

NAC

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

10

INSERTO

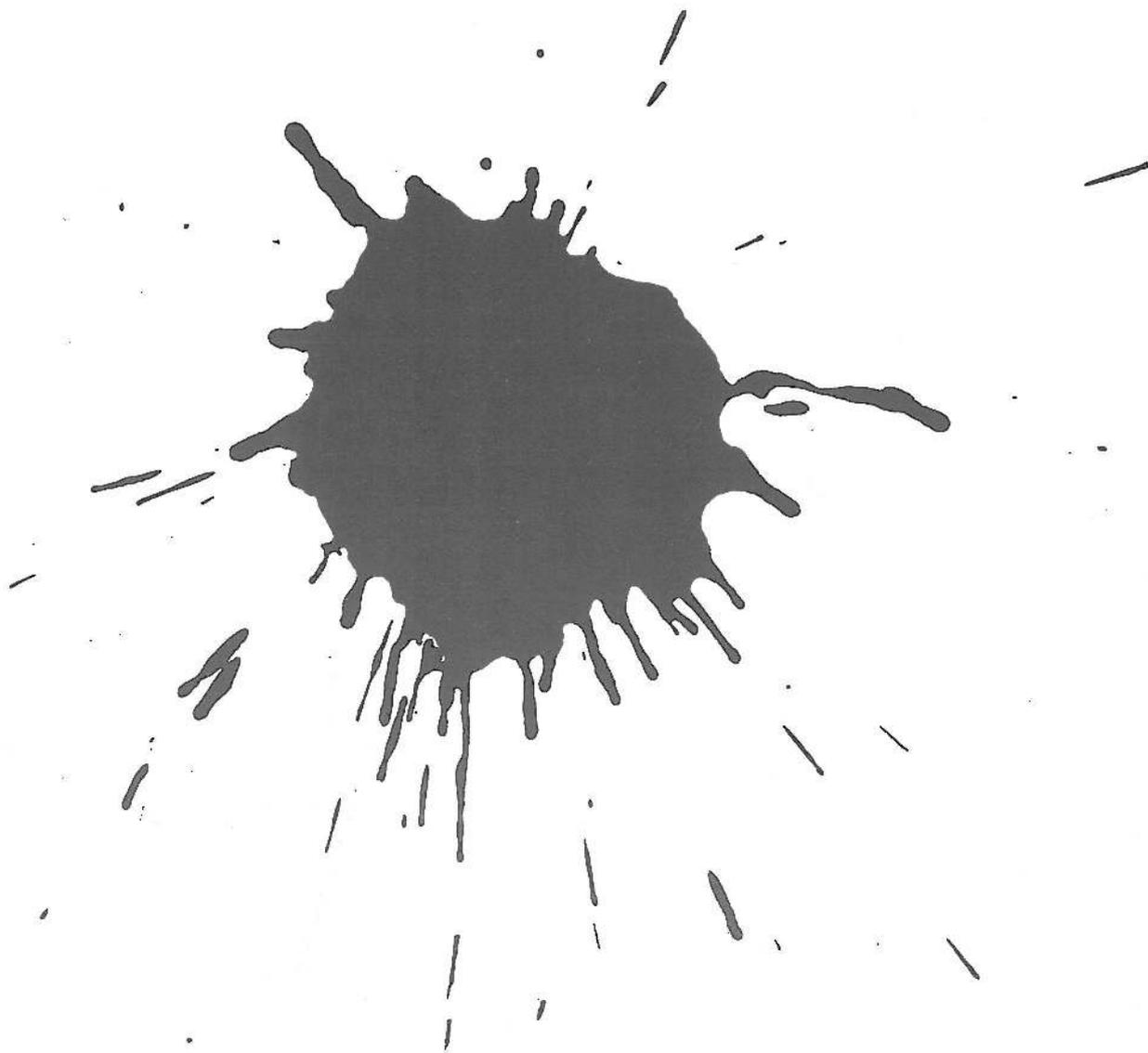
CECOSLOVACCHIA '72

APPUNTI SU UNA PROSPETTIVA

a cura di PAOLO FOSSATI

Rendiconto di un'inchiesta / Dibattito sull'educazione artistica / Congresso dell'INSEA
Dibattito sulla legge 2^o / Problemi di estetica / Gruppi di ricerca e di studio
Manifesti italiani / Arte concettuale in Spagna / Vjenceslav Richter / Remo Bianco
Mauro Staccioli / Roberto Lenassini / Dai Paesi Bassi / Ennio Morlotti / Grafica
rumena / Sergio Dangelo / Brevi / Libri / Riviste / Notiziario

Scritti di : Altamira / Apuleo / Bossaglia / Chalupecky / Chirici / Chirnoaga / Corduas
Corna / Denegri / Eichhorn / Fossati / Lászlò / Llorens / Marcolli / Pohribny
Quintavalle / Raffa / Ruju / 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.

SOCIETA' ITALIANA PER L'ARCHEOLOGIA E LA STORIA DELLE ARTI

Il comitato esecutivo della Società Italiana di Archeologia e Storia delle Arti intende realizzare entro l'anno 1973 un convegno nazionale sulla Educazione artistica in Italia. Il comitato prega i soci e quanti desiderano collaborare a questa iniziativa di rispondere al questionario che segue. Le risposte costituiranno la base per la relazione che aprirà la discussione sul programma e le finalità del Convegno in occasione dell'imminente Assemblea annuale dei soci; saranno poi di documentazione indispensabile per il Convegno stesso. Il Comitato ringrazia fin d'ora quanti rispondendo sollecitamente vorranno rendere possibile l'attuazione di questo proposito.

Il Presidente
Prof. Arch. Roberto Pane

QUESTIONARIO (se opportuno si prega di fare riferimento anche a eventuali esperienze personali o professionali)

- 1) Ritiene indispensabile che nel Convegno vengano affrontate questioni teoriche di fondo? Se sì, quanto spazio riserverebbe alla relazione e quanto alla discussione? In che momento nell'ordine dei lavori?
- 2) A suo parere quali sono i campi a cui dovrebbe estendersi oggi l'educazione artistica, qualora non ci si riferisca solo alle arti cosiddette figurative?
- 3) Ritiene che l'affermarsi e l'incremento della cultura artistica sia importante? Per quali ragioni principalmente?
- 4) In quali età della vita dei singoli ritiene che l'esperienza artistica debba avere il massimo sviluppo? (Se la risposta comporta più punti, si graduino secondo l'importanza)
 età prescolare
 della scuola media
 della scuola elementare
 giovinezza
 tempo libero
- 5) Quali categorie professionali e/o sociali ritiene siano oggi prive di esperienza artistica o che ne abbiano una che è improprio considerare tale?
- 6) Quali sono a suo parere i canali principali attraverso i quali attualmente si forma l'esperienza artistica?
- 7) Quale giudizio ritiene di dare sull'attività svolta dalla stampa e dagli altri mezzi di comunicazione di massa ai fini della formazione dell'esperienza artistica?
- 8) Quali suggerimenti ritiene di dare circa la trattazione di questa prima serie di argomenti nel convegno?
- 9) Come potrebbero o dovrebbero contribuire le scuole elementari allo sviluppo dell'educazione artistica?
- 10) Nell'attuale organizzazione della scuola ritiene che abbiano una funzione e quale, gli Istituti d'Arte, i licei artistici, le Accademie di Belle Arti, le Facoltà di Architettura, gli Istituti musicali e l'insegnamento di Educazione artistica nella scuola media?
- 11) Ritiene in proposito che abbia una funzione, e quale, l'insegnamento della Storia dell'Arte e di talune materie artistiche negli ordini di scuola dalla media superiore all'Università?
- 12) Tenuto conto delle finalità specifiche di ogni Istituto di insegnamento, in quale di essi l'educazione artistica è particolarmente carente o soddisfacente?
- 13) Perché?
- 14) A chi o a che cosa ritiene si debba maggiormente attribuire la responsabilità o il merito di quanto sopra affermato?
- 15) Quali ostacoli oggettivi o quali disfunzioni e carenze nella formazione e collocazione del personale docente ritiene di dover segnalare?
- 16) Ritiene comunque soddisfacente l'attuale rapporto esistente nei vari tipi e ordini di scuola tra insegnamento artistico teorico e storico, e la pratica artistica vera e propria?
- 17) Ritiene soddisfacente o insoddisfacente l'attuale legislazione in materia di educazione artistica? Ne può esporre brevemente e concretamente i motivi? Ne può esporre le principali carenze?
- 18) Quale posto occupa, nella scuola e fuori, tra le componenti della formazione della cultura artistica l'insieme dei beni culturali, con particolare riguardo ai musei, e la loro organizzazione di conservazione e di tutela?
- 19) Ritiene che specifiche forze o istituzioni organizzate (politiche, sindacali, amministrative) possano o debbano intervenire per l'incremento della cultura artistica, e come?
- 20) Ha intenzione di partecipare al convegno?
- 21) Desidera in ogni caso essere tenuto informato su questa iniziativa?
- 22) Può cortesemente segnalarci eventuali nominativi di persone che potrebbero essere interessate a questa iniziativa?
- 23) Altre osservazioni. Proposte specifiche ai fini dell'organizzazione del convegno. In particolare ritiene che il convegno debba consistere in una serie di relazioni e susseguenti discussioni oppure debba basarsi su una serie contemporanea di seminari dedicati ciascuno ai diversi aspetti del problema e su una elaborazione conclusiva?

Si prega di indirizzare le risposte presso:

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE
Università degli Studi
Via Balbi 4
16126 GENOVA

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.

Nuova Serie

Editoriale	Un convegno	3
G. Colombo		
G. Pardi		
E. Tadini	Le mostre-mercato	4
V. Guzzi		
C. Vivaldi		
F. Menna	Quadriennale di Roma	6
Gruppo «Arte Contemporanea»	Ricerca di gruppo	8
P. Raffa	Problemi di estetica	12
E. Lisi	Professori senza laurea	13
G. Seveso	Legge del 2%	14
F. Meloni	Proposta	15
G. Ferrari	Klee fino al Bauhaus	16
R. Bossaglia	Liberty in mostra	17
V. Fagone	Valerio Adami	18
M. Corradini	Ermete Lancini	19
A. Natali	Elio Mariani	19
R. Margonari	Mirko	20
C. Chirici	Mario Schifano	21
F. Abbiati	Pasquale Morino	22
R. Beltrame	William Scott	23
P. Farinati	Antonio Saliola	23
G. Lista	Iperrealisti americani	24
A. Altamira	Concettuali giapponesi	25
G. Giuffrè	Pirandello e Vangi	26
E. Cesana	Tino Stefanoni	27
D. Izzo Miranda	Salvatore Paladino	28
A. Pohribny	Gruppo Dvigenije	28
B. Reale	Conversazione con Isgrò	30
R. Campari	Salomé	32
Candide	Winter Soldiers	33
L. Allegri	Libri sui fumetti	33
M. Mussini	Photokina 72	34
Rubriche		36

Un convegno

Sfogliando questo numero, i lettori avranno di certo notato il questionario, posto nella prima pagina della rivista. Ed è probabile che qualcuno — memore di quello allegato al n. 6/7 — abbia pensato che, in fatto di « partecipazione », forse stiamo esagerando. Certamente esso si inquadra nel nostro desiderio di stimolare una più attiva partecipazione dei lettori. Ma, in questo caso, basta scorrere l'indirizzo al quale il questionario va spedito, per rendersi conto che la nostra vuole essere soprattutto un'azione fiancheggiatrice. Un appoggio che desideriamo dare all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, che si è sobbarcata il compito dell'organizzazione del Convegno nazionale sull'educazione artistica, promosso per l'autunno 1973 dalla Società Italiana di Archeologia e Storia delle Arti.

Sulle ragioni di questa nostra cooperazione è inutile dilungarci. Chi ha avuto la pazienza di seguire il lavoro che abbiamo svolto finora, si sarà probabilmente reso conto che, pur tra difficoltà di ogni genere, la nostra speranza è di contribuire a sanare quel distacco oggi esistente tra arte e società. Una frattura la cui responsabilità ricade, secondo noi, in modo determinante sulla scuola e, cioè, sull'assenza di una corretta educazione artistica. Un convegno nazionale su questo argomento può, a nostro avviso, servire a suscitare un vasto movimento di opinione.

Naturalmente sappiamo tutti quali siano le condizioni attuali della scuola. Per cui è logico che questa nostra speranza sia presa per utopia. Ma desideriamo precisare che, da tempo, ci sforziamo di far nostro quell'« ottimismo senza illusioni », di cui ha scritto Giacomo De Benedetti negli appunti inediti su Gramsci, pubblicati di recente dal « Contemporaneo ». Quell'« ottimismo attivo, che stimola a seguire a dare, malgrado tutti i malgrado » a cui, fin dagli inizi, abbiamo cercato di uniformare la nostra azione.

È proprio per questo che, nell'attesa di questo convegno (alla cui riuscita chiamiamo a collaborare tutti i lettori), continueremo a dibattere ancora questo tema dell'educazione artistica. Magari affrontando, di volta in volta, specifici argomenti, in modo da dare utili indicazioni al convegno stesso.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 340840/340860/340229 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, Casella postale 362, Bari 70100 Pubblicità: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 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%

La situazione

Le mostre-mercato

di Gianni Colombo, Gianfranco Pardi, Emilio Tadini

NAC: *Le mostre-mercato, cioè le esposizioni organizzate direttamente dai mercanti d'arte hanno conosciuto in questi ultimi tempi un notevole sviluppo. Valgano gli esempi del Kunstmesse di Basilea e dei Kunstmarkt di Colonia e di Dusseldorf. Ciò rappresenta un fenomeno che investe non soltanto il mercato ma tutta la problematica artistica. Sarebbe interessante conoscere le vostre impressioni.*

PARDI: Vorrei fare una premessa. Io ritengo che noi dovremmo cercare, soprattutto, di capire che cosa significano queste manifestazioni in un contesto come quello del mercato e della produzione artistica attuale. E come mai esse ottengano una così grande affluenza di pubblico e, in un certo senso, diventino un fatto culturale nella misura in cui queste mostre vengono visitate, recensite, utilizzate in un dato modo. Non rimangono nell'ambito ristretto della mostra-mercato ma diventano anche «altro». Bisognerebbe per prima cosa chiedersi se diventano «altro» perché da parte del pubblico c'è una specie di rimozione immediata della parola «mercato». Infatti quello che per noi, forse un po' moralisticamente, rappresenta una limitazione, sembra che il pubblico lo dia per scontato. Si direbbe che al pubblico non interessa se siano mercato o mostre fatte in un museo. Per lui sono, comunque, «mostre d'arte». Documenta di Kassel e il Kunstmarkt di Dusseldorf diventano la stessa cosa. In realtà le mostre tipo Kassel sono egualmente promosse da mercanti d'arte. Anche se in modo meno chiaro e diretto e se hanno quell'aura di grande esposizione artistica.

COLOMBO: Prima di parlare di impressioni, forse è necessario tener presente come nasce il mercato d'arte. Tener conto, cioè, che sono i critici d'arte o gli organizzatori o manipolatori della cultura che stabiliscono quali sono i valori e poi questi valori vengono in contatto con il mercato ed il mercato li prende in mano, li scambia, li valuta, li sopravvaluta, ecc. Come esperienza personale posso dire questo. Per anni, in gruppo o da solo, mi sono sforzato di fare dei lavori (che ho qualificato come arte perché non avevo a disposizione altra definizione), i quali fossero, un po' come dei *test*, fatti con metodi logici, elementari, quindi facilmente comprensibili nella loro struttura, portando le mie scelte soggettive al minimo possibile. Per circa una decina d'anni queste cose sono cadute nel disinteresse. Poi, di colpo — e non so bene perché — la critica ha cominciato

a trovarvi delle ragioni. Ha incominciato a trovare che potevano far pensare al divenire del mondo o alle stelle oppure alle margherite o a Kafka e cose del genere. Tutto questo lo stabiliva la critica e non corrispondeva, quasi mai, a quello che io avrei pensato e scritto. Non sono così ipocrita da dire che questo interesse, pur sbagliato, mi dia fastidio. Spero che sia solo un inizio e che in seguito le mie opere siano capite meglio. Ho citato questa esperienza personale per sottolineare come negli ultimi 50 anni, io credo non ci sia stato nessun artista che non sia passato attraverso gli specialisti. E per specialisti intendo i critici, gli organizzatori di esposizioni e, se vogliamo, i mercanti. Tutti gli artisti aspirano ad arrivare più direttamente al pubblico ma quando un'opera nuova viene proposta direttamente ad un pubblico sprovvisto, quasi sempre questo è o irritato o è indifferente. Sono gli specialisti che fanno da *trait-d'union*. Come ho detto è la critica che, ad un certo momento, promuove un certo tipo di interesse e man mano l'opera comincia ad avere un certo valore e si pensa che si possa anche collezionare e può diventare un buon investimento. È da qui che nasce il mercato d'arte ed i suoi problemi. Quel mercato d'arte che — non dimentichiamocelo — arriva quasi sempre in ritardo. Cioè, quando l'attività ormai non è più una vera e propria ricerca ma è un po' anemizzata, un po' superata, comincia a storicizzarsi. Quindi questo problema del mercato d'arte è, evidentemente, un problema di divulgazione di cose che, di solito, erano attuali almeno 10 anni prima. In futuro questo tempo varierà, ci vorrà meno tempo: in passato questo fatto avveniva magari dopo 50 anni. Dunque il mercato d'arte, con la sua organizzazione che può arrivare fino alla perfezione del Kunstmarkt, è assai lontano dal momento in cui le opere sono state fatte.

TADINI: In un certo senso, queste manifestazioni sono un fatto positivo. Nel senso che il mercato vi si rivela per quello che è. Mentre, come appunto si accennava prima, la grande mostra internazionale organizzata dai critici confonde un po' le carte in tavola. Sono in gioco esattamente gli stessi interessi del Kunstmarkt, solo che qui il problema dello scambio commerciale è esposto in modo chiaro, assoluto. E c'è il piccolo mercante che pianta il chiodo nel muro con le sue mani e quello grande, importante, con le segretarie e gli uomini di fatica. D'altra parte si ha la sensazione di un livella-

mento assoluto delle opere. Proprio questa reificazione totale delle cose esposte faceva sì che, alla fine, si guardava pressappoco con gli stessi occhi il quadro post-surrealista, il frammento d'azione e la video-tape. Era come quando, da bambino, andavo alla Fiera Campionaria e guardavo contemporaneamente l'idrovora gigantesca e lo spazzolino elettrico. Tutto è ridotto a cosa e quello che conta è questa riduzione. E non credo che questo derivi dal fatto che siamo già informati di tutto. Anzi. Noi oggi conosciamo le minime differenze fra le tendenze, le sfumature degli atteggiamenti. Ma, ciò nonostante, tutto viene ridotto alla stessa cosa. C'erano le variazioni, come potevano essere le variazioni del colore o della carrozzeria di una serie di automobili, ma il senso sembrava esattamente lo stesso. Spesso noi pensiamo che un agire pubblico dell'opera d'arte sia possibile su grande scala e in una dimensione molto diretta. Veramente non so quanto resista quest'illusione al Kunstmarkt di Colonia e di Dusseldorf. E non so quanto invece bisogna ritornare a pensare — in termini di estrema chiarezza — a quello che si fa, senza farsi nessuna illusione sulle sue possibilità di entrare direttamente in contatto con la gente, di comunicare certe cose. I tramiti — se ci sono — sono estremamente indiretti, l'azione è estremamente lenta.

