporre nomi nuovi accanto ad artisti già noti, di ogni parte d'Italia.

PAOLO RIZZI, *Eugenio da Venezia*. Ediz. Ravagnan.

Grosso volume con circa 130 illustrazioni, dedicato al settantunenne pittore Eugenio da Venezia, al quale, fra le due guerre, specie in Francia, non mancò una certa notorietà. Paolo Rizzi ne ripercorre l'iter (soffermandosi specialmente sugli inizi, quando coi « giovani di Palazzo Carminati » l'artista fece la sua brava battaglia contro l'accademismo imperante a Venezia) e analizza la freschezza impressionistica della sua pittura, specie nei paesaggi dell'Estuario.

G. FRANCO MAFFINA, *Trentacinque artisti varesini*. Ediz. CDAV.

Edito dal Centro documentazione arte Varese, raccoglie 35 schede di artisti che, per origine o residenza, sono legati a Varese. Infatti si va da Ambrosini fino a Zanella, comprendendo anche Guttuso, Baj e altri (persino l'australiano Dudley e l'olandese Metelerkan) che risiedono, magari solo per parte dell'anno, nella provincia varesina. Ogni scheda è composta da un breve testo di autore diverso. Parecchie sono dello stesso Maffina che ha inoltre premesso una rapida carrellata: dal patriarca Salvini a Tosi, a De Bernardi, Tavernari, Bodini, Ortelli, Frattini e Morandini.

MARIO DE MICHELI, BEPI ROMAGNONI, *Le incisioni 1954-55*. Ediz. Dell'Orso.

Publicato in concomitanza con una esposizione nella stessa Galleria Dell'Orso, a Milano, contiene la riproduzione di 50 acqueforti inedite, stampate postume, e che Romagnoni aveva inciso nel 1954-55, a 24 anni, quando era ancora studente a Brera. Il testo di De Micheli, oltre a sottolineare l'importanza di questa serie di incisioni per capire le origini e la coerenza del pittore, ricostruisce, in breve, il clima di quegli anni quando, intorno alla rivista « Realismo », si era aperto un intenso dibattito.

ANTONIO SALIOLA, *Fermi così*. Ediz. Tamari.

Un libro che si sfoglia con lo stesso gusto affettuoso e lo stesso malessere di un album di famiglia. Una quarantina di « ritratti » metamorfici (uomo-bestia o bestia-uomo), dei quali qualcuno a colori, alcuni singoli e i

più a gruppi, che, come sottolineano da varie angolazioni i testi introduttivi di Ferdinando Albertazzi, Dario Micacchi, Didi Parisano e Franco Solmi, pur nei limiti insiti nella riproduzione, confermano le qualità di questo giovane pittore. Saliola è infatti uno dei nostri artisti più acuti e i suoi dipinti rivelano un finissimo impasto di cultura e naïveté, di allarme e di ironia.

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

Si tratta del numero 20 della collana Geiger (sperimentale) e consiste in un volume che contiene una semplice sequenza — pagina dietro pagina — di un sorpasso tra due motociclisti. La grande pagina bianca con il fotomontaggio delle due piccole moto (questi « idola » del nostro tempo), che appaiono, si avvicinano e poi si allontanano e scompaiono, riesce a suscitare una sensazione di « evento » in un'aria sospesa, rarefatta ed estraniata.

WALTER SCHÖNENBERGER, *Francois Bonjour*. Ediz. Pantarei, Lugano.

Volumentto monografico pubblicato in occasione della prima mostra di François Bonjour alla Galleria Tonino di Campione d'Italia. Modesto e schietto, anche per quanto riguarda le illustrazioni, vuol essere viatico ad un giovane artista del quale Schönemberger (che gli è insegnante presso il Centro scolastico per le industrie artistiche a Lugano) parla con misura e intelligente comprensione.

UMBERTO ECO E EMILIO PICCO, *Antonio Fomez*. Ediz. Pareti.

Libro che comprende 18 tavole, quasi tutte a colori, che vanno da un olio del '63 ad un « oggetto cinetico » del '71. I due testi introduttivi sono abbastanza insoliti per questo genere di monografie. Picco vi sintetizza, con parafrasi letteraria, la ricerca dell'artista. Eco, partendo da un'analisi molto precisa di una serie di opere fatte in questi ultimi anni da Fomez, fa alcune considerazioni di particolare interesse perché riguardano l'operare artistico in genere.

PONINA CILIBERTI TALLONE di Mario Radice. FRANCOIS MORELLET di Gerald Gassiot-Talbot.

REGINA, *Il linguaggio dei canarini*.