PARDI: Mi sembra giusto che venga ribadita la chiarezza con la quale queste esposizioni si propongono al pubblico. Che venga sollevato il velo di quell'aura che hanno le esposizioni d'arte, ma che, come sappiamo, è in parte, mistificazione. Credo, però, che nel rapporto tra pubblico e questo tipo di manifestazioni si chiarisca anche qualcos'altro. E cioè si sveli chiaramente quanto un certo tipo di attività — quella della produzione, diciamo, di oggetti artistici — sia lontana dal pubblico. Proprio in questo indifferenziato consumo delle opere e della manifestazione stessa, si dimostra come diventi sempre più distante un rapporto organico, vero, profondo tra il fatto artistico ed il grosso pubblico. Mi pare che, in fondo, anche l'atteggiamento del pubblico di queste esposizioni chiarisca, immediatamente, la separazione specialistica oggi esistente. Addirittura si codifica questo mito della specializzazione anche per questa attività che non è affatto un'attività specializzata. Intendo dire che non è attività specializzata nella misura che non è separata, almeno idealmente, dalla totalità dei problemi dell'uomo. In questo tipo di manifestazioni questa separazione è canonizzata; da una parte il pubblico e dall'altra questi specialisti che espongono i loro prodotti. E il pubblico accede a questi prodotti come al prodotto separato di una parte del suo corpo sociale. Voglio dire che l'affluenza di pubblico a questo tipo di manifestazioni non mi pare dimostri un avvicinamento tra il pubblico e l'arte (anche se in un primo

momento l'impressione può essere quella). Ci si accorge che, in realtà, non è che ci sia più interesse. L'interesse è forse quantitativamente maggiore ma, come dicevo, non c'è un rapporto organico tra il pubblico e le opere che vengono esposte. C'è, piuttosto, un rapporto istituzionale.

Questo tipo di mostre confermano che non c'è alcuna comprensione e, in questo senso, in fondo, ciò è abbastanza positivo. Perché serve a rendere più chiare le cose. Il rapporto tra il pubblico e la cosiddetta opera d'arte rimane esattamente un « rapporto » tra pubblico e opera d'arte nella loro separatezza. Cioè viene chiarita questa impossibilità, oggi, di stabilire un rapporto coerente e organico tra questi due elementi.

COLOMBO: Queste manifestazioni mettono certamente in evidenza il complicato problema della comprensione da parte del pubblico. Ma, secondo me, qui si ritorna alla questione della critica, che dovrebbe fare da tramite tra il pubblico e queste opere. Ma data la contraddittorietà dei pareri della critica e considerato che le sue opinioni cambiano nel breve giro di qualche anno, il pubblico non può prestar fede a questo tipo di tramite. E allora, quando va a vedere queste mostre, si trova di fronte ad un sacco di cose ammonticchiate delle quali non capisce nulla, perché non è minimamente indirizzato sul ruolo e sulle funzioni di quelle opere. E, tutt'al più, può informarsi sui prezzi. Infatti la domanda più comune che viene dal pubblico è: quanto costa? Si provi ad interrogare i mercanti che hanno partecipato ad una di queste manifestazioni. Le uniche cose che gli sono state chieste non è: cosa fa quest'artista? chi è? come ha fatto quest'esperimento? O: perché è arrivato a fare questo? Ma: quanto costa quest'oggetto?

PARDI: Mi sembra che si stia chiarendo una cosa. E questa cosa, per usare una parola abbastanza consueta riguarda il « sistema ». Questo tipo di « democratizzazione dell'arte » deriva da un certo tipo di rapporti di produzione che, in questo momento, sta cercando di trovare uno spazio per l'arte di massa, contrapposta a quello che era lo spazio dell'arte di élite. Infatti il mercato c'è sempre stato. Prima però si rivolgeva alle élite e assumeva forme particolari. Oggi si propone come mercato di massa e di conseguenza cerca le sue nuove forme e produce nuove contraddizioni.

COLOMBO: La realtà è che questi Kunstmarkt non sono manifestazioni che possano coinvolgere e, in un certo senso, risvegliare lo spettatore e renderlo cosciente di nuove acquisizioni. In definitiva diventano come mostre di numismatica, che sono sempre forme maniacali, feticistiche.

PARDI: Non direi che sono esattamente come mostre di numismatica. In effetti questo tipo di operazioni deve continuare

a usufruire, in qualche modo, dell'aura legata alla parola « arte ». Si è riusciti, portamento sociale per cui un uomo è un uomo se, oltre a consumare la roba del supermercato, le automobili, ecc., consuma anche l'oggetto « artistico ». Questo è il nuovo problema, nella dimensione della cultura di massa. Con questo tipo di mostre si tende a codificare un nuovo tipo di consumo sociale indotto, il consumo appunto della cultura, intesa come dovere. Prima la cultura era riservata a una minoranza. Ora è di tutti perché si sono predisposte le cose in modo che questo tipo di rapporto sia di tutti, appartenga a tutti e possa essere accessibile a tutti. È positivo? È negativo? Il problema è talmente complesso che è difficile rispondere. Ciò che mi sembra certo è che si stia impostando quest'ipotesi della cultura di massa in modo abbastanza concreto. E le obiezioni che noi facciamo a questo tipo di manifestazioni probabilmente derivano dal fatto che non siamo tanto preparati a pensare a queste cose oppure dipende da un atteggiamento vagamente umanistico.

TADINI: Vorrei precisare qualcosa sul rapporto che si viene a creare tra queste manifestazioni ed il pubblico. All'inizio avevo parlato della sensazione di riduzione di ogni opera esposta a « cosa », abbastanza indifferenziata. E questo è, indubbiamente, un elemento negativo, perché si mette l'osservatore nella condizione passiva di registrare una serie di sensazioni del tutto superficiali. Forse non gli si offre nemmeno quella possibilità molto ambita di usare un po' di informazione per mettersi in una posizione leggermente prevaricatoria nei riguardi degli altri. Come quando in un salotto uno parla di un certo pittore, di un certo fatto « artistico » che gli altri non conoscono. E il primo sfrutta l'informazione e la risolve in prestigio, in piccolissimo potere che può esercitare sugli altri. E su questo argomento si potrebbero fare tutta una serie di considerazioni. Ma le cose avvengono sempre ad un numero di livelli molto superiore a quello che ci sembra di distinguere in un primo momento. C'è, indubbiamente, l'induzione di una certa serie di esigenze fittizie, improntate da una serie di meccanismi commerciali, di prestigio, ecc. Ma non si può però prescindere da una certa esigenza reale che è nella gente. Evidentemente c'è l'interesse del mercato, c'è tutto un complesso di cose che, obiettivamente, inducono questa esigenza. D'altra parte, in forma embrionale, confusa, informe, esiste però — e queste manifestazioni ne danno la prova — in una massa abbastanza vasta, l'esigenza di poter contare su qualcosa che sfugga ad un rapporto di puri valori economici, che cioè rappresenti quel piccolo granello di possibilità utopica che è in ogni persona, anche in quella più integralmente condizionata dal sistema. Certo la gente va a queste mostre perché vi è indotta da tutta una serie di circostanze.

Quando entra in queste mostre certamente si trova di fronte a questo indifferenziato ridursi di tutto in una uniformità senza definizione. Però, nonostante tutto, in queste manifestazioni si verifica anche un'altra possibilità. La possibilità, per la gente, di supporre l'esistenza di un rapporto con le cose, con il mondo, che è « altro » da quello che vive ogni giorno. Un rendersi conto, cioè, che c'è qualcosa di diverso da quello che sta vivendo. E questo fatto, che è poi alla base di ogni operazione artistica, o come vogliamo chiamarla, mi sembra che costituisca un valore da rintracciare. Forse, allora uno dei tipi di rapporti che la gente stabilisce con quello che vede o soltanto con l'atto di andare a vedere queste manifestazioni, non è del tutto indotto, non è del tutto teso ad acquistare un piccolo strumento di prevaricazione. Ma, in una carenza generale di possibilità di vita reale, è anche un indice di questa esigenza di qualcosa'altro. E, in fondo, è il sintomo della coscienza che anche nella condizione più prevaricatoria dei rapporti di produzione permette che sia possibile elaborare una contraddizione di quella situazione.

PARDI: Sono d'accordo sulla complessità, sull'impossibilità di fare una lettura univoca. Ma mi chiedo se questo tipo di operazione non tenda, in fondo, a ridurre questa tendenza all'utopia, a distruggere quest'« altro », nella misura che lo rende conforme, coerente con la struttura del sistema.

TADINI: Certo il sistema tende a disporre ogni cosa a livello del profitto. Ma poi, per fortuna, le cose si complicano. Prendiamo l'esempio dell'editoria. Oggi è possibile comprare in edicola anche « Il Capitale » di Carlo Marx. Ma « Il Capitale », nell'infinità dei casi di rapporto che si stabiliscono con chi l'acquista, può causare una reazione abbastanza imprevedibile. C'è l'esempio che faceva Carlos Franqui quando diceva che Fidel Castro gli aveva raccontato che una delle cose che l'hanno formato in modo decisivo è stato quando è andato in viaggio di nozze a New York ed ha comprato, appunto, « Il Capitale ». In quella circostanza si è verificato un caso abbastanza strano: un cubano, che usciva da una certa situazione, che aveva già nebulosamente certe idee, compra questo libro, e il libro fa scattare qualcosa dentro di lui. Un piccolissimo fatto che diventa abbastanza importante nella reazione a catena che si stabilisce. Certo, le « opere d'arte » dei mercati d'arte non sono « Il Capitale ». Ma credo che sia abbastanza importante tener presente *tutti* i livelli ai quali accadono, integralmente, anche cose come una mostra-mercato. Non mi sembra che sia giusto scegliere d'istinto se essere « pessimisti » o « ottimisti ». E dovremmo stare attenti a cercare di capire gli « impulsi » della gente almeno quanto li capisce — per usarli secondo i *suoi* fini — il sistema.

Quadriennale in 3 capitoli

di Virgilio Guzzi, Cesare Vivaldi, Filiberto Menna

La X Quadriennale Nazionale d'Arte, apertasi a Roma a Palazzo delle Esposizioni, sta suscitando — manco a dirlo — discussioni e polemiche. La formula delle 3 mostre distinte e successive (1° «Aspetti dell'arte figurativa contemporanea - Nuove ricerche di immagine», fino al 31 dicembre '72; 2° «Situazioni dell'arte non figurativa», dal 31 gennaio al 18 marzo '73; 3° «La ricerca estetica dal 1960 al 1970», dall'11 al 27 maggio '73) cerca di rinnovare, radicalmente, l'attività dell'istituzione romana ed è quindi comprensibile che i responsabili (dal Presidente Franceschini al Segretario generale Bellonzi, dal Comitato consultivo alle Commissioni di studio) stiano ricevendo, come accade sempre in simili casi, consensi e critiche a non finire. Poiché un giudizio obiettivo non potrà essere dato che al termine delle 3 esposizioni, in attesa della loro conclusione, abbiamo limitato il nostro intervento a 2 domande poste a 3 membri delle Commissioni di studio, uno per ciascuna sezione.

Le domande fatte a Virgilio Guzzi, Cesare Vivaldi e Filiberto Menna sono le seguenti:

- 1) I motivi della divisione in 3 sezioni distinte sono di mero ordine organizzativo, pratico, di spazio, o non piuttosto motivi (o anche) di principio?
 - 2) Quali criteri hanno guidato l'organizzazione della sua sezione?
- Ecco le 3 risposte.*

Aspetti dell'arte figurativa contemporanea - Nuove ricerche di immagine

1) La domanda che mi si pone (e avrebbe potuto esser rivolta anche agli altri membri della giuria ai cui lavori ho avuto l'onore di partecipare) è in se stessa difficile. Al di sotto delle aperte dichiarazioni è sempre un sottinteso, e questo può essere accertato solo mettendo assieme un'esperienza degli uomini e del mondo dell'arte con una certa dose di fantasia. Per noi sarebbe stato utile il confronto diretto.

Può darsi che — data anche la struttura del Palazzo — esso avrebbe prodotto maggior scandalo di quello che le parti desideravano. Può darsi anche che i «cercatori» abbiano creduto sconveniente stare assieme con pittori e scultori o che effettivamente abbiano sentito d'essere cosa a sé: come del resto sono. Può darsi infine ch'essi abbiano veramente bisogno di molto spazio. Per conto nostro pensiamo che sarebbe bene costruirgli un museo speciale. Non c'è il museo della tecnica, delle arti popolari, della etnografia, ecc.? Ci ostiniamo, come si vede, ad accreditare il concetto tradizionale di arte figurativa. Non vedremo una colubrina, per ornata che fosse, nella sala dove è esposta la *Bella* di Tiziano.

Meno chiara la posizione degli astratti, che tuttavia si servono di tecniche tradizionali. Che abbiano avuto il timore di apparire (dopo la Pop Art e il Neodada) superati, una volta posti a immediato contatto con i nuovi figurativi? Difficile, se non impossibile, come si vede, sbrogliare il gomitolo che ognuno ebbe inte-

resse a tener celato. Siamo curiosi di sentire le ragioni degli altri: le quali varranno almeno quanto queste.

Diremo poi essere inverosimile l'ipotesi che artisti di valore, accarezzati dalla buona sorte e accreditati in questi anni nel migliore dei modi, non abbiano chiara coscienza di quel valore e della posizione raggiunta. È un po' il caso degli artisti invitati a una mostra che all'ultima ora si rifiutano di parteciparvi. Chi saprà mai le ragioni che li spinse a compiere quel gesto?

2) La risposta alla seconda domanda potrebbe essere, ove non apparisse sprezzante, la seguente: I criteri che risultano dalla scelta dei nomi e delle opere. E s'intende che gli onesti, nel prendere in esame il lavoro non facile compiuto, terranno anzitutto presente ch'esso fu, come si dice, di *équipe*, e non di questo o quel membro della commissione. Si vuol ridere? Ha parlato qualcuno di una «Quadriennale di Almirante», con particolare riferimento al settore *Aspetti dell'Arte Figurativa - Nuove ricerche di immagini*. Bene, la commissione cui si deve l'ordinamento di tale settore era notoriamente così composta: Pietrangeli, coordinatore; quindi Crocetti, Fazzini, Guttuso, Minguzzi, Rusoli e Zigaina.

I criteri, dunque? Per la Mostra storica, quello di ricostruire si per sommi capi le situazioni createsi nel nostro Paese tra gli ultimi decenni dell'800 e il quarto circa del nostro secolo, ma soprattutto e al di là dei pregiudizi accumulatisi attorno alle poetiche ed alle vedute della critica e al di qua di ogni polemica, di individuare le singole personalità in uno dei momenti significativi del loro operare. Quello di porre in giusta luce i punti di incontro tra le istanze estetiche e le morali; di far valere infine un'aggiornata condizione della critica. S'intende che,

anche questa volta, non si è potuto sempre mettere mano su ciò che si voleva. S'intende anche che possono essere stati commessi degli errori. Lo studioso potrà comunque considerare con che sottile elaborazione nei momenti felici i nostri artisti abbiano saputo interpretare lo spirito del tempo, tradurre in lirismo figurativo quei problemi intellettuali, sociali, ecc.: una cultura europea che fu pure una cultura italiana. Del resto, nella prefazione alla mostra da noi dettata per il catalogo è detto per distero quanto ci si chiede. Circa l'odierno «figurativo» e le «nuove ricerche di immagine» si vorrà ammettere che fosse molto difficile darne conto in una mostra che voleva riuscire «storico-critica». E si vorrà anche riconoscere che le scelte non potevano esser fatte se non sulla base di una fiducia reciproca: sul presupposto che tutti assieme i membri della commissione di studio avessero ragione perché ciascuno aveva ragione. In circostanze del genere, d'altronde, nessuno attinge l'assoluta certezza. I dubbi, le perplessità assillano fino all'ultimo la coscienza dei giudici. Altri potranno far meglio domani. Ciò che importava era dar conto di una situazione, come di uno svolgimento.

Mostrare i legami e le fratture fra le generazioni ultime, i punti salienti di una realtà che potesse, benché in parte polemica, esser tenuta come storica, perché seriamente motivata dal cammino della cultura. Esempificazioni, dunque, non verdeti. E se dobbiamo proprio accennare a fatti personali, diremo che abbiamo presentato nel catalogo Domenico Gnoli, per il recupero ch'egli fa (dopo la pop-art) dell'idea tutta europea di *immagine* e di pittura, camminando in mezzo agli oggetti di consumo; come dire dentro ad una tematica fra le più attuali.

Virgilio Guzzi

Situazione dell'arte non figurativa

La divisione della Decima Quadriennale in tre settori, figurativo, non figurativo e della « ricerca estetica », scaglionati in tempi diversi e ordinati con criteri diversi, è stata presa dal Consiglio d'Amministrazione dell'Ente su proposta del Comitato Consultivo. Poiché io non faccio parte di nessuno di questi due organismi, essendo stato chiamato solo in seguito (come ovvio) ad occuparmi del settore non figurativo, non posso conoscere le ragioni reali che hanno portato alla divisione, ma soltanto supporre che si sia trattato dell'esigenza, giustissima, di dare un'impronta nuova, o comunque diversa, a una manifestazione che era divenuta sin troppo pletorica e qualunque.

Personalmente sono portato a ritenere che accanto a questa preoccupazione, ripeto giustissima, da parte di qualcuno vi sia stato anche il « piano » preciso di privilegiare la cosiddetta « ricerca estetica » (espressione che non significa nulla a forza di voler significare tutto), o se vogliamo la « morte dell'arte », ai danni di chi lavora seriamente come pittore o come scultore. Lo dimostra il fatto che vi è stato un tentativo, (andato a monte per l'opposizione unanime della Commissione della quale ho fatto parte) di unificare le due mostre figurativa e non figurativa isolando la terza. Tentativo a doppio taglio, poiché l'isolamento può essere un privilegio ma anche un danno: tanto è vero che la Commissione della terza mostra si è subito resa conto dell'inopportunità di una divisione a due anziché a tre. D'altro canto, dopo « casi » del tipo De Dominicis e dopo il fallimento di Kassel, non so fino a che punto l'aver voluto distinguere e privilegiare la « ricerca estetica » sarà davvero un privilegio; se ne parlerà a cose fatte, in sede di consuntivo.

Per quanto riguarda i lavori della Commissione di cui ho fatto parte, quella non figurativa, devo premettere che essa era composta di uomini assai rispettabili ma che era eterogenea all'eccesso. Vi figuravano infatti quattro critici, Valsecchi, Marchiori, la Trucchi e il sottoscritto, uno scultore figurativo, Mascherini, e quattro artisti, nominati soprattutto in qualità di sindacalisti, Brunori, Colorio, Paulucci e Rolando Monti. Il criterio adottato è stato quello di rappresentare nella mostra tutte le correnti e le tendenze non figurative, attraverso personalità significative anziane, giovani o addirittura giovanissime, ma l'eterogeneità della Commissione ha portato, sul piano qualitativo, a diversi e svariati compromessi. C'è stato infatti il sindacalista che si è presentato in Commissione con la lista completa degli aderenti al proprio sindacato, e c'è stato il triestino o il

trentino (si fa per dire) che ha insistito per salvaguardare le situazioni locali. Su circa centoventi invitati, o quanti sono, quasi un terzo a mio parere sono di troppo, inconveniente al quale si dovrebbe provvedere (speriamo) in sede di collocamento. Almeno un caso clamoroso di malcostume voglio qui segnalare. Si tratta di tale Nicodemo Spatari, pittore che la Commissione ha escluso dalla mostra perché chiaramente figurativo (a prescindere quindi da ogni giudizio artistico) e che ci siamo poi ritrovati, non si sa come, negli elenchi stampati e diffusi dalla Quadriennale; invitato, insomma, nonostante tutto. Ora gli amici dell'onorevole Mancini assicurano che lo Spatari è carissimo allo stesso onorevole Mancini, ma poiché l'on. Mancini non faceva parte della Commissione non vedo come egli abbia potuto influire sulle sue decisioni, e soprattutto modificare delle decisioni già prese.