HARUHIKO YASUDA, *Scultore*. Ediz. All'Insegna del Pesce d'Oro.

Quattro libretti di diverso formato ma tutti con la caratteristica sigla che ha reso celebri le edizioni di Vanni Scheiwiller. Il primo fa parte della collana « Arte moderna italiana » ed è dedicato a Ponina Ciliberti Tallone. 30 disegni che ripropongono all'attenzione questa « figlia dell'arte », per dirla con Mario Radice, autore di un affettuoso, breve commento. La Ciliberti Tallone è, in effetti, una donna che ha sempre respirato un'aria artistica (figlia di Cesare Tallone, sorella di Guido, altro noto pittore, e moglie di Franco Ciliberti, animatore del gruppo astratto comasco). Con umiltà e disinteresse ha perseguito un proprio limpido, solitario discorso. Si vedano quelle deserte lagune venete e i monti intorno a Como, dove vive. O quel quasi astratto

pianoforte che ricorda come questa artista è anche una eccellente pianista.

Il secondo volume riguarda Morellet, uno dei protagonisti dell'arte cinetica. Lo scritto di Gassiot-Talbot introduce con perspicacia nella problematica di questo artista, il quale opera nel vivo (anche quale proprietario di una fabbrica di giocattoli) del difficile rapporto arte-civiltà dei consumi. Come documentano le opere riprodotte (da un dipinto astratto del '15 fino al soffitto in neon del padiglione francese all'ultima Biennale di Venezia), egli si è via via sempre più caratterizzato per certe sollecitazioni visive traumatizzanti, che vogliono contrastare le sorridenti, tranquillizzanti ufficiali della nostra civiltà.

Il terzo è un minuscolo libretto che contiene la riproduzione di 8 delle 9 tempere eseguite da Regina nell'inverno del '66 per decifrare graficamente il linguaggio dei suoi canarini. È stato edito per festeggiare le nozze d'oro dell'artista con Luigi Bracchi ma, come dice in due parole Silvio Ceccato, è un'occasione per osservare l'espressione grafica di una comunicazione in uno « stato di grazia ». Regina ha partecipato alle prime ricerche astratte in Italia e, come ricordava lo stesso Scheiwiller nella piccola monografia che di recente le ha dedicato, è stato personaggio di una certa importanza in quelle vicende.

Ultimo è un volumetto che documenta con 13 sculture, dal '66 al '70, l'opera del giapponese Haruhiko Yasuda, vissuto in Italia per 8 anni e ultimamente invitato alla Biennale di S. Paolo del Brasile. Quattro brevi testi di Zadkine, Leonhard, Horiuchi e Rusoli, rispettivamente in francese, tedesco, giapponese e italiano, servono da introduzione.

Precisazione

Nel n. 4 della nostra rivista Silvano Girardello, nel suo articolo sui « Libri di testo » di educazione artistica, ha parlato, fra l'altro, dei tre volumi « L'Immagine » di Pino Parini e Maurizio Calvesi, Edizione La Nuova Italia.

Poiché dal contesto potrebbe generarsi qualche involontario equivoco, accogliamo volentieri l'invito dei due autori a puntualizzare quanto segue: La stesura del testo è opera sempre di collaborazione, anche con l'attivo intervento, come è ricordato nella premessa, di Gastone Tassinari.

La prima elaborazione dei singoli capitoli (poi rielaborati e naturalmente arricchiti nelle sedute di discussione) spetta di volta in volta all'uno o all'altro dei due autori, tranne alcuni capitoli di stretta collaborazione, cioè ricavati dalla confluenza dei vari spunti. In linea di massima, dunque, appartengono a Parini i capitoli 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 del primo volume, 3, 5, 6 del secondo volume, 1, 2, 3, 4 del terzo volume, oltre ad inserti nei capitoli 2, 7, 9 del secondo volume, 9 del terzo e agli esercizi del capitolo 8 del secondo volume e 8 del terzo volume; a Calvesi appartengono il capitolo I del primo volume, i capitoli 2, 4, 7, 8, 9 del secondo volume, i capitoli 8 e 9 del terzo volume, oltre ad inserti nel capitolo 9 del primo volume, nel capitolo I del secondo volume e nel capitolo 3 del terzo volume. La scelta delle opere d'arte portate come esempio nei tre volumi è per lo più di Calvesi. Di stretta collaborazione sono i capitoli 7 del primo volume e 6 e 7 del terzo.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

IL VERRI n. 37, G. Celant: Piero Manzoni.

BOLAFFIARTE n. 14, C. Spencer: Bacon - M. Fagiolo Dell'Arco: Boccioni - L. Carluccio: Migneco - R. Janus: Il museo di Hansel e Gretel - R. Guttuso: Evviva Picasso - A. Macchiavello: La grafomania.

IMP 2, G. Giuffrè: Note su Ugo Attardi e sulla sua esperienza grafica - M. Bentivoglio: Il disegno - L. Trucchi: Il silenzio creativo di Duchamp - C. Vivaldi: La coda di pavone dell'Art Nouveau.

RASSEGNA DELLA ISTRUZIONE ARTISTICA apr-giu. 71, numero speciale dedicato al Corso Superiore di Disegno Industriale annesso all'Istituto d'Arte di Firenze.

D'ARS n. 56-57, P. Rizzi: Mezzi di comunicazione tradizionali, scienze umane, mass media - P. Stepanek: Cecoslovacchia, arte attuale - P. Restany: America 1971 - A. Boivi: USA appunti di viaggio - H.A. Giusti: New York nell'intermezzo fra le due stagioni - T. Spiteris: Carattere liberatorio dei collages - S. Frigerio: Bilancio parigino - J. Corredor Matheos: Avanguardia catalana - L. Lattanzi: Puntualizzazioni a uso privato - Sargiani: Breve storia del design - D. Cara: Espressività e struttura iconografica della comunicazione.

LE ARTI ott. 71, L. Budigna: Durer e Picasso - L. Budigna: Emil Nolde a Brema - J. Clay: L'invasione dei multipli - F. Passoni: Mario Baldan - R. Suvyer: Paul Delvaux - G. Iliprandi: Comunicazione visiva n. 6 - Incontro con Romano Gazzerà - G.M.: Eugenio Tomiolo - D. Cara: Attilio Alfieri - C. Munari: Antonio Demuro - G. Ambrosini: Carlo Morelli - M. Portalupi: Aldo Pogliani - M. Pezzotta: Ivan Tumiatti.

IL MARGUTTA n. 9-10, D. Rigand: Grafica, miseria e nobiltà - N. Ponente: Una tecnica antica per un'espressione moderna - C. Terenzi: Picasso mito e memoria nell'opera grafica - R. Romero: L'incisione come mezzo creativo - P. Dorazio: Grafica - P. Santoro: Lo Studio Hayter - M. Ricci: Le xilografie di Mauro Reggiani.

LOTTA POETICA n. 6, Un convegno a Belgrado - Sarenco: Eneo Ferrari & Piero Manzoni - G. Bertini e Sarenco: Poesia visiva e conceptual art un plagio ben organizzato.

CAPITOLIUM n. 7-8, F. Fano: Le intuizioni cromatiche nell'arte pura di Spaziani.

FORME n. 37, L. Caramel: Dentro la forma.

NUOVA CORRENTE n. 54, B. Lauretano: La spirale segnica, poesia e comunicazione.

IL POLIEDRO numero dedicato a Fernand Léger con testi di Sinisgalli, Verdet, Fusco, Bauquier, Calabrese.

OPUS INTERNATIONAL n. 27, Y. Pavie: Vers le musée du futur - Constant: Autodialogue à propos de New-Babylon - Lucebart: Ecoutez bien, les enfants - Cor Block: Art Contemporain en Holland - G. Brownstone: Erò - B. Keseljovic: A Paris - S. Riedinger: Republique Federale - G. Gassiot-Talabot:

Ferroni - Vela Luke - Dedicova - P. Comte: Sud-ouest - Gaudi - A. Jouffroy: Le dessin, pourquoi? - Lepage: A Nice - M. Gailard: Mort d'un architecte - M. Eaw: Kunstzone à Munich.

SYNTHÈSES n. 303, F. Heinze: L'art et la culture (personnalité socialiste et politique culturelle).

PLAISIR DE FRANCE ott. 71, M. Eschapaspe: Francis Bacon - J. Craven: Les jeux de masacre de Gaitis - P. Descargues: Leger le Normande - J.D.: Art et technologie.

PLAISIR DE FRANCE nov. 71, V. Beyer: Les grandes expositions européennes - Une analyse spectrale de l'Europe - Les mouvements d'avant-garde autour de 1918 - Les Ballets russes de Diaghilev, première exposition à thème - En 1972 l'Occident et l'Orient - J. L. Faure: L'avant-garde de l'art abstrait au cours des années 20 - L'Aubette et ses créateurs - R. Briat: Deux sommet de la façade strasbourgeoise - W. de la Vaissière: Un autodidacte du rêve, Niki de Saint-Phalle.

L'HUMIDITÉ n. 7, numero su gli « envois postaux » (Biennale de Paris).