Fortunatamente, almeno dal mio punto di vista, la mostra storica — che costituirà l'asse centrale della manifestazione non figurativa — dovrebbe raddrizzare abbastanza un bilancio non tutto positivo. Si tratta di una mostra molto severa, forse troppo (qualche nome avrebbe potuto essere aggiunto ma senza alterare lo schema essenziale), che fornisce un panorama dello sviluppo delle tendenze non figurative in Italia non solo relativamente alla generazione ormai « storica » dei Licini e Soldati e a quella dei maestri dell'« informale » ma anche alla generazione, importantissima e troppo trascurata, dei Dorazio, Scanavino, Novelli eccetera, e persino oltre.

Cesare Vivaldi

La ricerca artistica in Italia dal 1960 al 1970

La proposta di allestire tre mostre, dislocate nel tempo, ciascuna con un tema particolare, è stata avanzata nel seno del Comitato consultivo della Quadriennale soprattutto per evitare il tipo di rassegna tradizionale, che pretendeva di documentare simultaneamente tutte le tendenze, creando soltanto una enorme confusione. La ripartizione su base tematica (la ricerca sull'immagine, la situazione astratto-informale, la ricerca artistica degli anni 1960-1970) può invece impostare un nuovo discorso espositivo, tendente a una maggiore precisione storico-critica e ad una più efficace comunicazione didattica.

La proposta non è passata senza contrasti. Al contrario, intorno ad essa si è acceso un dibattito accanito, che ha fatto temere, ad un certo punto, una crisi definitiva della X Quadriennale. L'idea è

stata infine accolta, a strettissima maggioranza. Avremo così una rassegna diacronica, imperniata su tre mostre iniziali, alle quali seguiranno altre manifestazioni per la durata del quadriennio di competenza dell'attuale Consiglio di Amministrazione, coadiuvato dal Comitato consultivo.

Per quanto riguarda la sezione dedicata alla « Ricerca artistica dal 1960 al 1970 », devo dire anzitutto che l'impostazione teorica della rassegna è il risultato di una fitta serie di incontri e di discussioni di una commissione costituita da Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Gianni Colombo, Giuseppe Gatt, Luca Patella, Tommaso Trini e da me. Il confronto delle posizioni è stato molto fruttuoso ed ha consentito a tutti noi una rilettura approfondita delle vicende artistiche italiane dell'ultimo decennio. Ci siamo trovati d'accordo sul tentativo di compiere una *analisi linguistica* dell'arte degli anni Sessanta, più che presentare una serie di personalità singole, seguite isolatamente nel proprio sviluppo individuale. Per questo abbiamo chiesto agli artisti di collaborare ad una impostazione più oggettiva e sistematica della ricerca estetica. Li abbiamo invitati, mediante contatti diretti (non ancora completati), ad esporre le loro opere storicamente emergenti dal punto di vista della evoluzione linguistica. Abbiamo scartato la presentazione monodirezionale (tutto l'arco della ricerca visuale, tutto l'arco della ricerca oggettiva, ecc.) per adottare una presentazione fondata su successivi *tagli orizzontali*, coincidenti con i più significativi momenti della ricerca, ossia con le diverse *emergenze linguistiche*. I tagli sincronici trovano la necessaria chiarificazione sia mediante il confronto con i tagli successivi (*confronto diacronico*), sia mediante la presentazione simultanea delle diverse direzioni (*confronto sincronico*). I singoli momenti saranno accompagnati da una chiarificazione teorica dei nessi tra la ricerca specificamente estetica e la situazione socio-culturale.

Intendiamo dare alla mostra una *impostazione didattica*, esponendo le opere con il necessario corredo di informazioni tecniche e storico-critiche. Vogliamo cioè sperimentare una nuova *struttura di comunicazione*, che sia in grado di mettere il visitatore in condizione di rendersi conto dei problemi affrontati dagli artisti. Importanza particolare assume, in questo contesto, la *documentazione dei precedenti storici* della ricerca degli anni Sessanta, affidata a un corredo didattico consistente in riproduzioni di opere oltre che di manifesti, scritti, dichiarazioni di poetica, ecc.

Il *catalogo* riprodurrà l'intera struttura della mostra, compreso il corredo didattico. Contiamo, infine, sulla possibilità di organizzare una serie di conversazioni e di incontri tra artisti, critici e pubblico.

Filiberto Menna

Ricerca di gruppo

Nell'intento di continuare a documentare alcune iniziative di istituti universitari italiani, pubblichiamo l'introduzione e la prima parte di una relazione redatta dal Gruppo di ricerca «Arte contemporanea», costituitosi nell'ambito dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Statale di Milano, promosso e coordinato da Marisa Dalai Emiliani, incaricata dell'insegnamento di Storia della Critica d'Arte, con la collaborazione di Nicoletta Misler, assistente.

Quale spazio nella situazione universitaria attuale?

Negli ultimi anni l'arte contemporanea è diventata, soprattutto a Milano, un fatto di costume. Il numero di gallerie private in continuo e rapido aumento (sono ormai prossime a duecento) ha portato la nostra città ai primi posti nel mercato artistico italiano e addirittura europeo, a fianco di Parigi e di Londra. Le stesse strutture di mercato si sono rinnovate assumendo nuove caratteristiche e trovando tra l'altro ampio spazio di manovra nella media borghesia dell'hinterland: sconti, pagamenti rateali, facilitazioni di ogni genere vengono imposti con le più collaudate astuzie pubblicitarie nella prospettiva di un investimento sicuro e gratificante nello stesso tempo. Il diffondersi di riviste specializzate ha creato un saldo tramite tra i galleristi e i nuovi fruitori-acquirenti, vera forza economica intorno a cui gravita questa moda «culturale».

Non a caso, quindi, il gruppo di ricerca «Arte Contemporanea» che si è costituito quest'anno nell'ambito dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Statale di Milano ha deciso di occuparsi specificatamente di questo fenomeno. L'impegno a organizzare il lavoro in questa direzione ci ha posto di fronte a una serie di difficoltà operative, dovute anzitutto all'ordinamento interno dello stesso Istituto. Qui infatti, come del resto avviene nella maggior parte delle facoltà umanistiche italiane, lo studio dell'attualità, artistica e non, viene tutt'al più limitato all'avanguardia storica, in nome del principio secondo cui per considerare qualsiasi manifestazione culturale è necessario inquadrarla in una prospettiva il più possibile lontana e mediata da una tradizione critica ufficiale: in una parola, si preferisce lavorare in ambiente asettico. Questo ha reso il lavoro di ricerca più difficile, per la mancanza obiettiva di strumenti adeguati, dai testi d'informazione più generale alla stampa specialistica e alla documentazione specifica, totalmente assenti nella biblioteca dell'Istituto, alla guida di docenti in grado di indicare una sperimentata metodologia; e può in parte spiegare, forse, il numero relativamente modesto di studenti che ha

risposto all'iniziativa. Infatti, su una media di circa ottocento studenti che si iscrivono annualmente ai corsi di storia dell'arte, solo poche decine hanno accettato l'invito.

Le ragioni? Ci sembra giusto premettere che i professori stessi, non trattandosi di un corso tradizionale con lezioni *ex-cathedra*, avevano consigliato la partecipazione soltanto agli studenti in possesso di un certo background di conoscenze d'arte contemporanea: il che presupponeva un interesse coltivato individualmente, data l'arretratezza dell'insegnamento artistico a tutti i livelli, e in particolare di quello impartito nei licei.

Sugli abituali frequentatori dell'Istituto di Storia dell'Arte vale poi la pena di fare qualche notazione. La liberalizzazione dei piani di studio, con cui dal 1969 è stata sancita la possibilità per ogni studente di scegliere liberamente gli insegnamenti da seguire nell'ambito del proprio corso di laurea, ha reso non più obbligatorio l'esame di storia dell'arte, facendo dapprima vertiginosamente diminuire il numero degli iscritti. Tra questi si sono in seguito venuti evidenziando tre orientamenti di fondo: una parte, nella prospettiva di laurearsi con una tesi in Storia dell'Arte, segue per tre o quattro anni i corsi tradizionali (cattedra di Arte I) e preferisce decisamente occuparsi di fenomeni artistici non contemporanei (tra costoro si contano numerosi i figli e soprattutto le figlie della media e alta borghesia, per i quali una scelta di questo genere rappresenta uno status symbol, quasi un'abitudine di classe in ossequio alla tradizione). La maggioranza segue per un solo anno il corso di Arte II che, per gli argomenti trattati, permette un approccio anche politico-ideologico ai problemi artistici. A noi si è offerta invece l'occasione, nell'ambito dell'insegnamento di Storia della Critica d'Arte, di condurre una ricerca di attualità, sia pure in una condizione di disorientamento, determinata in parte dalla natura pionieristica del nostro lavoro, ma in misura anche maggiore dalla confusa dialettica di tentativi validi e di mistificatorie manovre diversive proprie del particolare momento che attraversa oggi l'arte contemporanea.

E l'atteggiamento davanti all'arte dei movimenti politici, dentro e fuori l'Università, non ci è certo stato chiarificante. Ci riferiamo soprattutto al Movimento Studentesco, che monopolizza la vita po-

litica della Statale e che ha riscoperto di recente la cultura come valore, lasciandosi alle spalle la contestazione eversiva del sessantotto, sotto la cui spinta anche l'insegnamento della Storia dell'Arte aveva dovuto disertare la ricerca «pura» storico-filologica-erudita, per tentare di trasformarsi nei contenuti (nuovo interesse, per esempio, per l'urbanistica) e nella didattica (seminari, cioè ricerche di gruppo). Quest'anno il Movimento ha deciso di costituire un'apposita «Commissione artistica», con la finalità di dibattere e divulgare i problemi della cultura. Inopinatamente, può così capitare di imbattersi in Zdanov nel 1972.

Infatti il dibattito, in questi anni così vivo e coinvolgente, sulla funzione e l'organizzazione dell'attività artistica nella società del capitalismo avanzato e del socialismo realizzato, pare completamente estraneo al Movimento. L'arte è riduttivamente vista nella sua funzione gratificante e propagandistica, e l'esortazione è volta semplicemente alla valorizzazione di tematiche inerenti alle masse popolari («... per un'arte che esprima i reali sentimenti delle masse popolari, i loro sentimenti antifascisti e antiimperialisti, la loro volontà di lotta, che incoraggi la loro unità...», leggiamo in un volantino distribuito qualche mese fa). Si insiste molto, dunque, sul ruolo descrittivo dell'arte. In un ciclostilato dal titolo «Sulla letteratura e sull'arte» (Milano, 11-7-72 - traduzione a cura del MS di articoli apparsi sulla stampa cinese) si riporta tra l'altro la seguente testimonianza di un pittore cinese, che rivela l'importanza per l'attività creativa del giudizio dei contadini: «Una volta ho dato loro un dipinto per incisione in legno avente per soggetto un pastore che torna a casa, e ho chiesto la loro opinione. Alcuni contadini hanno detto: — A pascolare le pecore senza un cane, si soffrono le perdite a causa del lupo. È bene che il pastorello porti con sé un sacco di juta per difendersi dal vento e dalla pioggia e per portare un agnellino appena nato, se una pecora partorisce sulla montagna —. ... Tali affermazioni non avrei potuto udirle nell'aula dell'Istituto. Ascoltai le loro opinioni con piacere e ripetutamente corressi il dipinto, fino a che essi ne furono soddisfatti. Poiché fra le masse popolari c'è un'inesauribile fonte di creazione artistica e molti buoni maestri per aiutarci, perciò io produssi opere inces-

santemente. Vedendo queste immagini che contenevano scene della loro vita dopo la liberazione, i contadini mostrarono una franca gioia e fui molto incoraggiato da ciò ».

Il Movimento Studentesco sembra orientato alla traduzione passiva di modelli di questo tipo, senza tener conto della contraddizione e della differenza fra una forma d'arte che segue la rivoluzione e una che la precede. Questo privilegiare un'attività artistica la cui ricerca sperimentale si trascura a vantaggio della sua strumentalità, ci ricorda un po' troppo la politica culturale del P.C.I. negli anni Cinquanta; e siamo convinti che a chi vuole chiedere ancora una volta alla cultura soltanto un'adesione esterna, si possa ben contrapporre anche oggi il ruolo che le indicava già Vittorini: « Rivoluzionario è l'artista che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie 'diverse' da quelle che la politica pone; esigenze interne, segrete, recondite nell'uomo, e che è proprio di lui... porre 'accanto' alle esigenze che pone la politica, porre 'in più' delle esigenze che pone la politica ».

Quanto all'attività concreta del Movimento Studentesco, si è limitata finora all'adesione ufficiale a un corso organizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte e dedicato alla cinematografia sovietica degli anni '20, all'organizzazione di corsi gratuiti di fotografia, all'allestimento di uno spettacolo teatrale. Pare che la nuova cultura che dovrebbe nascere da tale impegno e da tali presupposti, sia in grado di recuperare un nuovo filone populista, espressione di una supposta e non verificata cultura popolare. L'analisi della totale sottrazione operata dalla classe egemone di qualunque cultura popolare, la denuncia della diffusione tra le masse di sottoprodotti dell'arte borghese, non entrano minimamente in questa prospettiva. Conseguenza possibile e probabile del discorso che si tenta di fare sembra proprio così la rivalutazione involontaria di una tutt'altro che popolare e originale sottocultura.

Chiarita nei suoi termini essenziali la situazione in cui ci siamo trovati a operare in Università, vorremmo ora precisare l'impostazione data al nostro lavoro. Intanto abbiamo l'impressione che il volontarismo e l'empirismo sia del coordinatore che degli studenti-ricercatori caratterizzino la nostra attività nei confronti di quella svolta, parallelamente, negli Istituti di Storia dell'Arte di Parma e di Genova, attività già illustrata sulle pagine di NAC e in entrambi i casi, ci è parso, rigorosamente programmate dai professori, mentre noi abbiamo rivendicato piena libertà di iniziativa.

L'area nella quale abbiamo condotto la nostra indagine è stata quella delle mostre tenutesi a Milano nel periodo dal gennaio al giugno 1972. Si è avvertita la necessità di sviluppare l'analisi su vari piani. A livello teorico, infatti, l'argomen-

to presentava più di un problema: da un lato la verifica culturale di fenomeni artistici connessi e compromessi con l'attualità, dall'altro l'analisi dei condizionamenti che sull'attività creativa esercita la struttura economica del mercato. Base comune sono state letture di informazione sulle tendenze artistiche posteriori al '45 e contemporaneamente letture critico-ideologiche.

Per quanto riguarda l'aspetto operativo, la carenza di strumenti ci ha costretti a limitare drasticamente il campo d'indagine. In particolare la nostra scelta è caduta su un certo numero di gallerie « di tendenza » che attraverso le loro proposte sembrano privilegiare prodotti « culturalmente qualificati », mentre abbiamo volutamente trascurato la massa delle gallerie che determinano e alimentano il gusto medio (mercato del « paesaggio » e della « natura morta »), anche perché in questo caso sarebbe stato indispensabile un'analisi sociologica dei frequentatori e acquirenti. Gallerie « di tendenza », dunque, e cioè quante presentano l'opera di artisti riconducibili 1) al Surrealismo, Nouveau Realisme, Neo Dada; 2) al Realismo, Nuova Oggettività, Nuova Figurazione; 3) all'arte povera e concettuale, alla poesia visiva; 4) all'avanguardia storica astratto-geometrica e astratto-informale: questi i temi dei nostri gruppi di ricerca.

Altro oggetto di analisi sono state le mostre organizzate negli stessi mesi dal Comune di Milano.

È subito nata l'esigenza di conoscere a fondo queste due strutture espositive, privata e pubblica, con la loro rete di alleanze, le loro mistificazioni, i loro alibi, i loro « segreti professionali ». Questo interesse si è fatto via via preminente per l'approccio politico-ideologico che consentiva e ha determinato l'impostazione delle relazioni finali. Avvertiamo naturalmente nel nostro lavoro gravi carenze: manca fra l'altro un esame dei mezzi di informazione che le gallerie utilizzano, pubblicità, cataloghi, stampa, critica, mass-media. Manca anche un'indagine parallela sulle collezioni e sui collezionisti, che sono le stazioni d'arrivo dove si compie il « destino » del prodotto artistico. Ma la vastità di questi due temi avrebbe richiesto altre forze e ben più tempo di quello che avevamo a disposizione.

Il nostro proposito non andava al di là dell'analisi critica di una determinata realtà: l'aver preso coscienza di certe contraddizioni in cui operano gli artisti del nostro tempo e insieme di quelle che caratterizzano oggi qualsiasi ricerca, sia pure di rottura, all'interno dell'università, ci sembra già un risultato valido.

Rimane ancora da aggiungere che nel corso del nostro lavoro abbiamo voluto confrontare e verificare le nostre idee in alcuni incontri con artisti d'avanguardia che operano a Milano. I risultati sono stati, dal nostro punto di vista, positivi, perché ci hanno confermato appieno le

ambiguità e le contraddizioni che caratterizzano l'attività degli operatori artistici attuali. I nostri interlocutori hanno dimostrato di apprezzare la nostra iniziativa perché rompeva il tradizionale disinteresse accademico nei confronti della ricerca presente, anche se, venuti forse per usare l'università come possibile cassa di risonanza delle loro operazioni, hanno dovuto far fronte ad una denuncia dei loro compromessi, ammessi in parte o interamente. Anche le loro invenzioni formali, che pure presuppongono scelte ideologiche o quanto meno contenutistiche abbastanza precise, ci sono parse poco incidenti se riferite al contesto socio-culturale all'interno del quale vengono proposte.

Tutto il dibattito apertosi nel sessantotto sembra aver lasciato dietro a sé solo frustrazione e mancanza di convinzione nella validità del proprio lavoro, compensate per altro dagli incensi dispensati da un sistema che, assorbendo ogni tentativo eversivo, ne elude la minaccia.

L'attività espositiva del Comune di Milano

Quando decidemmo di occuparci dell'attività espositiva a Milano durante il primo semestre del 1972, non potevamo prescindere dall'interessarci anche dell'attività comunale, che dal 1970, presentandosi alla ribalta con le girandole e i fuochi d'artificio del Nouveau Realisme, aveva messo in moto un sempre più frenetico carosello di mostre. Il fenomeno ci poneva parecchi interrogativi: La Ripartizione Iniziative Culturali del Comune seguiva una « politica culturale »? se sì, chi la elaborava? E inoltre, aveva dei legami con le gallerie private cittadine? Ancora, come e perché era nata, se già esisteva un Ente Manifestazioni Milanesi che per una ventina d'anni aveva, bene o male, gestito tutta l'attività artistica pubblica della città?

Occorreva qui, non esistendo una bibliografia specifica, condurre un'indagine diretta, e infatti le nostre fonti sono state la conferenza stampa del 17-1-72, un'intervista e le affermazioni di principio all'inaugurazione di alcune mostre dell'assessore incaricato, e le dichiarazioni di altri diretti responsabili della Ripartizione, con i quali abbiamo avuto alcuni colloqui. Inoltre i materiali, gli stampati raccolti da noi nel periodo esaminato, le mostre stesse.

Quando alla nostra interpretazione dei fatti, abbiamo cercato di ottenerla quasi accostando un fatto dopo l'altro. Lasciamo al lettore di riconoscere queste evidenze come tali, o di scorgerne delle altre.