JARDIN DES ARTS ott. 71, Fernand Léger raconté par Jean Bazaine - C. Bouyeure: Paolozzi et le symboles de notre civilisation - M. Ragon: Borduas et la peinture québécoise - A. Ginsbourg: Le prof de dessin est mort... vive le professeur d'art plastique! (Situation de l'enseignement artistique) - R. Charmet: « Le voies secrètes de la peinture » de Van Eyck, Memling, Holbein, Vermeer, à Edouard Vuillard (ou le mystère de la réalité quotidienne) - Picasso? Voici ce qu'ils en pensent... Soto, Zao Von Ki, Marfaing, Picart le Doux, Stein, Cremonini, Ponget, Key Sato, Rotella, Piombert, Gilioli, Cesar, Yvaral - F. Molene: Donald Friend de Bali.

JARDIN DES ARTS nov. 71, G. Gassiot-Talabot: Un art « autre » - C. Bouyeure: Francis Bacon ou la réalité prégée - M. Ragon: Gabo, Gilioli, Vieira de Silva - M. Crete: Hans Bellmer - a cura di R. Charmet: Les voies secrètes de la peinture - J. Saucet: L'art, que'est-ce-que c'este? - Aragon: Quand Aragon parle de Matisse - C. Perussaux: Gravures d'Edgar Chahine - J. Bourret: L'essentialisme de Franz Joseph Grosz.

HUMBOLDT n. 45, S.J. Schmidt: Estetica y politica (notas sobre la funcion de lo estetico en el desarrollo social) - G. Uecker: El museo considerado como un reserva de ideas - El artista de hoy - C. Giedon-Welcker: Max Ernst en el octogésimo aniversario de su nacimiento.

ART INTERNATIONAL ott. 71, E.C. Goossen: Alex Liberman - J. Reichardt: Ben Nicholson now - R.C. Kenedy: Marcello Morandini - E.L. Francalanci: Hans Richter e la vie dell'antidada - E. Lynn: Ken Reinhardt - B. Denvir: A form of fiction.

STUDIO INTERNATIOANAL nov. 71, L. Morris, D. Jacks, C. Harrison: Some concerns in fine art education - J. Benthall: Edward Ichnatowicz's Fenster - J. Weiffenbach: « Pasta Moma » or the strike-bound Modern - Barry Le Va - N. van Doesburg: Some memories of Mondrian - W. Sharp: An interview with Dennis Oppenheim - A. Faulds: The State and the arts in Great Britain.

APOLLO ott. 71, M.J. Chartrain-Hebbelinck:

Henri Evenepoel, a belgian precursor of Fauvism - J.W. Gluhman: Lyonel Feininger.

THE CONNOISSEUR sett. 71, John Ruskin's art collection - J.T. Butler: The American way with art.

THE BURLINGTON MAGAZINE sett. 71, T. Reff: Furter thoughts on Degas's copies - J.W. Goodison: Sickert's use of photography.

ART NEWS estate 71, L. Anderson: David Budd - S. Lewis: Jean Hélon - R.T. Coe: Howard Jones - D. Antin: Dèjà vu.

ART AND ARTISTS ott. 71, J. Daley: Art versus life - R.H. Litherland-S. Oliver: Situation vacant - J. Christie: Getting lost - G. Battcock: Celluloid sculptors - P. Overy: Ensor - S. Bronson: David Zack - D. Hillenius: Hortisculpture - G. Baruchello talks to Umberto Eco.

HORIZON estate 71, R. Mc Muller: Sunday afternoon on the island of « La grande Jatte ».

ART JOURNAL primavera 71, W. Proweller: Picasso's Guernica - D. de Mènil: The Rothko Chapel - E. Lueddeckens: The « Abstract Cabinet » of El Lissitzky - J.R. Johnson: The college student, art history, and the Museum - F. Bultman: About my drawings - G. Ramke: Some thoughts on teaching art - T.S. Fern: A new curriculum for art at Notre Dame - V. Koshkin-Youritzin: A museum course at Newcomb college.

ART IN AMERICA lug.-ag. 71, B. O'Doherty: Introduction - L. Nochlin: Museum and Radicals - J.E. Bowlt: Russian art 1917-1932 - E. van den Haag: Art and the Mass audience - B. Robertson: The museum and the democratic fallacy - T.W. Leavitt: The beleaguered director - E.F. Fry: The dilemmas of the curator - G. Glueck: Power and esthetics - J.R. Spencer: The university museum - M. Kozloff: Under the corporate wing - H. Kenner: The dead-letter office.

AMERICAN ARTIST sett. 71, J. Singer: Aaron Shikler - Hardie Gramatky - R. Kolbe: Arthur Sella - E. Perry: The gentle world of Ezra Jack Keats - D. Cochrane: Jesse C. Beesley.

PANTHEON ott.-nov. 71, M. Seidel: Henry Moore interpretiert das werk Giovanni Pisanos.

MERKUR ott. 71, W. Hofmann: Kunst, Antikunst, Kunst der Kunstlosigkeit - C. Seckel: Die dreifache Wurzel der Kunst Picasso's.

DU ott. 71, P. Killer: Gaston Chassaic - Max Mathys - M.G.: Danny Lyon, ein Zuchthaus in Texas.

DIE KUNST nov. 71, A. Mardesteig: Das monumentale alterswerk Henry Moores - M.M. Precht: Albrecht Dürer zu Ehren - G. Böhn: Reny Lohner - S. Maus: Graphikbiennale in Venedig - H. von Pilgrim: Über den Kupferstich - A. Greitber: Josef Scharl.

KUNST + HANDWERK lug. 71, W. de Concini: Vom Dollenmacher zum Biennale-Künstler - L. Schultheis: Paul-Kleemann; Hanns Model - H.J. Leyenberger: Zwischen Kunst, Kitsch und Kommerz.

ARTIS nov. 71, H.J. Sachs: « Kenner » oder « Besessene »? - Max Beckmann - Jürgen Peters.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Le Edizioni dell'Orso (Via dell'Orso, 7/A, Milano): cartella di 2 acqueforti e 2 litografie di Franco Gentilini dal titolo «Le Chiese di Gentilina» con testo di Dino Buzzati e una cartella di 50 incisioni di Bepi Romagnoni dal titolo «L'uomo, l'oggetto, il racconto» con testo di Mario De Micheli.

Le Edizioni Il Fiorino di Calenzano (Firenze): cartella di 10 serigrafie di Gualtiero Nativi con testo di Alberto Busignani.

Le Edizioni COO-POE (Via Cardinal Calligaris 41/15, Padova): cartella di 20 litografie di Walter Piacesi per 4 manoscritti inediti di Marx, intitolati «I Russi in Romania».

Le Edizioni del Segnapassi (Piazza Colenuccio 28, Pesaro): cartella di 5 serigrafie di Getulio e una cartella di 7 serigrafie di Wilfred Gaul.

La Scuola internazionale d'arte grafica di Roma: cartella di 5 litografie di Pino Reggiani sul tema «Sacco e Vanzetti» con testo di Elio Mercuri.

La Libreria Stampatori (Via Stampatori 21, Torino): «Almanach» di Tal-Coat, comprendente 31 incisioni e 12 testi dell'artista.

La Torcular Edizioni d'arte di Milano: cartella di 6 acqueforti di Giambattista De Andreis dal titolo «Le apparizioni» con due poesie di Enzo Fabiani.

Le Edizioni 32 (Via Brera 6, Milano): cartella di 5 acqueforti di Federica Galli dal titolo «Addio Milano bella» con testi di Dino Buzzati, Raffaele Carrieri, Piero Gadda Conti, Giuliano Gramigna e Alberico Sala.

Le Edizioni Galleria Ravagnan di Venezia: cartella di 6 serigrafie di Giorgio Zennaro con testo di Giuseppe Marchiori.

L'Editore Franco Cantini di Popolonia: cartella di 5 acqueforti di Giacomo Porzano con testo di Dario Micacchi.

La Grafica Uno di Milano (Corso Monforte, 26): cartella di 6 acqueforti di Alfredo Bortoluzzi dedicate alla danza, presentate da Pier Angelo Soldini.

La Galleria Studio 3 Bi (Via Goethe 44, Bolzano): raccolta di 9 acquatinte di Berty Skuber.

Le Edizioni dell'Aldina (Via S. Giacomo 10, Roma): cartella di 5 acqueforti di Gino Guida dal titolo «Minima naturalia» con testo di Dario Micacchi.

Le Edizioni Il Bisonte (Via S. Nicolò 28, Firenze): volume con 80 disegni di Leonardo Cremonini con un testo di Giuliano Briganti.

La Galleria L'Incontro di Milano (Corso Matteotti 1): cartella di litografie di De Chirico, Cassinari e Guttuso dedicata a «L'Italia del Centenario» con testo di Giovanni Spadolini.

Luce Martinetti e Claude Giroux: cartella di 5 litografie di Luigi Boille con 5 poesie di Guido Ballo e presentazione di Cesare Vivaldi.