1) Per prima cosa diamo alcuni cenni sull'organizzazione della Ripartizione, che fra la primavera e l'estate del '72 è divenuta la Ripartizione Cultura, Turismo e Spettacolo, ma senza sensibili cambiamenti

nelle sue strutture interne. Il numero di persone che la compone è relativamente esiguo: l'assessore socialdemocratico Paolo Pillitteri opera al livello delle direttive politiche, presentando alla giunta il programma per il quale deve ottenere gli stanziamenti; manca un caporipartizione, vi è però un vicecaporipartizione e inoltre tre uffici: l'amministrativo, l'ufficio-stampa (ambedue composti da una persona) e quello che potremmo definire come l'esecutivo. Le tre persone che ne fanno parte svolgono le mansioni più diverse, da quelle relative all'allestimento delle mostre, ai contatti con gli organizzatori, all'impostazione grafica dei cataloghi. Esiste poi teoricamente una commissione consultiva, formata dai più illustri rappresentanti delle più prestigiose istituzioni artistico-culturali cittadine (il direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Statale, quello del corrispondente Istituto dell'Università Cattolica e Sovrintendente alle Gallerie, il presidente dell'Associazione Amici di Brera, il direttore della maggiore pinacoteca milanese), che dovrebbe riunirsi più volte all'anno per proporre, vagliare e consigliare, ma che in pratica non esercita alcuna funzione reale. Gli stessi responsabili della Ripartizione dichiarano di gradire le proposte « interessanti », da qualunque parte vengano, per operare tra queste le proprie scelte.

Fra le informazioni che non siamo riusciti a ottenere va annoverato l'atto di nascita della Ripartizione, così come non abbiamo saputo ufficialmente se questa abbia avuto mano nella definitiva scomparsa dell'Ente Manifestazioni Milanesi, avvenuta nel 1970 dopo la grande mostra di De Chirico a Palazzo Reale. Tutto quello che ci è stato dato di sapere è che l'Ente « essendo un doppione, aveva esaurito le sue funzioni ».

Fra i maggiori vanti della Ripartizione è senza dubbio il ripristino, il potenziamento e l'utilizzazione di alcune sedi espositive: la sede principale, quella destinata alle mostre di maggior richiamo, è Palazzo Reale, le cui sale sono state recentemente restaurate a cura degli architetti Baldessari e Mosca; poi la Rotonda della Besana, anch'essa restaurata (ma qualcosa non deve essere andato per il verso giusto, se in giugno è stata frettolosamente chiusa perché il soffitto della vecchia chiesa minacciava di crollare; per tacere degli apparati per l'allestimento, pannelli e illuminazione, 'sbagliati' una prima volta, quindi rifatti a cura dell'architetto Gardella in occasione della mostra di Morandi, e ora di nuovo in radicale rifacimento perché non ritenuti abbastanza funzionali). Sedì minori sono la sala delle Cariatidi, che generalmente ospita mostre monografiche dedicate ad artisti che operano a Milano; e l'Arenario che, scorrendo l'elenco delle presenze, sembra a dire il vero destinato al ruolo di vagone di 3° classe (e in effetti non gode di nessun mezzo pubblicitario oltre

a qualche timido manifesto nei paraggi); ancora, la Sala delle Asse al Castello Sforzesco, che dovrebbe ospitare mostre di grafica. Ma le eccezioni non mancano, come del resto nelle altre sedi, che non risultano così spazi qualificati e qualificanti per nessun tipo di discorso culturale. Il Comune potrebbe poi disporre di alcune sale nelle biblioteche civiche, centrali e rionali, e al Museo della Scienza e della Tecnica; ma di queste possibili sedi decentrate (problema che riprenderemo più avanti) poco ci si occupa. È lasciato all'iniziativa personale dei bibliotecari di organizzare mini-mostre, generalmente di grafica, di chiunque proponga le sue opere: se queste piacciono al bibliotecario (e pare gli piacciono sempre), l'artista può esporre, gratis, per un mese. Quanto alle sale del Museo della Scienza, vengono date in affitto una volta l'anno agli antiquari milanesi che vi organizzano la loro Mostra-Mercato.

2) Ma il nostro Comune, che dispone di una ripartizione creata appositamente, di fondi (questa è una delle più grosse lacune della nostra indagine: non si è voluto assolutamente precisare una cifra, sia pure indicativa), di numerose sedi, svolge una cosciente politica culturale?

L'assessore dichiara, in risposta a un questionario della galleria « Il Cigno » (luglio 1971) che la Ripartizione « si è prefissa il compito... di organizzare... mostre di grande respiro, cercando finché è possibile di intervenire laddove il privato è assente, cioè nei casi in cui gli interessi economici sarebbero scarsi, le spese eccessive, i locali espositivi insufficienti ». Laddove cercheremo di dimostrare che il « privato » (l'assessore si riferisce al gallerista) ci abita da gradito amico nelle mostre comunali, contraccambiando l'ospitalità subito dopo — e sappiamo bene che gli interessi economici, e di grande portata, non sono certo estranei ai grossi nomi dell'alta moda dell'arte contemporanea.

In sei mesi, una quindicina di mostre: con un culmine di attivismo esploso tra la fine di aprile e i primi di maggio, quando i milanesi per distrarsi (o per farsi convincere dai persuasori occulti?) durante le faticose meditazioni preelettorali, potevano godersi ben cinque mostre comunali, dai giovani svizzeri esposti alla Rotonda, allo spagnolo del dissenso nella Sala delle Asse, rinfrescandosi nel verde del giardino della Guastalla con i bronzi di Gheno, dopo aver presenziato alle cerimonie solenni in onore del « Grande Artista Italiano » Lucio Fontana, a Palazzo Reale.

Ma tra tutte queste mostre esiste un filo conduttore, una linea di scelta? Ci sono state delle personali (Casella e Tosi alla Besana, Dova, Romagnoni alle Cariatidi, Fontana a Palazzo Reale, Ortega e Folon al Castello Sforzesco), delle mostre di tendenza (« Realismo in Germania » e « Giovane arte svizzera » alla Besana, « Tre tendenze dell'arte francese con-

temporanea » e « Progetto, intervento, verifica », degli scultori Pardi, Carrino, Uncini e Spagnuolo alle Cariatidi) e mostre « a tesi », di cui l'unico esempio è stata sinora « Metamorfofi dell'oggetto », a Palazzo Reale.

Nella conferenza-stampa tenuta dall'assessore per illustrare il programma di massima delle maggiori mostre del 1972 e 1973, è stato presentato come criterio portante quello dell'area geografica: facciamo vedere ai milanesi gli artisti che hanno lavorato a Milano negli anni Cinquanta, e in particolare i nuclearisti e gli spazialisti (nel novembre '71 si è visto Roberto Crippa, nel settembre-ottobre '72 Dangelo e Peverelli, è previsto Tancredi). Ma si guarda anche al passato: per la primavera del '73 è annunciata una mostra sul « gran siècle », il Seicento lombardo, che dovrebbe illustrare, oltre la pittura e le arti minori, anche la musica, la poesia, il teatro in una serie di manifestazioni collaterali.

Se poi arriverà, di fatto, un po' di tutto di fronte all'occhio attonito del pubblico milanese, ciò sarà da imputarsi alla circostanza che Milano, grande città europea, si trova al centro degli scambi internazionali: ecco le mostre itineranti, i pacchi-dono (che arrivano un po' sciupati) come le « Tendenze francesi », le cui opere si erano perse (leggi: vendute) per la strada, la « Metamorfofi dell'oggetto », ambiziosa realizzazione di ben cinque paesi del MEC, più la Svizzera.

3) Soffermiamoci un attimo a considerare appunto la mostra della « Metamorfofi dell'oggetto ». Al di là delle perplessità che la stessa impostazione culturale della rassegna e il suo contraddittorio taglio didattico potevano suscitare, bisogna osservare che per l'edizione italiana si è avuta una ristrutturazione e integrazione a cura di Franco Russoli. E l'integrazione è avvenuta quasi esclusivamente con opere di collezionisti e gallerie private milanesi: il Surrealismo e Dada della Galleria Schwarz e dell'Internazionale, il Futurismo e Picasso da Mattioli, Rauschenberg e Lichtenstein dalla collezione Panza di Biumo di Varese; Del Pezzo, Baj, Adami dallo Studio Marconi; Bertini, Hains, Rotella dallo Studio Sant'Andrea, ecc. Non sappiamo fino a che punto si possa sostenere l'alibi della comodità (niente spese di trasporto, ecc.) se consideriamo che il « prestigio » di una mostra, che ha un suo preciso valore economico, entra nel curriculum delle singole opere accrescendone la quotazione.

Esiste allora un collegamento più o meno sotterraneo fra le iniziative comunali e i gestori del mercato artistico milanese? Stando alle parole sopra citate dell'assessore, dovremmo rispondere di no. Però sappiamo che la personale di Tosi è stata proposta e organizzata da Gianferrari, che ha l'esclusiva del polveroso pittore lombardo, tanto amato dalle signore della buona borghesia perché si intona « così bene » con i colori del loro salotto (città-

mo da una conversazione colta alla mostra). E sappiamo pure che così è successo per la mostra sul « Realismo in Germania », proposta e organizzata da Emilio Bertonati e cioè dal proprietario della « Galleria del Levante », che da anni va tesaurizzando i pittori tedeschi del xx secolo di una precisa area figurativa: si spiega allora la presentazione del catalogo a opera di Testori, fine letterato (e critico « ufficiale » della galleria) che si è dato gran pena per far passare un'arte violentemente demistificatoria quale fu quella dei Grosz e dei Dix solamente come stravolgimento intellettuale e morboso; si spiega la mancanza dei « grandi » (presenti invece alla mostra sorella di Stoccarda) a favore dei minori, sconosciuti in Italia, d'accordo, ma anche meno « spiacevoli » (quindi più vendibili). Ci risultava inspiegabile la superpresenza (verso la fine della mostra ammontava a circa il 50% delle opere), a nostro parere illegittima perché non pertinente al clima culturale che si dichiarava di voler illustrare, di Radziwill. Ma subito dopo la chiusura della mostra comunale ci fu una sua lunga personale al « Levante », seguita da un'altra personale di Voll, pure ampiamente presente al « Realismo ». Come non pensare che la mostra comunale era servita da lancio pubblicitario nei confronti di un pubblico enormemente più ampio di quello degli abituali frequentatori di una galleria privata? Chi abita a Milano ben conosce il « battage » che accompagna tali mostre: manifesti in tutto il centro cittadino, striscioni rossi o blu per le strade come per le elezioni, articoli apologetici su tutta la stampa cittadina (specialmente sul *Corriere della Sera*, che non si perde una mostra). Insomma, tutto un apparato che un gallerista non può certo permettersi.

Il caso di Radziwill non è infatti rimasto isolato: anche se non è documentabile l'ingerenza diretta di una galleria in certe scelte, gli artisti sono di fatto legati ad una o più di esse. Così, entro un arco di tempo relativamente breve dalla mostra comunale, ecco l'esposizione privata. Possiamo citare, tra gli altri, i casi di Dova alla « Borgogna », di Carrino e Spagnolo all'Annunciata, di Pardi allo « Studio Marconi », della mostra « Mito della macchina » alla « Galleria Blu », direttamente collegabile con la « Metamorfosi » e il « Realismo ».

Abbiamo anche cercato di sapere se la scenografica mostra di Fontana a Palazzo Reale avesse avuto all'origine una precisa motivazione, ma l'evasiva risposta dei responsabili della Ripartizione si è basata sull'immanentistico assunto che da molto tempo « bisognava », « era doveroso rendere omaggio al grande maestro ». Ma che bel regalo intanto, per tutti coloro che ne possono ora vendere un paio, a un prezzo naturalmente maggiorato dopo tale rilancio.

4) Occorre ancora sottolineare il divario di qualità e quantità delle iniziative

culturali comunali fra il periodo invernale-primaverile e quello estivo. In quest'ultimo, rispetto allo sfoggio dei mesi invernali, le sporadiche mostre non presentano per lo più artisti importanti, ricalcando uno schema già collaudato dalle gallerie private. Ci è stato fatto notare in proposito dai responsabili che nel periodo estivo l'affluenza dei visitatori è alquanto ridotta. E in effetti non nutriamo alcun dubbio sul fatto che il pubblico medio e alto borghese che visita le mostre, quando se ne va in vacanza abbandoni le sue velleità « culturali ». Gli « altri », quelli che anche senza andare in vacanza non visitano le mostre estive, non si recano però neanche a quelle invernali.

Questa osservazione ci riporta alle considerazioni fatte all'inizio, quando accennavamo all'allargamento dell'interesse del pubblico per l'arte contemporanea. Ma è un allargamento a macchia d'olio, che partendo dal vertice si ferma alla media borghesia. La maggioranza della popolazione cittadina (piccola borghesia, proletariato, sottoproletariato) non è obiettivamente nelle condizioni di fruire di quanto è proposto nelle pubbliche sedi espositive (sempre ammesso che ce ne sia bisogno). Il problema, come è ovvio, non ammette che una soluzione politica a livelli ben più complessi e profondi di quanto possa proporsi l'attuale classe dirigente. Perciò quando la Ripartizione, avvertendo confusamente questo « nodo », trova come unica soluzione quella del « decentramento divulgativo », è difficile non intendere questa « divulgazione » come uno degli infiniti strumenti della classe egemonica che, pretendendo di eludere le contraddizioni con un processo unilaterale dall'alto al basso, mira soltanto al mantenimento dei rapporti sociali esistenti.

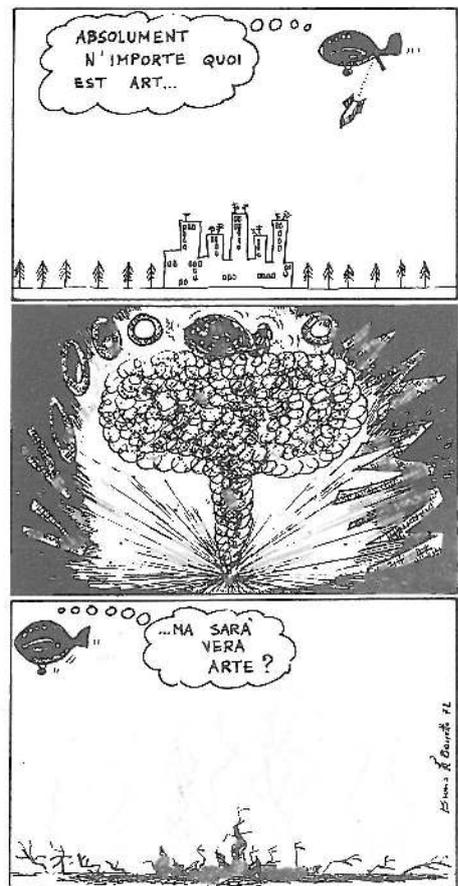
Ma anche senza interpretare politicamente un problema prima di tutto urbanistico quale può essere quello del decentramento culturale, esaminiamo come la Ripartizione abbia tentato di « ovviare alla mancanza di sedi decentrate adeguate ». Bocciate a priori le biblioteche periferiche, si è impegnata nell'operazione « Pullman dell'arte »: vivacemente ridipinti ad uso di « richiamo », due autobus dell'ATM sostano per alcuni giorni in certi quartieri popolari periferici e nei comuni formicaio della « cintura verde », portando in giro piccole mostre di grafica che utilizzano i materiali di precedenti mostre comunali (per esempio il « Realismo in Germania »), o propongono una panoramica storica (è stata preannunciata la rassegna dei « Maestri italiani del Novecento »). Questa iniziativa — a parte il ricalco non dichiarato dell'esperienza dei Museobus di Pompidou — ci pare autopubblicitaria e demagogica, perché ben più rivolta a ottenere consensi e appoggi politici dagli strati medi e piccoli della borghesia cittadina, ammirata di fronte alla « modernità e dinamicità » della Ri-

partizione, che ad affrontare seriamente il problema del decentramento: che, sia pure in una logica riformista, dovrebbe trovare risposta prioritaria in un sistematico programma educativo-didattico (a proposito, non è perlomeno strano che delle tante mostre allestite dal Comune in questi due anni, per nessuna si sia studiato un taglio didattico?).

5) La nostra conclusione, che ci sembra possa essere assunta come ipotesi di ricerca per un lavoro successivo, da verificarsi con maggiore scientificità, è che la « politica culturale » dell'ente pubblico è strettamente legata e largamente condizionata dal mercato d'arte milanese, muovendosi in direzioni che obiettivamente ne favoriscono la più ampia pubblicizzazione e il continuo allargamento. E se la « cultura » è quella dei mercanti d'arte, la « politica » si evidenzia chiaramente, sotto l'alibi della disinteressata operazione culturale in favore del « bene pubblico » (e a pubbliche spese), nella ricerca incondizionata di prestigio e di consenso entro una precisa area sociopolitica della popolazione milanese.

Hanno partecipato alla redazione del documento: Adriano Antolini, Megi Balboni, Ornella Battistini, Filippo Buratti, Fabrizio Caleffi, Elvira Impegno, Gianluca Kannès, Emiliana Mongiat, Gemma Verchi.

Bruno Bozzetto.



Gli ingegneri della percezione estetica

di Piero Raffa

È già un bel po' d'anni che sentiamo parlare della teoria dell'informazione applicata ai fenomeni artistici, sia attraverso le proposte elaborate al livello teorico da alcuni autori, come per esempio A. Moles, del quale è stato tradotto in italiano alcuni anni or sono il volume *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, e Max Bense, di cui sono disponibili nella nostra lingua alcuni saggi e si annuncia la traduzione dell'opera maggiore. Il lettore medio conosce approssimativamente il significato tecnico dei termini-chiave di codesta teoria: informazione, entropia, ridondanza e altri, che sono ormai entrati nel giro corrente del discorso culturale. Cionondimeno penso che non sia stato inutile raccogliere in un'agile antologia alcuni testi, che offrono lo spunto e la possibilità di redigere una sorta di bilancio del problema, fuori dagli orecchiamenti e dal fideismo apodittico della moda culturale¹. Vale la pena di farlo, anche perché il caso è tipico di una situazione culturale diventata cronica, nella quale il criterio (se così si può ancora chiamare) della selezione e dell'accreditamento delle idee non risiede nel vaglio ragionato degli argomenti pro e contro, ma nell'acritica frenesia del « diverso », che poi non è altro che l'epifania delle leggi del mercato. Una situazione, insomma, alla quale si applica perfettamente... la teoria dell'informazione, e vedremo che questa coincidenza non è casuale.

Sarà bene ricordare, per prima cosa, il contesto originario della teoria. Sul piano puramente teorico, si tratta di un calcolo matematico: l'informazione è un'entità misurabile. Essa è tanto più elevata quanto più elevato è il numero delle equiprobabilità (incertezza) relative al verificarsi di un dato evento. Sul piano applicativo (tecnologia) il contesto originario sono le comunicazioni elettriche ed elettroniche (computers). L'unità di informazione si chiama *bit*, abbreviazione di « *binary digit* » o segnale binario, perché codesti cervelloni, detti appunto digitali, sanno dire soltanto sì e no. Successivamente la teoria fu trasferita in psicologia, in semiologia e in estetica. Lascio perdere la semiologia, perché ormai anche i più sprovveduti hanno capito che « informazione » nel senso tecnico precisato non ha nulla a che vedere con « significato ». Naturalmente, si può calcolare l'informazione di un messaggio, specie se il codice col quale è stato redatto ha una struttura binaria, com'è il caso della linguistica di derivazione saussuriana. Ma, come ripeto, l'informazione non fa significato nel senso semiologico. Che cosa fa? In

estetica fa valore, poiché il concetto di informazione tende a confondersi con quello di originalità. Un'opera o messaggio artistico sarà tanto più valido, originale, creativo ecc. quanto più informativo. Se mi è permesso, per così dire, un corto circuito del discorso, posso già anticipare per via argomentativa la conclusione. Si consideri che, se l'equazione anzidetta fosse vera, essa sarebbe niente di meno che l'annuncio di una sbalorditiva rivoluzione scientifica. Sbalorditiva, poiché pretende di aver risolto una questione che la scienza moderna più rigorosa ha da tempo accantonato: il giudizio di valore. Ma Bense e altri autori parlano di estetica *scientifica*, anzi « esatta » nel senso quantitativo, e addirittura della creazione « scientifica » di opere artistiche (si veda il mio scritto « Scienza, scientismo, tecnocrazia », NAC aprile 1972). Troppa grazia, naturalmente.