Premi

A Capo d'Orlando alla 12 edizione del premio «Vita e paesaggio di Capo d'Orlando» il premio è stato diviso per l'acquisto di un'opera per ciascuno dei seguenti artisti invitati: Berardinone, U. Caruso, Cattaneo, Del Dotto, Eustacchio, V. Franchina, Guida, Lastraioli, Matino, Paparoni, Parlagraeco, Saccà e Vago.

A Milano il premio Le Arti 1971, messo in palio dalla rivista omonima, è stato assegnato a Metka Krasovec, Antonio Paradiso, Aldo Schmid e Sergio Sermidi.

A Barcellona al 10 premio internazionale di disegni «Juan Mirò» primo premio alla rumena Teodora Moisescu. Le 4 menzioni sono state assegnate a Mircea Spataru, Miroslav Krsta, Milena Solteszova e Rautenstrauch.

A Seregno il 4 premio nazionale di scultura «Città di Seregno» è stato assegnato a Nino Cassani. Altri premi a Biancini, Fontana, Quattrini, Grosso, De Bortoli, Alberti, Ferrabini, Di Martino.

A Gualdo Tadino alla 13 rassegna d'arte ceramica sul tema «Il mare» primo premio ex aequo a Giuseppe Rossicone e Panos Tsolakos. Secondo premio ex aequo a Goffredo Gacta e Vlastimil Kvetensky.

A S. Margherita Ligure alla 4 edizione del trofeo «Autunno», le «margherite d'oro» per la pittura e la scultura rispettivamente a Fulvio Messuri e Simone Benetton. La medaglia d'oro al pittore Andrea Keramatis,

A Coenzo (Parma) al 2 concorso di pittura «Il Torrazzo» vincitori ex aequo Celsa Leoni, Gianni Di Gregorio e Gino Incerti Viazzali. Per la grafica premiati Ettore Mossini e Angelo Boni.

Ad Ancona i premi La ginestra d'oro del Conero sono stati assegnati a Aldo Bergolli, Sanzio Blasi, Attilio Forgioli, Renato Guttuso e Orfeo Tamburi.

A Parigi il Grand Prix National per le arti plastiche è stato assegnato all'incisore Pierre Courtin; quello per la letteratura a Jean Cassou, che è anche critico d'arte. Il Prix Dag Hammarsjoeld allo scultore Miguel Bercoral. I Prix Georges Wildenstein al pittore Lucien Coutaud e allo scultore Marcel Damboise.

A Rho alla 2 edizione del premio di pittura «Subbio» primo premio a Gerardo Manca. 2 e 3 premio a Gianfranco Mai e Giovanni Magnani.

A Verona alla 1 edizione del premio di pittura «Arena d'oro», primo premio a Mario Togliani. 2, 3 e 4 premio a Salvatore Fiume, Bruno Motta e Gianni Ciferri.

A Milano al Premio Sant'Ambroeus, primo premio a Giuseppe Jacchini. 2 e 3 premio a Ivan Ingen e Silvano Vismara.

Ad Agrate Conturbia (Novara) al 2 premio di pittura, primi ex aequo Vanni Saltarelli, Primo Tamagnini, Franco Patuzzi. 2 premio ex aequo a Italo Paolizzi e Oscar Govoni.

A Cerreto all'8 premio di pittura, primo premio ex aequo a Renato Borsato e Mario Francesconi.

A Borgomanero alla 1 rassegna di pittura «Città di Borgomanero» primo premio a Nando Mercalli. 2 e 3 premio a Giancarlo Maliverni e Franco Valsecchi. Altri premi a Dario Zanini e Nino Mingari.

A Ravenna, al 19 premio nazionale di pittura nazionale di pittura estemporanea «Marina di Ravenna», sono stati premiati: Franco Patuzzi, Giorgio Rinaldini, Giosué Biancini, Aldino Salbaroli, Guido Botta, Natale Filanino e Ferriano Giardini.

A Seniga di Salò, al 4 premio nazionale di pittura «Il conventino d'oro», 1 premio ex aequo a Franco Russolino e Piero Vignoli. Altri premi a Castiglioni, Andreani, Sollazzi, Cappelletti, Mudado, Paolizzi, Siclari, Prati Marzari e Santamaría.

Il Premio Bagnara di Romagna è stato vinto da Egidio Samori. 2 e 3 premio a Elvio Trevisan e Luciano Todesco.

Varie

La Libreria Prandi (Viale Timavo 75 Reggio Emilia) ha pubblicato il suo catalogo annuale (N. 154) riguardante incisioni, acquerelli e disegni italiani e stranieri dell'800 e moderni, con 897 riproduzioni in nero e 70 a colori e uno scritto di Leonardo Castellani. Ha inoltre pubblicato il catalogo n. 153 dei libri scelti antichi e moderni, compresi libri illustrati.

La Galleria dell'Incisione Via Spiga 33, Milano) ha pubblicato il suo 6. Bollettino contenente 205 opere grafiche di 69 artisti moderni con quasi tutte le riproduzioni delle opere.

L'Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi ha organizzato, nell'ambito delle manifestazioni per la stagione 71/72, una serie di lezioni sull'arte italiana moderna e sulle tecniche dell'arte.

Le Edizioni Laboratorio delle Arti hanno indetto il premio omonimo per la poesia e la saggistica (letteratura, critica d'arte, ecc.) Consegna entro il 31 marzo 1972. Informazioni presso la Segreteria, Via Tartini 38, Milano.

A Londra, in novembre, è morto il pittore Ceri Richards.

A Saint-Etienne, al Musée d'art et d'industrie e alla Maison de la Culture et des Loisirs si è tenuto un seminario di storia dell'arte contemporanea sul tema: «Il cubismo, problemi che pose e le nuove interpretazioni che possono essere date».

È stato pubblicato il primo numero della nuova rivista mensile d'arte «Arctitudes», scritta in francese e in inglese. Redattore capo è François Pluchart. Il primo numero è dedicato in gran parte a «l'art corporel».

I possessori di opere, lettere, documenti e ricordi di Pierre Auguste Renoir sono pregati di mettersi in contatto con M. Paul Renoir (23 avenue de Verdum, 06 Cagnes-sur-Mer) che sta procedendo all'inventario dell'opera dell'artista.

La Casa Editrice Alba (Via Borgo Punta 187, Ferrara) ha annunciato per l'estate del 1972 la pubblicazione di un Dizionario di pittori, scultori e incisori.

A New York ha chiuso per fallimento l'Artist School che era la più famosa scuola d'arte per corrispondenza degli Stati Uniti.

A Davos, in Svizzera, si è aperto il Museo Ernst Ludwig Kirchner.

Alan Schestak è stato nominato nuovo direttore della Galleria d'arte della Università di Yale.

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

Abbonamenti 1972

L'abbonamento per il 1972 a « NAC » costa 3.500 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

1. NAC + CONTROSPAZIO a lire 7.500 (anzichè lire 8.500)
2. NAC + SAPERE a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
3. NAC + TEMPI MODERNI a lire 6.100 (anzichè lire 7.100)

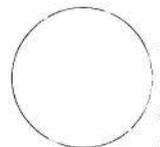
INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

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



Bollo a data

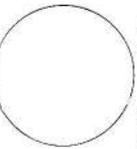
N. del bollettario ch 9

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



Bollo a data

Tassa di L.

Cartellino del bollettario
 L'Ufficiale di Posta

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

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

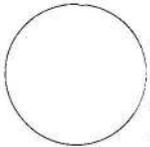
Ricevuta di un versamento

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

Bollo lineare dell'ufficio accettante

numerato di accettazione
 L'Ufficiale di Posta

Tassa di L.



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.

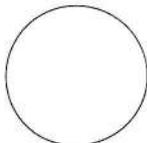
Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.

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

Causale del versamento.