Per entrare nel merito specifico del problema, bisogna considerare l'informazione sotto il profilo psicologico e verificarlo al confronto con quel tipo particolare di percezione che è la percezione estetica. È importante sapere che in psicologia il punto di vista informazionale si configurò come lo studio del « tempo di reazione » necessario per eseguire un compito complesso e quindi, implicitamente, come un problema tecnologico di efficienza e di minimo sforzo. In parole povere, si voleva sapere come trasmettere il massimo contenuto di informazione con la massima rapidità compatibile con i limiti del cervello umano (J.R. Pierce, Milano 1963, cap. XII). Ha perciò detto bene Hofstätter che l'interesse della psicologia per la nuova teoria risiede nella possibilità di « concepire tutti gli atti umani come decisioni di fronte all'incertezza » (Milano, 1964).

Ciò è sufficiente per rendersi conto dell'inadeguatezza della teoria nei confronti della fruizione artistica. Infatti la percezione estetica — la quale in Italia non ha mai ricevuto un'analisi psicologica soddisfacente, et pour cause, date le cancrenose propensioni filosofiche dell'estetica nostrana — è precisamente l'opposto di una « reazione efficiente » nel senso dianzi chiarito. Con un briciolo di paradosso si può dire che essa consiste nel « perder tempo » nella contemplazione dell'oggetto, e che implica assai di più di una mera percezione decisionale, poiché in essa vengono impegnate tutte le funzioni psichiche, specie l'immaginazione. Percepire esteticamente equivale a costituire l'oggetto percettivo in immagine, senza peraltro perdere la presa sensibile con esso

(ecco un altro paradosso).

L'argomento risolutivo al quale i sostenitori della teoria non hanno ancora saputo rispondere (ci ha provato Moles, ma con scarso successo) è il seguente. Quando fruisco per la ventesima volta un'opera artistica, che praticamente conosco a memoria e che tuttavia non ha cessato di procurarmi un'esperienza godibile, non si può dire che ricorrono incertezza, novità, imprevedutezza ecc. Semmai ricorre la ridondanza, che è l'opposto dell'informazione. L'unica eccezione è costituita dall'opera nuova di avanguardia. Ma anche qui la situazione « informativa » ha luogo soltanto alla prima fruizione, o alla seconda. Nelle successive, se l'opera è valida, subentra invece la vera e propria esperienza adeguata di essa, accompagnata di regola dalla curiosità intellettuale di approfondirla. Questa è la peculiarità che distingue radicalmente la fruizione artistica dai fenomeni del consumo psicologico (moda, pubblicità, industria culturale ecc.), ai quali la teoria dell'informazione si applica perfettamente. Se viceversa tale consolidamento non ha luogo ossia se l'opera, passato il primo choc, non consente una ripetuta esperienza godibile, allora vuol dire che appartiene ai fenomeni del consumo. Da ciò si può arguire che il vecchio adagio del tempo galantuomo, pur non disponendo di alcun dispositivo per calcolare i bit, vale ancora qualche cosa.

A questo discorso viene spontaneo opporre un'obiezione, che il lettore avrà già pensato per conto suo. Molta arte di oggi possiede le caratteristiche « informazionali » previste dalla teoria, e molta critica vi si adegua, giudicando le opere in base alla dinamica consumistica delle poetiche. Sicché, a parlare di percezione estetica, si rischia di fare un discorso donchisciottesco. La situazione di fatto è proprio questa, e la comparsa della teoria dell'informazione, con le adesioni acritiche che ha ricevuto, ha un'importanza sintomatica da non sottovalutare. Essa ci avverte di una transizione antropologica che, quasi a nostra insaputa, stiamo vivendo: la transizione dall'uomo psichico all'uomo tecnologico.

Per sapere a che punto stanno le cose, bisognerebbe fare delle indagini empiriche sui comportamenti estetici: come vengono percepiti gli oggetti estetici ed artistici? Ad occhio e croce azzarderei una scommessa. Tra due o tre generazioni le persone in grado di compiere una vera percezione estetica saranno una ristretta cerchia di superstiti maniaci, come lo sono oggi i collezionisti di farfalle; la stessa

nozione di percezione estetica sarà una curiosità erudita per sparuti topi di biblioteca; e la facezia di Arnheim, che la pittura di Mondrian si possa fruire per telefono, sarà diventata una realtà quotidiana. Allora, finalmente la teoria dell'informazione sarà vera e i suoi tenaci sostenitori di oggi saranno ricordati come benemeriti pionieri.

Il succo di questa fantasia non molto fantastica coinvolge un discorso di fondo sulla condizione della scienza nell'epoca dell'imperialismo tecnologico: un discorso che mi riservo di fare in una prossima occasione. Questa volta mi limiterò a ricordare che molte delle « nuove scienze » e teorie scientifiche di oggi sono in realtà

tecnologie camuffate da scienze. La loro effettiva funzione è di modificare i comportamenti umani, adeguandoli alle esigenze della macchina e dell'efficienza tecnica, oppure di offrire una copertura ideologica alle modificazioni che il progresso tecnologico impone alla vita umana. In ogni caso esse, alla lunga, finiscono per risultare vere, cioè fattualmente tautologiche. Vico non poteva sospettare che il suo « verum ipsum factum » avrebbe assunto un significato così banalmente tirannico.

¹ *Estetica e teoria dell'informazione*, Bompiani 1972.

Educazione Artistica

Professori senza laurea

di Enio Lisi

L'interesse per i problemi dell'educazione artistica è sempre stato — da parte delle forze culturali operanti nell'ambito figurativo — nullo o quasi. Ma le discussioni che si stanno svolgendo su NAC intorno a questo problema, lasciano sperare che qualcosa stia modificandosi. Una lenta presa di coscienza che ha però bisogno di alcune precisazioni. E soprattutto un preciso carico di responsabilità da parte di alcune componenti che non hanno mai voluto portare all'esterno il discorso. Intendo riferirmi al problema degli insegnanti.

Non sarà superfluo precisare subito che l'educazione artistica nella scuola significa insegnamenti diversi impartiti da persone in possesso di titoli di studio eterogenei.

I vari interventi su NAC si sono limitati ad esperienze di operatori del settore dell'istruzione artistica — un corpo, questo, piuttosto separato dal mastodontico complesso dell'istruzione e, lo sottolineo, operante in un momento evolutivo ben preciso e limitato, cioè dai 14 ai 18 anni circa. Un quadro più completo dell'insegnamento dell'educazione artistica — pur rimanendo al 18° anno e senza considerare le scuole che non prevedono questo insegnamento — deve comprendere anche: 1) la fascia cosiddetta dell'obbligo (3-14 anni) dove l'educazione artistica è (o non è) affidata — fino agli 11 anni ai maestri elementari — dagli 11 ai 14 a quello che una volta era chiamato il « professore di disegno » (da notare che solo in quest'ultimo periodo si ha l'esatta denominazione di « educazione artistica »). 2) La scuola secondaria superiore (14-18 anni) con il disegno e il disegno e storia dell'arte.

Effetti questi della riforma Gentile che non si preoccupò dell'insegnamento dell'educazione artistica nella scuola dell'ob-

bligo e, che, per operare nella scuola secondaria inferiore e superiore (compresi anche gli istituti d'istruzione artistica), stabilì che era più che sufficiente un diploma di istituto artistico. L'unica riforma successiva, quella della nuova scuola media dell'obbligo, si limitò a sostituire l'antiquata denominazione (disegno) con educazione artistica.

Questo discorso non riguarda gli insegnanti della storia dell'arte nei Licei classici, Licei artistici e Istituti d'arte che devono essere forniti di laurea.

Vediamo ora quali sono i titoli di studio che permettono l'insegnamento dell'educazione artistica:

— Diploma di Istituto d'arte (3 anni dopo la media dell'obbligo); a 17 anni si consegue un titolo che permette di insegnare anche nei licei dove, negli ultimi anni, i ragazzi hanno 18-19 anni.

— Diploma di Liceo artistico (4 anni dopo la media dell'obbligo).

— Diploma di magistero d'arte (2 anni dopo il diploma dell'Istituto d'arte).

— Diploma di Accademia di Belle Arti (2-3 anni dopo uno dei titoli predetti). Questo titolo non è valido, per l'insegnamento, se non è congiunto ad un diploma di Istituto di istruzione secondaria di secondo grado in quanto l'ordinamento, molto complesso e vario, delle Accademie permette l'accettazione anche di chi non possiede alcun titolo di studio.

— Laurea in architettura (sic).

Entrare nel merito delle strutture di queste scuole e magari discuterne la validità è un discorso troppo lungo, perciò mi limiterò a considerazioni sulla condizione morale e giuridica di questi insegnanti poiché la condizione culturale non mi pare abbia bisogno di ulteriori commenti. Una logica frettolosa forse li escluderebbe tutti dalla possibilità di insegnamento, ma esiste una non trascurabile situazione

di diritto — innegabile per coloro che insegnano da tanto tempo e magari sono in ruolo — ma anche per chi, pur non insegnando, è in possesso del titolo di abilitazione professionale (il solo giuridicamente valido per l'insegnamento). In passato — per gli « eletti » all'insegnamento delle materie artistiche nel settore specifico d'istruzione — si giustificava la mancata formazione culturale con il possesso di capacità artistiche personali. Non si capisce come questo potesse bastare; ma soprattutto come e a chi si potesse attribuire — al di sopra degli interessi — la facoltà di distinguere. È invece evidente che una società democratica non ha altra possibilità e dovere di assicurazione dello standard culturale di coloro che vengono chiamati ad operare nella scuola se non attraverso un corretto curriculum di studi.

Perché dunque, a tanti anni dalla fine di un regime, esiste ancora una simile situazione? Perché silenzio e scarsa conoscenza di questi problemi, specialmente al di fuori dell'ambiente scolastico?

Inerzia e incapacità politica della classe dirigente, disinteresse delle forze operative del settore figurativo, il nodo di interessi, nascosto e difficilmente estirpabile delle scuole dell'istruzione artistica, possono essere alcune risposte.

Si aggiunga che l'elaborazione culturale della classe insegnante è tale che non riesce nemmeno a trovare un minimo denominatore di visione sindacale e i risultati sono i tanti sindacati che si sbranano in faide esclusivamente salariali, in difesa di vecchi privilegi, senza nemmeno accorgersi che non è più accettabile — è già sparito — il ruolo sociale che difendono. Mandare avanti questa situazione è anche un risparmio per il governo e un vantaggio per gli altri insegnanti che meglio dividono le magre torte degli stanziamenti per il miglioramento salariale. Questi insegnanti diplomati costano meno per la preparazione (la devono fare da soli), lavorano per più tempo (iniziano a 18 anni), ma soprattutto, nonostante la bella affermazione di principio della identità della funzione docente, essi percepiscono uno stipendio inferiore a quello dei colleghi operanti nella stessa scuola e nelle stesse classi.

Questa è l'odierna situazione degli insegnanti di disegno, disegno e storia dell'arte dei licei scientifici, istituti tecnici e magistrali... e si pensa addirittura di generalizzare questo criterio. Questa è l'unica soluzione di riforma che si vuole per l'educazione artistica. Se qualche disamina, da parte degli addetti ai lavori, c'è stata, al massimo si è limitata — salomonico rimedio — a disquisire sulla necessità culturale di separare l'insegnamento della storia dell'arte dal disegno per affidarlo ai laureati (nei licei scientifici, magistrali e tecnici per geometri i due insegnamenti sono legati).

Precisiamo anche che l'insegnante laureato di storia dell'arte ha frequentato la

facoltà di lettere con spesso la sola tesi in storia dell'arte, cioè la famosa « specializzazione ».

Non voglio polemizzare su questo, ma se rispetto deve esserci per la laurea di molti insegnanti, altrettanto e forse più per i moltissimi diplomati che operano ed hanno operato con dignità nella scuola, che sono usciti, con tutte le durezze di una maturazione personale frutto dell'esperienza, dal grosso equivoco del « fare artistico » inculcato loro dalle scuole dell'istruzione artistica.

Voglio far notare che più che un problema di attribuzione per fare meglio, si tratta forse di vedere in un modo diverso tutto il problema dell'educazione artistica. Personalmente vedo una sola, coerente rivendicazione volta a modificare radicalmente questa situazione. La richiesta, cioè, di una nuova figura di insegnante

di educazione artistica (storia dell'arte, disegno...) che deve essere fornito di laurea e non di diploma. Questa laurea deve essere intesa come la conseguenza di una formazione precisa e non una « specializzazione » made in Italy.

Fino ad oggi gli unici a fare questa richiesta sono proprio questi insegnanti diplomati riuniti in associazione professionale.

Da tempo l'A.N.I.D. (Associazione Nazionale Insegnanti di Disegno) è su queste posizioni, nell'indifferenza se non addirittura con l'ostilità dei vari sindacati scolastici, associazioni e insegnanti.

Concludendo quindi, se il problema dell'educazione artistica nella scuola sta effettivamente emergendo a livello di coscienza, dopo la lunga sepoltura gentiliana, e se vogliamo continuare il discorso, non possiamo ignorare chi la dovrebbe fare.

l'attuale utilizzazione dei fondi della 2%. Ciò che occorre fare oggi è, infatti, studiare insieme le forme e i modi di rinnovamento più funzionali alle diverse situazioni, in modo da potere utilizzare subito la legge, senza rimandare le iniziative possibili ad un tempo posteriore alla sua riformulazione, che, del resto, potrà essere seriamente circostanziata — e questo mi sembra importante — soltanto sulla base della più larga sperimentazione concreta, nello scontro con le più diverse realtà della collettività, degli artisti e degli amministratori locali. In poche parole, è solo dal confronto tra quanto si viene già facendo per un uso diverso della 2% che può nascere un autentico dibattito pubblico, in grado di esprimere indicazioni fondate circa la futura modificazione di tale norma legislativa.

Ma è veramente possibile usare questa legge, finalizzandola a contenuti rinnovati, senza prima modificarla? Io credo di sì. È però necessario, certo, che l'Ente locale (comune, provincia, regione) che accetta tale principio di rinnovamento elabori e adotti formalmente un'apposita e vincolante normativa interna d'applicazione. La legge parla, infatti, di « bandi di concorso per l'abbellimento degli edifici pubblici mediante opere d'arte », e non è necessario essere giuristi per comprendere come un tale concetto sia del tutto relativo e estensibile. Chi può, oggi, dare con un minimo di credibilità e di obiettività la definizione « legale » del bello? Non è, dunque, questione di termini ma di sostanza, e perché venga adottata questa o quella prassi d'applicazione occorre raggiungere una *volontà politica* chiara e precisa. In via generale, ciò richiede di spostare l'iniziativa dal terreno teorico *anche* a quello pratico, coinvolgendo nel discorso i partiti democratici e le grandi organizzazioni di massa. Il sindacato degli artisti milanesi è giunto, anche per questo, alla conclusione che si possa già oggi agire all'interno dei modi d'applicazione della legge senza attendere una sua ristrutturazione, e che questo obiettivo costituisca, di per sé, una piattaforma di confronto politico chiarificante e qualificante, sulla quale possono misurarsi e confluire i partiti e le altre organizzazioni sindacali e culturali della città.

La proposta che abbiamo fatto di un diverso « bando di concorso » va in questa direzione; una direzione di lavoro « aperta », entro la quale non possiamo e non vogliamo formulare indicazioni di ordine stilistico, formale, di linguaggio, e in cui potranno coabitare le più diverse forme d'espressione. Soggetto del nostro bando non è più l'artista ma il lavoro dell'arte, il « tempo » — come massa di esperienze, di potenzialità creative e critiche, di rapporti sollecitanti e didattici — che l'artista stesso o il collettivo di artisti trascorre nel lavoro, a contatto con la gente cui l'opera è destinata; oggetto non sono più le opere in sé, ma l'uso

La legge del 2%

Un uso diverso

di Giorgio Seveso

L'articolo «La sostanza del problema» sul n. 10 di questa rivista ha riaperto puntualmente il dibattito sulla legge del 2%. E dico « puntualmente » perché si tratta di un argomento che ad ogni inizio di stagione si ripresenta agli addetti ai lavori ed agli artisti in forme sempre più acute d'innanzi all'evidenza di una situazione che di giorno in giorno viene deteriorandosi, assumendo, magari, aspetti grotteschi. Basti pensare — rifacendosi alla realtà di Milano — ai mille milioni che rischiano di finire inghiottiti, se non interviene un qualche fatto nuovo, nel vortice dei concorsi e dei concorsini a finanziare l'acquisto di opere che poi difficilmente qualcuno vedrà. Un miliardo! Quando, e sono cose fin troppo note, a Milano non c'è neppure l'ombra di una struttura pubblica in grado di gestire autonomamente un discorso organico di sollecitazione, ricerca e documentazione estetica. Il problema, comunque, non è quello di impedire moralisticamente uno spreco, né tantomeno di escogitare una normativa più elastica, rappresentativa e funzionale, tale da assicurare una più equa « distribuzione » della torta. Si tratta, invece, di restituire quel denaro a *tutta* la collettività, sotto la forma di un servizio pubblico effettivo e concreto, che non costituisca semplicemente un momento occasionale di sollecitazione e di sostegno verso gli artisti ma, più in generale e costantemente, verso l'arte, intesa come componente particolare e inalienabile dei processi di crescita culturale e civile di un popolo. Si tratta, come è stato fatto dal sindacato degli artisti (FNA-CGIL), di definire obiettivi sui quali

mobilitare l'impegno degli artisti e dei lavoratori, partendo dal caso particolare (per noi quello di Milano) e risalendo poi ad un'analisi ed una verifica generale della legge e delle sue implicazioni sul piano artistico, culturale e sociale. Questo per non correre il rischio di costruire nel vuoto, per giungere a formulare proposte attuabili, immediatamente collegabili alle diverse situazioni.

Non credo, perciò, che sia ancora possibile considerare la 2% come una forma di « sovvenzione » agli artisti. Ciò è stato nel passato e, purtroppo, ancora oggi, forse più di quanto non appaia a prima vista, all'interno di un malcostume clientelare che si è venuto ad instaurare in determinate situazioni tra amministratori, « baroni della cultura » locali e artisti. Un incontro che spesso si è svolto all'ombra di intrighi politici, di intralazzi, di oscure manovre di potere, e che ha stabilito una sorta di malsana « tradizione », bene o male accettata da tutti. Oggi, invece, appare chiaro che la legge del 2%, già com'è formulata, è portatrice di potenzialità d'intervento assai avanzate, e che può e deve essere usata in un modo completamente diverso. Ma in quale modo? Ecco, come scrive Vincitorio, la vera « sostanza del problema ». Mi sembra perciò, prima di passare ad esporre le proposte concrete che, al riguardo, sono state recentemente presentate all'assessore Pillitteri dalla FNA-CGIL milanese — proposte che ho contribuito ad elaborare anche se non sono artista ma critico d'arte — che si debba comunque considerare positivo ogni contributo che, a questo stadio delle cose, metta in discussione

(la fruizione, come si dice oggi) da parte della collettività degli stimoli e delle sollecitazioni culturali delle opere nel loro farsi, delle opere intese come arco complessivo di riflessioni e attività intellettuali, di indagini aperte sulla realtà, di cui il risultato tangibile e mercificabile (quadro, scultura, dipinto murale, ecc.) non è che una parte. Il nostro bando, infatti, non richiede più la presentazione di bozzetti ma « progetti d'intervento » su una determinata situazione urbana (la erigenda scuola, l'ospedale, ecc.), progetti nei quali l'artista descrive, sì, per sommi capi l'opera che intende realizzare ma elenca pure, in modo circostanziato, i temi e i problemi estetici, culturali, sociali o altri, che verranno sollevati e trattati nel corso dell'elaborazione pubblica della stessa. L'opera non viene, quindi, concepita in funzione soltanto dello spazio architettonico a cui è destinata ma viene, soprattutto, rapportata alle caratteristiche specifiche dell'ambiente socio-culturale in cui l'edificio pubblico ospitante si troverà a funzionare, per essere poi valutata anche in base alla organicità di tutti gli elementi che indicavamo, quali, appunto, la sua capacità di sollecitare l'interesse attivo del pubblico sui temi evocati, la ricchezza e la pertinenza civile di tali temi, le forme, i modi, i tempi con cui avverrà la progettazione e l'esecuzione pubblica, ecc. È facilmente comprensibile come per realizzare un simile capovolgimento nella « tradizione » della 2% si rende necessaria l'adozione di un Regolamento interno all'Ente pubblico che sia preciso ed esauriente, come pure occorre che la Commissione giudicatrice debba integrarsi per cooptazione, allargandosi ai rappresentanti confederali dei lavoratori, quali portatori delle specifiche richieste culturali di quelle classi sociali finora emarginate nei fatti da un reale processo di informazione-circolazione dell'arte. Che sia oggi già possibile e estremamente interessante per gli artisti operare in una tale dimensione « pubblica » del loro lavoro — sia pure ancora fuori dalla legge del 2% — è un dato scontato. Treccani, nel n. 11, ha riassunto alcune di queste esperienze; altre se ne potrebbero elencare e altre stanno nascendo un po' in tutto il paese, sostenute da singoli operatori, da gruppi o collettivi d'artisti giovani e meno giovani, appartenenti alle più diverse correnti d'espressione, impegnati tutti a ricercare lo spazio per un rapporto nuovo e diverso tra le loro attività e il pubblico, tra l'arte e la collettività. Sta nascendo, inoltre, a conferma della portata crescente di queste iniziative, una pubblicistica specializzata che ne riflette la tematica, e citeremo qui, per tutti, il mensile « Artelavoro », nato lo scorso anno a Milano per registrarne analiticamente gli sviluppi. La disponibilità degli artisti — di una gran parte, almeno, se non di tutti — dunque esiste, e si vede bene, d'altro canto, che non può essere che così: nessun artista autentico considera

esaurito il proprio compito e conclusa la propria opera nel semplice atto di fornire « merce » al mercato. Come già ha ricordato Vincitorio, l'esigenza di parlare con gli altri, di comunicare e farsi capire, di giungere a questo rapporto autentico con la collettività è, oggi, un dato quasi universale tra gli artisti. Se questo è vero, però, va anche detto che il mercato d'arte e le strutture « pubbliche » odierne, che esso condiziona sempre in larghissima misura, non rappresentano certo l'ambiente più adatto per realizzare un tale rapporto di scambio e di comprensione con le più larghe masse di cittadini e lavoratori. Ciò significa che è

possibile individuare un *compito specifico* all'interno dei processi culturali della società, e che le strutture pubbliche di circolazione dell'arte possono e debbono assumersi tale compito; si tratta di uno spazio d'iniziativa specifica e particolare — quali i « centri di documentazione » che indicava ancora Vincitorio — che può giungere sino ad una vera e propria committenza pubblica, quando la legge del 2% non costituisca più una sorta di saltuaria prebenda, ma divenga, invece, lo strumento economico per realizzare in modo continuato, luogo per luogo, caso per caso, un rapporto rinnovato, vero e attivo, tra gli artisti e la gente.

Spazio aperto

Per un « gruppo » della grafica

di Francesco Meloni

Leggendo la lettera di Vittorio Corna pubblicata nella rubrica « Spazio aperto », rilevo con compiacimento che il tentativo di NAC di allargare la partecipazione dei lettori al lavoro della rivista stessa si concretizza in una proposta pertinente, che vale la pena di essere affrontata.

Nella lettera, il Corna invita a « raccogliere il materiale necessario per cercare una buona volta di tracciare e di offrire al pubblico una plausibile cronaca, anno per anno, dell'arte figurativa e della critica, in Italia, dopo il 1945 ». Tema ambizioso quanto necessario; esso getta un sasso nello stagno dell'indifferenza, indifferenza che ha contraddistinto l'apatia e la non volontà a dedicarsi con metodo a questo caotico periodo così ricco di stimoli. Certo il timore di affrontare il problema è giustificato; parlare di arte o far della cronaca dell'arte dal '45 in poi, significa affrontare un tema estremamente dispersivo e dilatato. Far la storia del passato, aiutati dalla decantazione che il tempo favorisce è, forse, relativamente facile. Far la cronaca del presente per la vastità propria del presente è estremamente problematico. Solo una suddivisione ben precisa dei compiti dei « gruppi di ricerca e di studio » può garantire il successo a tale iniziativa.

Il fermento di scuole, di manifesti e di individualità succedutisi in questi ultimi ventanni di « crisi dell'arte » rendono attuale la necessità di favorire una ricerca sistematica che deve, a mio parere, essere strutturata nell'analisi delle diverse manifestazioni dell'arte nell'ambito di uno stesso artista. Oggi, il termine pittore, scultore, grafico, ecc. si è talmente dilatato da non rispondere più alla realtà. Marini scultore è anche Marini pittore. Fontana pittore è anche Fontana scultore. L'elenco potrebbe continuare e comprendere la quasi totalità di coloro che ope-

rano nel campo dell'arte.

Per mio interesse personale e nell'ambito di questo presupposto, una mia partecipazione a « un gruppo di ricerca » che voglia dedicarsi alla raccolta sistematica di tutto ciò che si è fatto nell'ambito della grafica, in questi anni, mi vede pienamente disponibile. Questa vuol essere una proposta di partecipazione, sia ben chiaro, non settoriale, fine a se stessa, ma che deve inquadarsi nel discorso generale proposto dal Corna. Vuole, solo, favorire la chiarificazione della metodologia da seguire per raccogliere quel materiale che serve per creare le premesse per meglio capire l'evoluzione dell'attuale « momento » artistico. La proposta dal Corna è, per concludere, estremamente stimolante, e vede la mia piena disponibilità, del resto, credo non sarà difficile trovare una costruttiva partecipazione da parte dei lettori della rivista.

Questa è la prima adesione pervenutaci, in merito alla proposta Corna per i « gruppi di ricerca e di studio ». È una testimonianza assai significativa della disponibilità dei lettori e, soprattutto, è indicativa di una lodevole volontà di concretezza che, in questo caso, si manifesta in una precisa circoscrizione di campo d'azione: cioè la « raccolta sistematica di tutto ciò che si è fatto nell'ambito della grafica » dal '45 ad oggi. Il compito è vasto e difficile ma forse tutto dipenderà dal numero delle adesioni. Conforme ai nostri propositi di decentramento, mentre ribadiamo la nostra massima collaborazione, desideriamo segnalare, qui, l'indirizzo di Francesco Meloni (Via Demonte, 2 - 20162 Milano, tel. 6420076) perché coloro che sono interessati a partecipare ai lavori di questo « gruppo », possano prendere diretto contatto con lui, per studiare insieme metodologie e il da farsi.

Alla Pilotta di Parma

Klee fino al Bauhaus

di Giuliana Ferrari

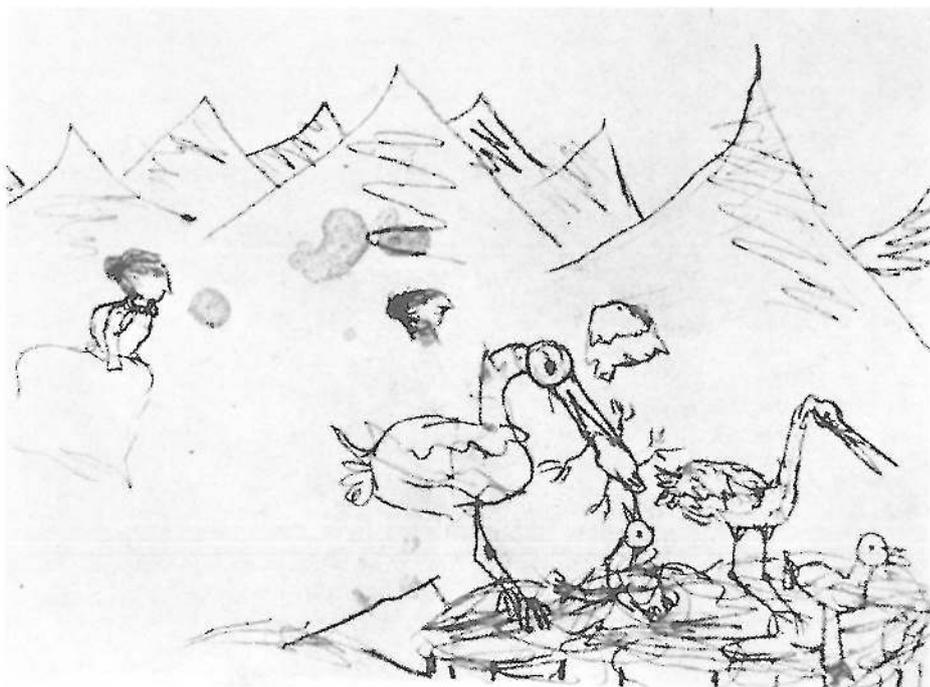
Il percorso artistico di Paul Klee è stato uno dei fondamentali temi di studio promossi dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma negli ultimi due anni. I docenti dell'Istituto hanno condotto una rigorosa operazione di catalogazione sul corpus kleeiano schedando e fotografando molte migliaia di pezzi. Da questa ricerca è nata la mostra: «Paul Klee fino al Bauhaus» inaugurata a Parma il 7 novembre nel Salone dei Contrafforti in Pilotta. La rassegna che resterà aperta fino al 7 gennaio, presenta 223 opere di Klee fra quadri, fogli colorati e disegni dei quali oltre un centinaio mai prima esposti, provenienti dalla Fondazione Klee (Bern) e dalla Collezione Felix Klee e ricapitola la vicenda artistica kleeiana dalle origini alle opere del 1920, anno in cui il pittore viene invitato al Bauhaus di Weimar. Nel saggio introduttivo al catalogo che consta di oltre quattrocento pagine, notevolissimo come strumento di rigorosa e puntuale indagine critica dell'opera kleeiana, il Quintavalle si pone il problema della mostra d'arte come genere che può condizionare lo studio e l'analisi del percorso di un artista. Nel caso specifico di Klee si osserva che le più recenti e importanti rassegne quali quella di Monaco, Parigi, Roma tendono sì ad offrire di Klee un percorso unitario, ma puntano in particolare sul periodo centrale della sua ricerca, quello che va dal 1910-12 in avanti e questo in quanto, evidentemente, la tradizione artistica ha determinato di fatto uno spostamento dell'attenzione dal periodo iniziale al periodo più avanzato di Klee. La mostra di Parma intende ricostruire su un piano storico culturale e nel contempo psicanalitico, la complessa personalità di Klee nella sue origini e nel suo divenire. La rassegna si apre con un gruppo di disegni che risalgono all'infanzia di Klee legati al sistema della fiaba, alle leggende popolari, alle illustrazioni piuttosto che ad una diretta assunzione del reale.

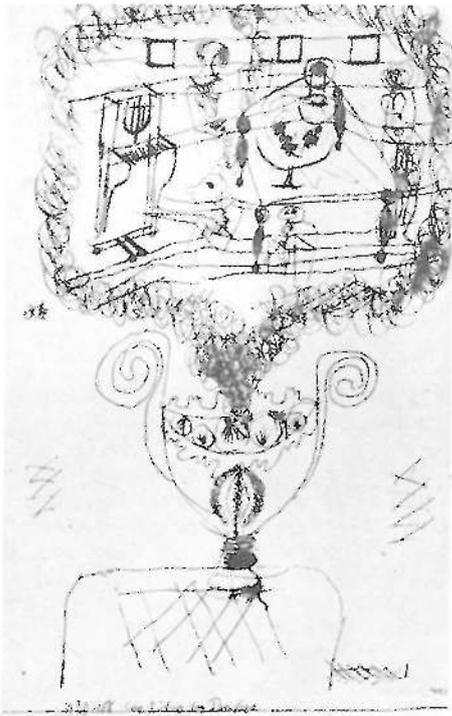
Per l'interpretazione di questa serie di disegni ci si può riallacciare ai primi capitoli dei «Diari» di Klee nei quali appare evidente il tentativo del pittore di interpretare la propria infanzia in chiave psicoanalitica freudiana; non si tratta quindi di una narrazione ingenua, ma piuttosto di un racconto guidato dove appunto Paul Klee tende a stabilire i rapporti affettivi fra se stesso e il sistema familiare. Le opere successive testimoniano nel pittore una varietà di interessi, da una parte la sua formazione romantica che risente fortemente delle suggestioni della tematica di Nietzsche, lo porta ad

interessarsi ad un filone neomedioevale, al gotico, considerato come radice del nazionalismo germanico, alle culture popolari, dall'altra la sua ricerca è volta a una indagine del mondo del naturale: fiori, piante, animali ecc. e alla tradizione di paesaggio ottocentesca svizzera e tedesca. Nel 1898 lo scelta di recarsi a Monaco piuttosto che a Parigi è motivata non tanto da ragioni artistiche, quanto piuttosto di ordine culturale che lo legano al mondo tedesco. Nel 1901, terminato quello che più tardi definirà il suo «orientarsi sul piano formale», decide di fare un viaggio in Italia per conoscere le opere classiche. Questo viaggio rientrava nella tradizione culturale tedesca: è il viaggio al sud che acquisterà poi una risonanza mitica col viaggio in Tunisia del 1914. Klee alla luce della sua esperienza italiana decide di abbandonare la copia accademica dei modelli e si dedica ad una rinnovata analisi del naturale, in particolare disegna una serie di studi di anatomia sotto l'influsso di Leonardo, svolge un suo discorso sulla cultura Jugend, si interessa in particolare a Rodin coi suoi nudi grotteschi da lui definiti «caricature». Negli splendidi disegni esposti alla mostra relativi a questi anni, fondamentale appare la lettura di Rodin soprattutto, in questo primo periodo, degli

schizzi di Rodin che, scavano l'anatomia dei corpi, corrodono con la linea il contorno esterno per disegnare le strutture, le muscolature, usano il segno del contorno più ad indicare le linee forza, le linee dell'arco possibile di un gesto, di uno scarto, piuttosto che segnare un limite. Per quanto concerne le incisioni di Klee dal 1903 al 1905, la cui nota costante è data da un'ironia amara e da un tono satirico che può essere colto già in una lettera di Klee al padre del 1902: «Per non essere derisi si dà agli altri qualcosa di cui ridere possibilmente la loro stessa immagine», la rassegna ne offre alcune riproduzioni in quanto trattasi di opere molto note e già più volte esposte; vengono peraltro esaminate in sede critica nel catalogo. Le opere seguenti rivelano a livello di segno qualche affinità con le opere di Beardsley, Blake, Redon, Goya, come pure recepite sono le esperienze della grafica giapponese e dei primitivi per il tramite soprattutto di Gauguin. Le opere composte dopo il primo viaggio a Parigi nel 1905, rivelano l'avvenuta lettura della pittura impressionista e post impressionista; alcune note di questo periodo testimoniano nel pittore la consapevolezza di un «nuovo stato creativo» che si manifesta anche nello sperimentare tecniche nuove in particolare ora la pittura su vetro riassunta come esempio di arte primitiva dalla tradizione culturale bavarese, ma soprattutto per le possibilità che questo medium offriva. La tecnica infatti non è uno strumento staccato dall'esperienza figurativa, ma al contrario il tramite attraverso cui avviene un'operazione complessa, se l'artista è un demiurgo, se l'artista è la prosecuzione dell'eroe romantico con in più

P. Klee: *Il nido delle cicogne fra le montagne*, 1889.





P. Klee: *Il vaso di Pandora*, 1920.

un desiderio di visione universale organica delle arti, questo artista deve sapere dominare la materia; l'intenzione di Klee di dominare la materia è costante, ma è anche mutevole la prospettiva con la quale la contempla; da principio, infatti, si tratta di un necessario impraticarsi nelle tecniche man mano invece queste si trasformano in elementi funzionali ad un discorso ulteriore: il rapporto con le tecniche diviene rapporto col mondo e coi suoi modi di manifestarsi. Alcuni pezzi esposti in mostra rivelano la conoscenza dell'opera di Ensor e le sue ricerche sugli scheletri visti come riduzione ironica dell'immagine corporea, di Daumier e soprattutto di Van Gogh e di Cézanne. Giusto rilievo viene dato al 1912 per il sovrapporsi di determinanti esperienze che avranno una profonda ripercussione nell'ulteriore opera kleeiana: La partecipazione di Klee al movimento di Der Blaue Reiter e il contatto coi suoi maggiori esponenti: Kandinsky, Marc, Munch, Jawlensky ecc. dei quali la mostra presenta alcune opere; il viaggio a Parigi e in particolare i rapporti con Delaunay che aveva già iniziato gli studi scompositivi de La Tour chiaramente correlandosi ai futuristi e distanziandosi nettamente dalla ricerca cubista. Klee è stimolato dalla teoria di Delaunay sui contrasti simultanei, dal rapporto forma-colore, dal colore che si costruisce nel movimento, e le opere successive, alcune delle quali esposte in mostra, si varranno delle stimolanti ricerche di Delaunay; Klee fa uso di un colore non realistico, ma simbolico, appaiono le prime griglie coloristiche che si distendono sul reale fino a scomporlo; quindi la « scoperta del co-

lore » attribuita da Klee alle suggestioni del paesaggio tunisino in una rievocazione in cui il viaggio del 1914 viene mitizzato, è già operante dopo il secondo viaggio a Parigi. Un altro gruppo di disegni rivela l'attenzione di Klee alle ricerche, che proprio in quegli anni, i futuristi venivano elaborando e che ebbero una diffusione europea con la mostra appunto della fine del 1912, alla Galleria Thannhauser. Notevoli sono le opere relative al periodo di guerra e in particolare quelle definite « alchemiche » che chiudono la rassegna. In esse sono evidenti i rapporti con la psicanalisi junghiana in una serie di riferimenti alchemici; stella, luna, sole e suo doppio che costituiscono un sistema di segni la cui semantica è restituibile fino alle ricerche alchemiche tardo rinascimentali. Nello stesso 1920 anno su cui si chiude la mostra di Parma, viene pubblicato, anche se elaborato precedentemente, il saggio di Klee: « La Confessione Creatrice » fondamentale per intendere il suo fare artistico fino al 1920; in essa appaiono elaborate riflessioni che già negli anni precedenti erano state oggetto del suo pensiero. Così alcune considerazioni sulla grafica illuminanti per la comprensione di alcuni suoi pezzi: « L'essenza della grafica conduce spesso e giustamente all'astrazione... gli elementi for-

mali della grafica: punti, energie lineari, piane e spaziali devono produrre delle forme senza tuttavia immolarvisi, anzi conservando se stessi », ma soprattutto rilevante appare l'affermazione posta all'inizio del saggio: « L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile ». Viene superata cioè quella che Klee definisce la visione ottica con la quale si ottennero eccellenti immagini delle superfici degli oggetti, ma veniva trascurata la visualizzazione di impressioni e rappresentazioni non ottiche. L'artista, secondo Klee, deve tendere alla interiorizzazione visuale dell'oggetto e l'opera d'arte diviene quindi sintesi di figurazione e fenomeno, essenza ed apparenza: « l'io muovendo dall'esteriorità ottica dell'oggetto giunge a conclusioni sullo stesso per intuizione... l'essersi sviluppato nell'intuizione e osservazione della natura autorizza l'io alla libera figurazione di immagini astratte ». Connesso a questo aspetto è il concetto che ritornerà più volte nei numerosi scritti teorici di Klee, di genesi intesa come movimento formale.