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

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti



Il Verificatore

Bollo a data

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

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

Dedalo libri novità

Steven Runciman
I VESPRI SICILIANI

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

Pagine 408 rilegato in balacron con astuccio, lire 4.000

Gyorgy Kepes
IL LINGUAGGIO DELLA VISIONE

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

256 pagine, 319 illustrazioni, lire 5.000

LA SCIENZA NUOVA

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

Erich Fromm
L'UMANESIMO SOCIALISTA

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

pp. 512 L. 4.000

Stefan Morawski
ASSOLUTO E FORMA

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

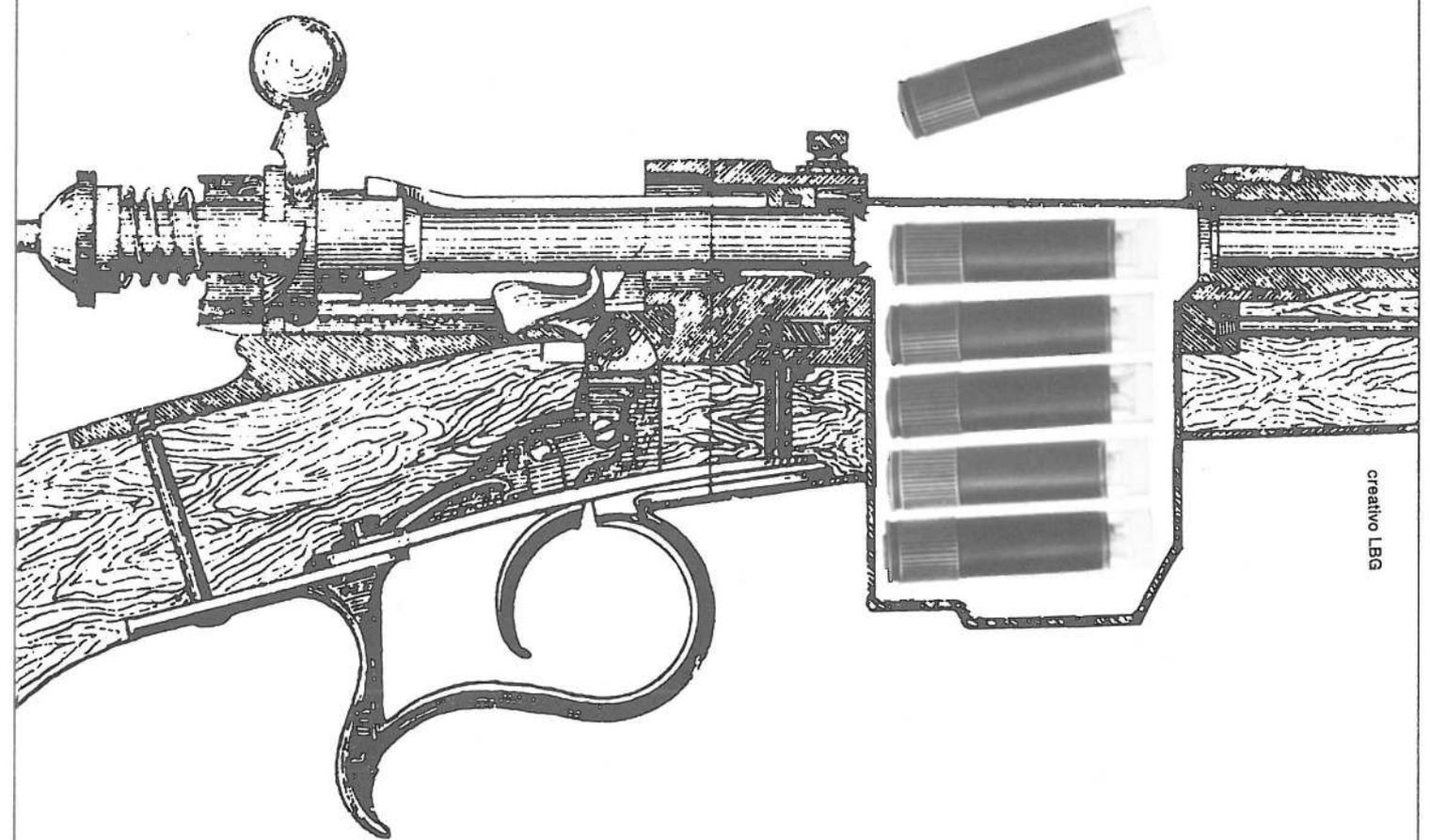
pp. 460 L. 4.000

Sergio Finzi / Virginia Finzi Ghisi
UN SAGGIO IN FAMIGLIA

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

pp. 128 L. 1.500

carica punta e scrivi



creativo LBG

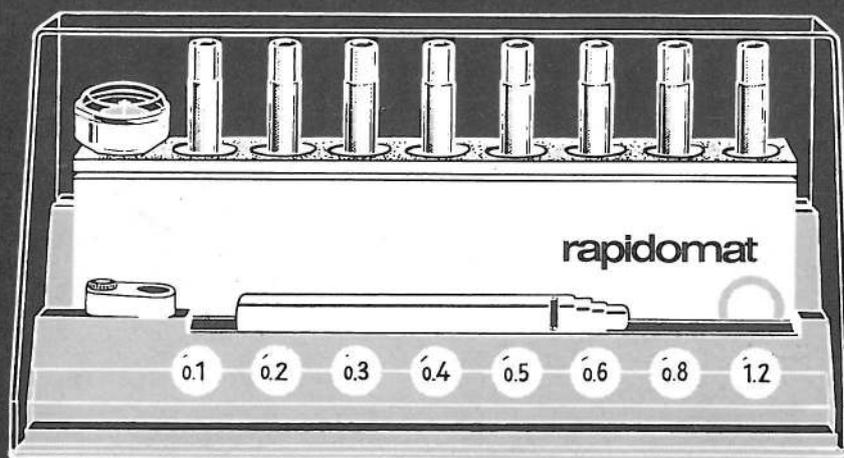
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu,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

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



rotring

RAPIDOMAT



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

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

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.

E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

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

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