Nel saggio del 1920, si afferma: « L'opera d'arte è in primo luogo genesi », l'arte è una similitudine della creazione, l'artista è colui che intuisce il punto vitale originario e muove le cose al divenire rendendole così visibili.

A Milano

Liberty in mostra

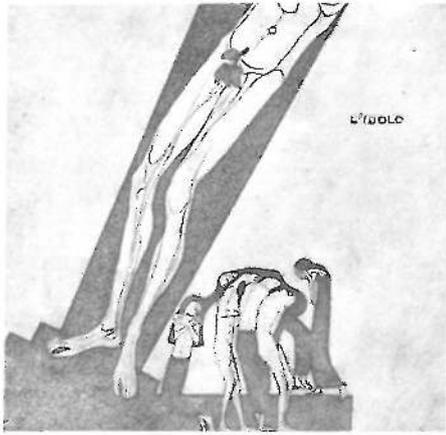
di Rossana Bossaglia

La stagione artistica milanese si è inaugurata, quest'anno, nel segno del Liberty. L'annuncio della grande mostra storica alla Permanente, che, da tempo in preparazione, quando il presente numero di NAC sarà distribuito avrà già aperto i battenti, ha avuto come tempestivo contraccolpo una proliferazione di iniziative similari e affini a diversi livelli. La circostanza è, sul piano del *battage* pubblicitario, brillante; sul piano dell'informazione, utilissima fin dove non rischia di disorientare; sul piano mercantile, a occhio e croce produttiva: né ha senso scandalizzarsene in nome di un moralismo ascetico, quando poi, ai non specialisti che siano interessati all'argomento, la mostra storica offre l'opportunità di una documentazione ricca e precisa, non encomiastica e libera nei giudizi.

Il rischio cui accennavo, a proposito delle manifestazioni in atto o annunciate, è che spesso vi si mantengono operanti due equivoci, che sarebbe sventato considerare soltanto di natura terminologica, tra Liberty e movimenti europei dello stesso tipo e tra Liberty e Art-déco. L'impegno degli studiosi che han pre-

parato la mostra « maggiore » — e, per essere parte in causa, non sono la persona più qualificata ad esprimere un giudizio sulla rassegna, giudizio che, per altro, nel momento in cui scrivo sarebbe prematuro — è stato quello di enucleare con chiarezza il momento storico del Liberty (tra il 1895 e il 1915 circa) come fenomeno italiano; e di puntualizzare lo stile — se di stile è possibile parlare —; con, nel caso, recuperi di personalità trascurate o dimenticate, ma senza debolezze « revansciste »; e con la dovuta attenzione alla società, oltre che agli artisti, che promosse — o respinse — il movimento.

Quanto alla qualità delle opere, si è scelto in genere l'espressivo, il tipico — pur con il dovuto rispetto al meglio —; e la grafica, a mio giudizio, anche in questo vaglio sistematico e comparato, ha mantenuto la posizione di riguardo, come il campo dei più eletti risultati. Conferma in anteprima ne dà, al Club dei bibliofili, l'esposizione antologica di opere grafiche (con qualche pezzo d'altro genere) di Adolfo Wildt, artista tipico della linea secessionista nell'ambito del Liberty (come e più dei confratelli, in quella



A. Wildt: *L'idolo*, 1915.

stagione, Casorati e Arturo Martini), la cui produzione più valida e creativa si contiene appunto nei limiti cronologici libertyari: mostra bellissima e raffinata, per il cui commento rimando a quello che scrissi a proposito di un'analoga, più ristretta, manifestazione al Centro Rizzoli (cfr. NAC 1970, n. 32); aggiungendo una rapida notazione sul debito che anche Wildt pagò al gusto pre-raffaellita (si veda la composizione n. 3 del catalogo, del 1907), sia pure nell'accezione tarda accolta anche da De Carolis, con un personale, più esplicito riferimento a testi secessionisti (Ludwig von Hofmann, nel caso). Il Club dei bibliofili annuncia di séguito una mostra di oggetti fra il 1900 e il 1930, e pertanto Art Nouveau e Art-déco congiunti: movimenti certo imparentati, ma che dal punto di vista dello studioso sarebbe opportuno tener distinti, per maggior

chiarezza storica — e migliore lettura stilistica, s'intende.

Anche alla Galleria del Levante la mostra dei «Maestri del Liberty» fa un piccolo posto, in appendice, allo stile 1925, mentre sconfinata dall'altro lato nel gusto tardo-impressionista (dal cui ceppo scese molta Art Nouveau — si pensi ai grafici della «Revue blanche» — ma che non collima esattamente con esso). Gli artisti presentati non son poi, a rigore, Liberty, bensì tedeschi e austriaci per lo più di linea secessionista; scelti da Emilio Bertonati, con il consueto gusto, tra personalità anche minori, ma di acuto interesse, come il gruppo della rivista tedesca «Meggendorfer Blätter», in specie la deliziosa Mila von Luttrich. A testimonianza suppletiva di quanto la scuola tedesca, dapprima suggestionata dai francesi del giro di Hellen o Nohain (si veda qui Oscar Bluken), dovette poi agli anglo-scozzesi (da Crane alla Mac Donald); e di quanto gli italiani, alla loro volta, dovettero ai tedeschi; e di come, soprattutto, il linguaggio secessionista fosse divenuto a un certo punto koiné europea, con maggior forza, ampiezza e durata di quello Art Nouveau-Jugendstil. Sicché non tanto importa stabilire puntuali dipendenze quanto cogliere la atmosfera comune che ricongiunge molti di questi disegni e litografie alle cose contemporanee dei nostri Aleardo Terzi, Luigi Bompard, Marius Stroppa, per citare i primi nomi che la mostra suggerisce (né sarebbe tempo perso, a mio parere, se Bertonati dedicasse una delle sue prossime manifestazioni a questo bel settore del Liberty italiano, sviluppando il discorso avviato dalla mostra generale).

Così il lavoro di Adami se parte dalle premesse cubiste e pop, due momenti di rivoluzione nella concezione del campo delle arti visive, si caratterizza nel momento in cui se ne distacca con violenza: la compatta «evidenza» della novissima oggettività pop è centrifugata in una prismatica spazialità; l'oggetto, gli oggetti separati dentro un'ottica rigorosa, vengono ricomposti in un ordine di significati che ne obbliga apparizione e costituzione.

Naturalmente c'è un momento dinamico traente, un fulcro di animazione per le ambigue conformazioni di questa spazialità. È il momento, dichiarato dall'artista, in cui la memoria dà fisionomia a l'oggetto, in cui il processo temporale investe associazioni, correlazioni e contiguità degli oggetti nello spazio. Ed è anche un luogo di acute determinazioni mentali: perché l'evidenza dell'opera di Adami non è compatta, ma frammentaria nella sua continuità come è frammentaria ogni memoria. L'improvvisa torsione, o inflessione, in un tempo soggettivamente vivo, di ogni oggetto ne esalta certi momenti o «sensi» sino a una ambigua emblematicità; essi valgono nel gioco delle associazioni secondo un piano che ne fa ancora più netta l'apparenza, ma ne distrugge l'identità.

In questa mostra *persone* della storia culturale del mondo occidentale vengono vissute come oggetti-immagini, come luoghi di associazioni di immagini, dentro un campo narrativo continuo e slittante. Essi anche appartengono alla *storia non privata* dell'artista: Freud e il suo cane, il romanziere Maugham, mille volte incontrati nell'evidenza di un'azione compiuta e chiusa, ma anche decifrabile lungo un percorso libero, obliquo rigoroso. Adami dichiara forse anche un debito fruttuoso a l'uno e a l'altro.

Alla Marconi di Milano

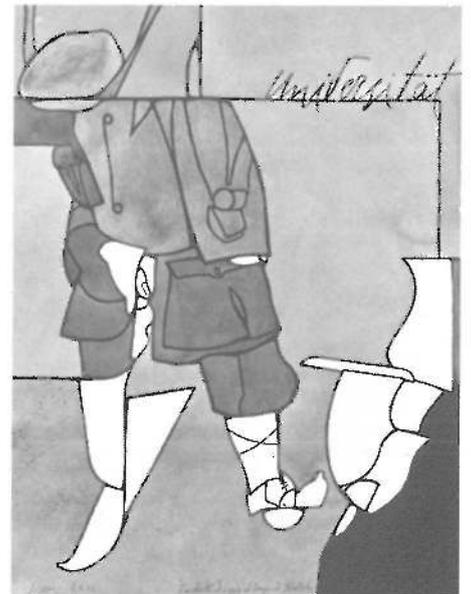
Valerio Adami

di Vittorio Fagone

Le più recenti opere di Valerio Adami esposte allo Studio Marconi confermano, e in certi punti chiariscono, gli elementi essenziali della singolare operazione pittorica che l'artista da anni va realizzando. Operazione che ha il suo connotato più clamoroso e riconoscibile nella rivisitazione dell'articolazione cubista dello spazio, nella «positiva evidenza» di derivazione pop in cui ogni oggetto, luogo e situazione è vissuto, nella meticolosa definizione di dettagli inessenziali e perciò ambigui, nell'uso sapiente di un colore saturo e neutro nella stessa misura, non obbligato (all'apparenza) a moduli o registri, chiuso com'è dentro un contorno definito, continuo, listante. Il confronto, arduo, tra lo spazio cubista e lo spessore, l'immobilità della ico-

na pop è risolto da Adami con originale efficacia. Una sorta di spazialità eccentrica ma esattamente determinata viene sfruttata, secondo la lezione cubista, per «oggettivare» (e in questo senso ancora vale l'uso diretto e costruttivo del colore senza riflessioni atmosferiche) una realtà che è a sua volta disarticolata non solo a livello di singoli oggetti o del «positivo» confine dell'oggetto, ma nel gioco delle relazioni e delle associazioni, delle uguaglianze improponibili. L'evidenza neutra del mondo pop diventa così una inevitabile manifestazione, dietro la pluralità degli oggetti, della pluralità dei significati che negli oggetti, anche i più ovvi e banali per anni ossessionanti nelle opere di Adami, si manifestano e/o oltre di questi.

V. Adami: *L'Università di Lipsia al tempo di Nietzsche*, 1972.



Alla Galleria A. A. B. di Brescia

Retrospektiva di Ermete Lancini

di Mauro Corradini

Diventa ormai un fenomeno sempre più raro, nella gran mole del mercato d'arte contemporaneo, trovare qualche artista sconosciuto di notevole validità; ed è tanto più strano in quanto questa scoperta avviene con una retrospettiva. Forse il fenomeno è spiegabile con la « provincia » che non sa valorizzare (mercantilmente), oppure con un particolare tipo di « personaggio » che, sfuggendo alle etichette momentanee, appare difficilmente « inseribile » nei ritmi produttivi del mercato d'arte. Questa scoperta, comunque, l'abbiamo potuta fare a Brescia, nella retrospettiva di *Ermete Lancini* (1920-1968). In verità ne avevamo « sentito » a malapena parlare; qualcuno già lo apprezzava, se è vero che ne è stata allestita una personale retrospettiva; ma è un nome quasi « ignoto » al pubblico ed ai lettori. Per questo, forse, vale la pena di approfittarne, anche perché ci viene offerta l'opportunità di chiarire l'origine di tanta pittura d'oggi, attraverso il lavoro lento e sconosciuto di Lancini e di tutti gli altri Lancini che probabilmente si trovano in Italia. Ed è un discorso « a monte » proprio perché non esiste un « materiale » precedente su cui lavorare e da poter dare, tranquillamente, per scontato; ed è, con ciò, un discorso per appunti essenziali, chiarificatori. E, per sgombrare il campo, non crediamo che Lancini costituisca una vetta insostituibile: è un modesto ma sensibilissimo operatore che si accosta alla pittura, per quel che si può vedere, negli anni Quaranta. I primi echi e i primi stimoli, oltre alla persistenza di un certo gusto paesaggistico « lombardo », sono da ricercare da una parte nelle matrici espressioniste filtrate dalle esperienze italiane (io penso a « Corrente » non già per indicare un riferimento sicuro, quanto per indicare un comodo esempio) e, dall'altra, da una ascendenza modiglianesca o, comunque, di natura post-fauvista. È il momento in cui Lancini esegue un ritratto al « Professore di inglese » (ca. 1941-42) o l'immediato momento successivo in cui esegue un « Nudo » (ca. 1945), dove sono più facilmente indicabili i precorritenti che i precedenti. Nei primi anni del dopoguerra abbiamo immediatamente la scoperta (generale per la cultura italiana figurativa) di Picasso: in « Omaggio a Velasquez » (ca. 1945-47) la riscoperta di Picasso avviene non già nell'ambito del cubismo, ma nell'ambito di un Picasso posteriore, quello degli anni Trenta, apparendo, in questo modo, come un esempio di assoluta modernità nel campo italiano. Ma ancor più sorprendenti ci

appaiono, nello stesso periodo, gli echi (o meglio, le invenzioni contemporanee) di Bacon: pensiamo al « Nudo sdaiato » (ca. 1945-47) o ai « Ritratto di pugile » e « Ritratto di lottatore » degli anni 1949-50. Ed è più probabile un arrivo comune, che non un eco, anche per la scarsa fama di cui godeva Bacon in quegli anni. Sono, del resto, le antiche ascendenze espressioniste che riaffiorano, rivissute e rivisitate con nuova forza espressiva. È questo, come il dato « lombardo », un elemento di fondo in Lancini che non viene mai meno col passare del tempo; un momento che si evolve, che si assopisce anche, ma che rimane come un filo conduttore di questo isolato artista. Negli anni Cinquanta, proprio quando il discorso nel seno realista si va dividendo nelle due note direzioni, anche Lancini compie la sua scelta: sceglie Birolli, se il nome può bastare: ne fanno fede una « Venezia generale » del 1950, ma ne fa piuttosto fede una possibilità interna preesistente, quale possiamo rilevare nel « Paesaggio » (del lago d'Iseo) degli anni 1945-46. È una scelta « fuori dalla mischia », che si lega più a quell'intimo sapore paesaggista della matrice lombarda, che non all'esplosione neoavanguardista che sta scoppiando in tutta Italia. Non già che Lancini sia immune dall'avanguardia; tutt'altro: ne fanno fede le sue opere più tarde dove gli echi dell'ultima neoavanguardia si legano ad istanze più antiche; ma sono, in verità, le opere meno felici di una tanto vasta e vitale produzione. Ma, per riprendere, sul filo del discorso, il processo evolutivo della pittura di Lancini, quale andiamo svolgendo sulla scorta di questa antologica, vale la pena di sottolineare, dopo il momento esplosivo degli anni Cinquanta, il ripiegamento verso i temi più cari del paesaggio; è ancora presente il fulgore birolliano delle Cinque terre, ma come assopito, placato in quell'intimo sapore costruttivo del paesaggismo lombardo, in quella presenza di contrasto tonale, rivisitato attraverso la fantasmagorica cascata dei più accesi colori dell'ultimo espressionismo. Sono gli anni di « Taranto nuova » (ca. 1954-59) o di « La Spezia: barche » (ca. 1954-59): è il momento di un ritorno alle origini, quasi una scoperta volontà di dichiararsi « direttamente » (di un superiore dilettantismo, s'intende) proprio in un momento in cui l'arte contemporanea stava accentuando, sotto la spinta e lo stimolo di un mercato esigente, un suo carattere di difeso professionismo. Come detto in partenza, il discorso su Lancini è ancora tutto da scrivere; queste note vogliono



E. Lancini: *Il professore di francese*, c. 1950.

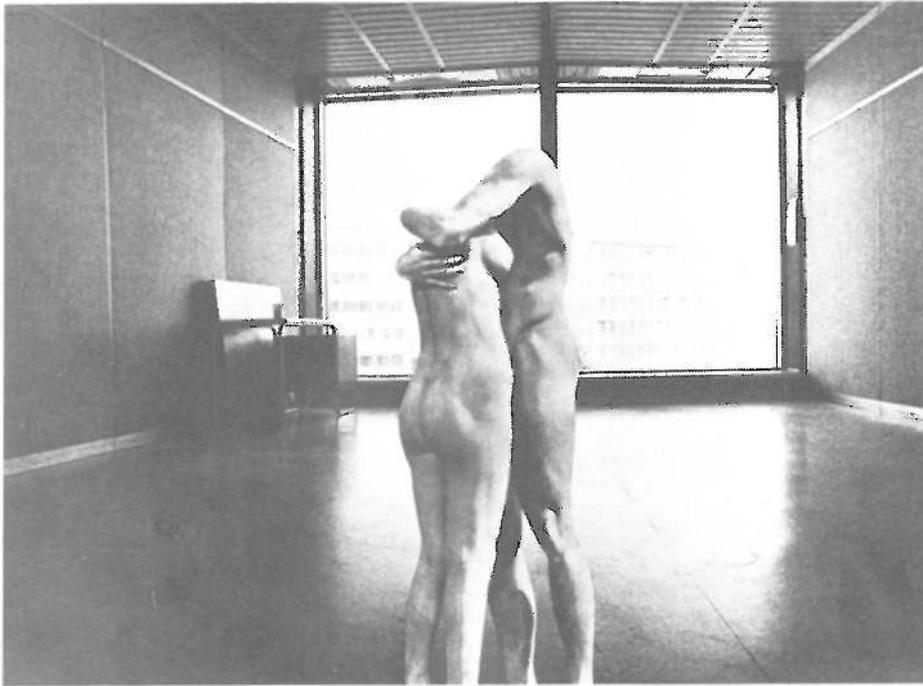
essere solo una rapida carrellata di presentazione, sperando che ulteriori mostre possano finalmente quadrare questa vitale personalità.

A Bruxelles

Elio Mariani

di Aurelio Natali

A Bruxelles, presso la New Smith Gallery, Elio Mariani ha esposto le sue opere recenti. Un gruppo di tele emulsionate dedicate al « Marché Commun Européen » o, meglio, a un'ipotesi di ambiente contemporaneo. Spazi tersi, ritmicamente definiti, al limite dell'astrazione, appena scalfiti da qualche oggetto d'uso quotidiano, scrivanie, appendiabiti, poltrone, lampade fluorescenti, così simili al rigore asettico degli « studi » apparsi nella personale alla Toselli del 1968. Un mondo arido, vicino al delirio, interrotto a tratti dall'intrusione di due corpi nudi di amanti che ne spezzano l'assurdo equilibrio collocandovi all'interno la presenza di una umanità vitale, greve, offerta nel suo momento di più esplicita verità. Nasce, da questo inserimento, una sorta di presenza provocatoria, aggressiva, che



E. Mariani: *Marché Commun Européen*, 1972.

proponendosi come elemento attivo di un processo dialettico-simbolico distrugge un equilibrio artificioso e negativo. Affiorano, nel tema, le due componenti ricorrenti della problematica di Mariani: da un lato il rilevamento di una dimensione neutra, incasellata nei meccanismi del potere e della tecnologia, dall'altro, in opposizione, un magma esistenziale violento, sublimato, sovente, da una sorta di riscatto poetico. Se nel passato questi due aspetti apparivano quasi sempre distinti a tal punto da definire una serie di cicli, qui essi sono fusi in una sola immagine sicché il meccanismo dialettico appare più esplicito. Quasi che lo scontro tra essi abbia esclusa ogni pos-

sibile mediazione e avvenga per vie sempre più dirette all'interno del quadro. Ma non è quella di Mariani una problematica solo esistenziale; se in essa è il nucleo generatore, altre prospettive si aprono a ventaglio, implicanti significati sociologici e di giudizio politico. Una globalità di interrelazioni che scartano la ambiguità di tante proposte attuali e si esplicitano con grande chiarezza. Del linguaggio e del mezzo espressivo si è a lungo parlato; e della capacità di raccogliere la realtà tramite una rarefazione di linee quasi magica, surreale. Qui appaiono, per la prima volta, brevi sequenze che dilatano lo spazio di intervento e di registrazione.

Al Palazzo dei Diamanti di Ferrara

Antologica di Mirko

di Renzo Margonari

«Le varie correnti odierne artistiche e il loro carattere di modernità appartengono alla teoria ed alla specializzazione. Il lato poetico è altra cosa, legato a motivi più profondi e remoti, mossi da impulsi dell'essere primordiale inconscio», ha scritto Mirko. A questo essere inconscio è legata tutta la produzione artistica di questo scultore che, sin dagli inizi aveva annunciato una personalità dirompente che si sviluppava secondo una linea diacronica rispetto ai codici della ricerca poetica postbellica. Salutato dall'entusiasmo della critica più autorevole

negli anni del suo esordio, dal '32 al '34 allievo di Arturo Martini, il favore per la sua opera è andato via via scemando nei più e crescendo nei pochi man mano che egli si addentrava nell'esplorazione dei sentimenti mitici, ancestrali, religioso-totemici rivivendo lo spirito delle misteriose civiltà arcaiche. Attraverso questo percorso, dall'eredità mitologica martiniana egli è giunto a risultati come il cancello per le Fosse Ardeatine in cui il dramma della tragedia e della barbarie è espresso con una potenza che è frutto di una sintesi ideologica che si radica

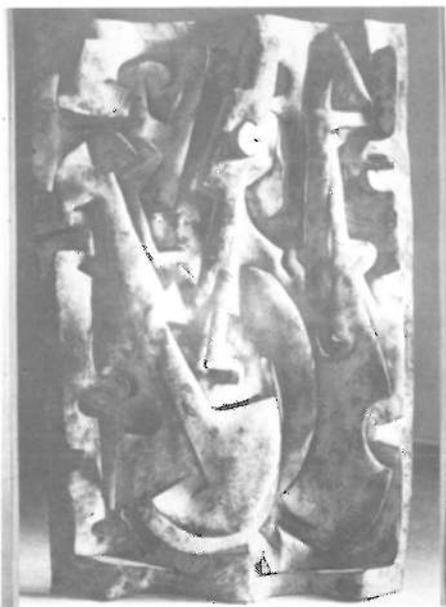
nel profondo, perdendo ogni accento dascalico, tralasciando ogni elemento descrittivo, esaltandosi invece nel simbolico espresso attraverso pura poesia d'ordine formale. Sconcertava in Mirko la facilità con cui, senza tradire minimamente le caratteristiche della sua poetica, passava dall'espressione figurativa a quella astratta proprio in un momento in cui la diatriba tra astratto e figurativo era più che mai accentuata e faziosa. Questa particolarità che lo accomunava a Corrado Cagli col quale intratteneva un fraterno sodalizio e condivideva convinzioni e, anche, esperimenti e caratteri della ricerca espressiva (si vedano soprattutto i disegni di Mirko che hanno con quelli di Cagli persino una analogia di segno), gli è valsa una certa diffidenza da parte della critica militante soprattutto che gli ha rimproverato spesso di non mettere al servizio del Realismo le sue grandi doti plastiche, accusandolo di eclettismo.

Mirko, però, era ormai attestato su posizioni che lo ponevano al di sopra delle fazioni. Lo stesso Renato Guttuso, nel 1941, riconosceva il valore di questo «mondo fantastico scatenato quasi dal nulla nell'affascinante governo dello spazio punteggiato graffito e arricciato in forme di così sicura origine fantastica, dove ogni allusione spettrale, ogni compiacenza stilistica ubbidisce a un comando perentorio della fantasia, perdendo ogni suo limite». Che oggi si riconosca l'unitarietà stilistica del suo lavoro pur nelle differenti proposizioni formali e nella varietà degli scopi, nell'uso dei più contrastanti materiali, dal bronzo raffinato con sapienti elaborazioni e patine, al legno grezzo di schegge recuperate, al bandone ritagliato, dalla decorazione che ripropone una barbarica ornamentazione d'ispirazione orientale, alla scultorea massiccia imponenza dei suoi personaggi, oracoli ieratici che riappaiono come fantasmi evocati dall'es; che che si riveda il giudizio globale e si riscopra il valore di Mirko è doveroso. Ma per questo non è necessario ripercorrere a ritroso le tappe del divenire del suo lavoro quando gli scultori contemporanei che possono allineare una tal serie di capolavori sono in numero sì esiguo. È importante, invece, rivalutare la sua scelta, formulata in tempi non favorevoli, oggi che si può guardare con più serenità al periodo nel quale è esplosa la sua personalità. Come acutamente scrive Enrico Crispolti, uno dei commentatori più assidui di questo artista, «Mirko ha alle spalle non solo la dissoluzione mitologica che corre da Böcklin e Klinger a De Chirico, a Savinio, quello svuotamento esibito di personaggi e figure...». C'è ancora la possibilità di equivocare la natura del suo «arcaismo» ma — interviene a questo proposito Crispolti — «Come Mirko non si capovolge in un'evocazione arcaica, così non accetta di contrapporre il tempo storico primitivo al tempo storico, nel quale in-

vece restano immediatamente i presupposti del suo dramma immaginativo». Ed è interessante vedere, anche sul piano formale quali sviluppi hanno preso, nel panorama mondiale, certe sue intuizioni che altri (come ad esempio, a proposito dell'orientalismo mirkiano) hanno riproposto ma con esiti decisamente limitati rispetto alle possibilità aperte dallo scultore. E per le consonanze della sua adesione alle forme più avanzate della scultura contemporanea, ora bisogna esaminare anche il contributo anticipatore di Mirko, benché non si possa accomunarlo a nessuna esperienza artistica collettiva di gruppi o di tendenza e questo è il segno garante della sua effettiva grandezza.

Questi guerrieri, questi cacicchi, totem, santoni, chimere, leoni avanzano da una coscienza remota che si trasmette attraverso le generazioni e che fa parte della nostra carne come l'evoluzione biologica. Ma occorre discernere la natura di questo repechage antitecnologico di Mirko. Come, fin dal 1957, scriveva Maria Drudi Gambillo «la sua fantasia rivive e ricrea su dati di cultura e propone sempre una evasione; dà a chi guarda quasi il piacere di udire un'interpretazione nuova di un canto antico». Infatti, il senso della materia nella plastica mirkiana è «un carattere geologico, di elemento costitutivo essenziale» come aveva sottolineato Roberto Melli già nel 1936. «In certi momenti questa scultura è densa, massiccia come una 'materia prima' e ti dà, appunto, quel senso geologico; tronchi, radici d'albero, frammenti di materiali stranamente assunti dal lavoro del tempo a forma e significato umano». Così il 'fantastico' di Mirko non si esperisce solo al livello iconografico ma anche e soprattutto a livello materico. L'elemento costruttivo, quale sia il materiale adottato dallo scultore,

Mirko: *Strumenti musicali*, 1955.



subisce una specie di reinvenzione mediante le patine, le scabrosità volute e determinate, l'asprezza di ferite che percorrono longitudinalmente e trasversalmente l'architettura delle forme o l'arabesco decorativo cui giunge mediante una straordinaria capacità inventiva della quale si sono visti, in seguito, i risultati nelle prove della sua attività didattica

A L'uomo e l'arte di Milano

Mario Schifano

di Cesare Chirici

Una ricognizione come quella recente di Schifano sulle virtù espressive e comunicative dell'immagine pittorica, fotografica o cinematografica, appare quanto mai opportuna in un terreno così poco agevole alla decodifica come quello dell'arte figurativa. E del resto anche la pittura, come la foto o il cinema, sono a loro modo *linguaggio*, e un'analisi in tal senso presuppone che, in quanto *linguaggio*, l'opera denoti o connoti l'insieme di una percezione, base d'un'organizzazione formale senza cui non è possibile comunicare alcunché. In questo caso ci pare giusto quanto affermava anni or sono il Calvesi circa la tendenza di Schifano a fare un esame del linguaggio figurativo, e a sospendere il giudizio sulla realtà. E Schifano sembra aver maturato l'idea che la questione del giudizio è una questione che non gli compete, giacché darebbe luogo a una sorta di presa di posizione, di partitismo che non compete almeno all'accezione dell'arte che egli preferisce *in ultima istanza*. Perché anche ciò, l'accezione dell'arte è oggi frutto di una scelta, e basta quella scelta a connotare la propria intenzionalità. Schifano ha provato anche a fare dei films, e si è trovato di fronte alla notevole forza trascinate, *ideologica*, della pellicola, dove la mancanza di una conoscenza adeguata delle sue possibilità semiotiche e comunicative può facilmente condurre il fruitore su una cattiva strada. Per questo, riteniamo, egli si è soffermato prevalentemente sulla questione dell'analisi delle possibilità comunicative e espressive del fotogramma, dello spettro televisivo, della stessa pittura, continuando l'indagine sulla grana dell'immagine, sul modo in cui essa si presenta al fruitore, sulle possibilità combinatorie delle sezioni e sul livello di realtà potenziale che l'immagine contiene, e che costituisce il punto di partenza per ogni tipo di lettura dell'opera. Così i cinque gruppi di lavoro presenti alla mostra recente consentono di vedere come operi un tecnico dell'immagine prima e dopo che quest'ultima agisca sul sistema di attese del fruitore (Schifano

al Carpenter Center della Harvard University di Cambridge. Si tratta, insomma, di un artista del quale non si è ancora apprezzato nella giusta misura il contributo alla scultura contemporanea, e che questa mostra di Ferrara ripropone all'attenzione della critica in un momento forse più adatto a favorirne lo studio.

è egli stesso un fruitore *interno* del suo lavoro); il ragguglio sulle condizioni della comunicazione visiva conduce automaticamente al rilevamento che la stessa apparecchiatura tramite cui si configura la selezione dell'immagine, come *sostanza del contenuto e forma dell'espressione*, è una scelta che può manipolare lo sprovveduto, come accade nel caso delle sequenze televisive capaci di costituire meccanismi di condizionamento artatamente utilizzati dalla politica di potere. Schifano si sofferma su questo punto specie in quei lavori ove interviene con smalto nitro sulla tela emulsionata. Ivi ci si diparte da un livello già costituito da una fonte (l'immagine fotografica o televisiva, o lo stesso fotogramma) frutto di, un'antecedente elaborazione di brani sottratti a un repertorio assai vasto, che comprende anche opere figurative di artisti noti. Si tratta di utilizzare queste fonti, rese disponibili e quindi semanticamente scariche (in quanto manca l'asse sintagmatico, e l'artista opera su un asse paradigmatico esteso, quanto arbitrario), di connotarle con la sovrapposizione di colori smaltati, di correggerle, cioè, intenzionandole emotivamente. È un procedimento abbastanza suggestivo, che rende almeno evidente quanto la connotazione artistica possa alterare e potenziare l'immagine, renderla più ricca: una sorta di esorcismo nei confronti di un tipo di significazione che oltre a condizionare il fruitore aveva reso arido, convenzionale e puramente *mercantile* un certo tipo di iconografia contemporanea. Tuttavia lo Schifano, recuperando questa imagerie fotografica o fotogrammatica segmentata da una serie di contesti devitalizzati, anemici, opera un procedimento che non supplisce alla decontestualizzazione preventiva di quelle immagini, rischiando di *chiudere* il discorso sul piano personale e incomunicabile, anche se giustificabile al livello della scelta in termini di comportamento. Il suo pessimismo (il pessimismo dell'artista di oggi) rimane all'interno di quell'indagine sulle condizioni tecniche dell'immagine e sulla sua potenzialità di comunicazione *contigua*,



M. Schifano: *Ore 22,15, Maestro italiano del Novecento*, 1972.

nel senso di un arricchimento di conoscenza. Un pessimismo che si traduce del resto nell'esigenza di accettare le contraddizioni entro cui è possibile ancora oggi portare avanti un discorso sull'arte, di ridurla a una sorta di potenzialità creativa che s'attualizza solo nei termini in cui il sistema, coi suoi apparati

di condizionamento, è disposto a decostruirla (come esperienza sostanzialmente inconoscibile e misteriosa) proprio perché al sistema che manipola le persone e forgia il complesso delle attese dei molti è consentito, in ultima analisi, di definire il ruolo dell'artista e la sua funzione consolatoria e imbonitrice.

A La Vernice di Bari

Pasquale Morino

di Filippo Abbiati

Pasquale Morino ha 68 anni: da dieci anni vive isolato lontano dalle mostre, dai critici, dai clienti. Vive nei limiti stretti dei telai dei suoi quadri indifferente alla leggenda che nella sua Bari si è creata attorno alla sua figura che la gente di Puglia ricorda tenacemente antifascista prima, causticamente anticonformista poi, ferocemente negato a farsi consumare come pittore sempre.

In un sistema che accetta solo chi sa mettere i piedi alle proprie opere portandole a passeggio nelle città giuste, nelle gallerie qualificanti, presso i critici che fanno il mercato, Morino si è chiuso in uno studio milanese e per dieci anni ha lavorato. Perché questo isolamento? E a che cosa ha lavorato?

Morino ha scelto la solitudine proprio negli anni che hanno segnato lo scoppio violento del consumismo nell'arte figurativa: la sua è stata una scelta precisa, un rifiuto all'accettazione delle regole abbastanza sudice del gioco, un taglio netto

con l'esterno. Questa mostra è arrivata a Bari contrabbandatavi dal figlio maggiore dell'artista che all'inaugurazione si è ben guardato dal farsi vedere. Morino oggi è «out», fuori dal grande gioco. Ed è uscito spinto da una scelta che meriterebbe un'indagine attenta alla quale però il protagonista si rifiuta, isolato e taciturno, chiuso nei confini delle sue opere.

Cosa ha spinto Morino a sparire? Un fondo di pigrizia attribuibile ai suoi ascendenti pugliesi? La timidezza che al sud, tra gli amici, nascondeva avvolta in caustica ironia? O l'arroganza che sta nel dipingere senza tenere assolutamente conto di cosa se ne pensa al di fuori di se stessi? (Lusso quest'ultimo che Morino, alla soglia dei 70 anni, si può oggi permettere). Oppure la sua scelta parte da motivazioni opposte quali la paura del giudizio degli altri, il dovere ricominciare a Milano dopo la lunga parentesi barese, la faticosa ricerca di un proprio spazio

operativo? Morino tace. Ma le sue opere sono qui davanti a noi, brandelli della sua torre d'avorio, spie e spiegazioni di un uomo non abituato ad arrancare per avere successo, non consumato dal successo, non impantanato nel successo.

Scopriamo così che questo «isolato per scelta» fa una pittura che può apparire sociale. Facce povere, vecchie, di uomini e donne sole. Facce che si possono grossolanamente classificare in due filoni: in uno vi predomina l'ironia, l'arguzia, il grottesco; nell'altro la drammaticità, il senso dello sfacimento, la decomposizione della materia che cancella i volti dei ritratti. Morino scava nel suo isolamento sul filo della memoria. Volti di gente pugliese ma senza segni precisi di riferimento; nessuna squarcio di paesaggio, nessuna traccia d'ambiente. E la povertà, la miseria, il decadimento non sono riferibili a classi sociali.

Morino dipinge nella povertà una precisa condizione umana, una situazione esistenziale disperatamente individuale e per questo drammaticamente irripetibile. Le solitudini del pensionato, del marittimo, del pescatore, dell'artigiano si espandono nell'aria trattenute in un segno quasi incerto, filtrate da un colore alleggerito da sapienti tonalità, mosso dall'impercettibile respiro di melanconiche trasparenze. Ma da un volto all'altro, da una situazione di agonia esistenziale all'altra, non c'è parentela.

Morino non canta la morte di una classe sociale (i suoi personaggi se mai potrebbero venire classificati come piccoli borghesi finiti senza soldi nella terra di nessuno della vecchiaia), piange in questo suo modo, che ha vaghe reminiscenze mafiane mischiate a molte letture, la solitudine che l'uomo immancabilmente ritrova quando non viene più giudicato valido portatore di consumo.

Registra dall'isola di solitudine che ha scelto d'abitare un campionario inesauribile di perdenti. Ed è impensabile che in questo annoso, accurato racconto, non vi siano riferimenti autobiografici.

P. Morino: *Ritratto*.



Alla Falchi di Milano

William Scott

di Renzo Beltrame

Oli e gouaches di William Scott ci offrono alla Falchi un quadro dell'attività più recente — dal '70 al '72 — di questo artista. Tra gli oli, *Jar & plate*, del '71, è un'opera sotto molti aspetti paradigmatica di una delle più vive direzioni di lavoro documentate dalla mostra. Su un fondo chiaro, vibratile, si delineano le sagome, isolate, di tre oggetti; oggetti semplici, che troviamo quotidianamente sulla nostra tavola, estremamente familiari. La composizione è retta di proposito dalla volontà di istituire un perfetto equilibrio visivo e ritmico, per cui, spenta ogni interazione tra gli oggetti, questi ci sono dati fissi, isolati in una immobilità che, qui, è anche senza tempo. Vi traspare una viva attenzione per l'esperienza di Morandi, soprattutto quella delle « Nature morte » del '16, e, in effetti, attorno al '70, Scott ha avuto tutto l'agio di rinverdire la sua meditazione sull'opera morandiana nella bella antologica londinese. Gli intenti, profondamente diversi, di Scott, frutto anche di una diversa tradizione culturale e artistica oltre che del mutare di temi e problemi, portano la sua pittura verso mete assai diverse. Gli oggetti sono suggeriti da piatte « ombre cinesi », espungendo accuratamente ogni indicazione visiva di tridimensionalità; sono semplicemente evocati, entrano in gioco a prezzo di una notevole integrazione mentale

da parte dell'osservatore, un'integrazione che introduce nelle opere una sottile vena di intellettualismo, e quindi una visione sempre distaccata. Spesso nelle tele di Scott — si vedano *Black & white & brown still life*, 1970, *Yellow dark & light*, o *Emerald*, del '71 — gli oggetti sono ingranditi dall'artista, sino a campeggiare nel dipinto, con la precisa volontà di imporci la loro presenza. Il ritmo segue il mutare delle intenzioni del pittore. I timbri smorzati, gli accordi pacati, non stridenti, dei toni fanno sì che la presenza degli oggetti non ci aggredisca, ma sia qualcosa che ci viene offerto alla contemplazione nella sua distaccata e sottilmente ironica fissità. La amicizia e la stima di Scott per Ben Nicholson trovano una precisa spiegazione, anche se in Scott è del tutto assente qualsiasi « esprit de géométrie ». In altre tele la presenza degli oggetti si fa più aggressiva, svelando l'interesse provato dall'artista per l'opera di Rothko; un interesse di cui sono traccia in questa mostra *Red on brown divided* e *Red & brown*, entrambi del '67. Il ritmo diventa allora più sostenuto, i colori più pulsanti, ma ancora una volta un preciso distacco è posto tra noi e quelle presenze. Non vi è partecipazione ansiosa, volontà di imporsi, con l'inevitabile corollario di un senso di tragedia qualora si profili l'eventualità di una sconfitta; *Multi blues* o *Four forms blue on white*, del '71, si trincerano dietro un sorriso ammiccante e un poco beffardo: le esperienze di Morandi e di Rothko sono due estremi che Scott, pur tenendo ben presenti, si guarda bene dal raggiungere. Dietro questa « presenza » dei suoi oggetti vi è sempre un residuo non esplicito, l'ammiccare insinuante cela una

inquietudine che non è solo di Scott; è l'incapacità, tipica del nostro tempo di dare a ciò che ci circonda un senso diverso dalla sua mera funzionalità, l'incapacità di ritrovare con le cose un rapporto fiducioso e pacificato. In questo Scott si rivela bene della stessa generazione di Bacon, ma l'insicurezza dell'uomo che non riesce a vivere alla giornata e neppure a darsi ragionevoli certezze per il domani, è problema che l'arte del nostro secolo ha sempre avvertito acuto e che, oggi, è ancora aperto.

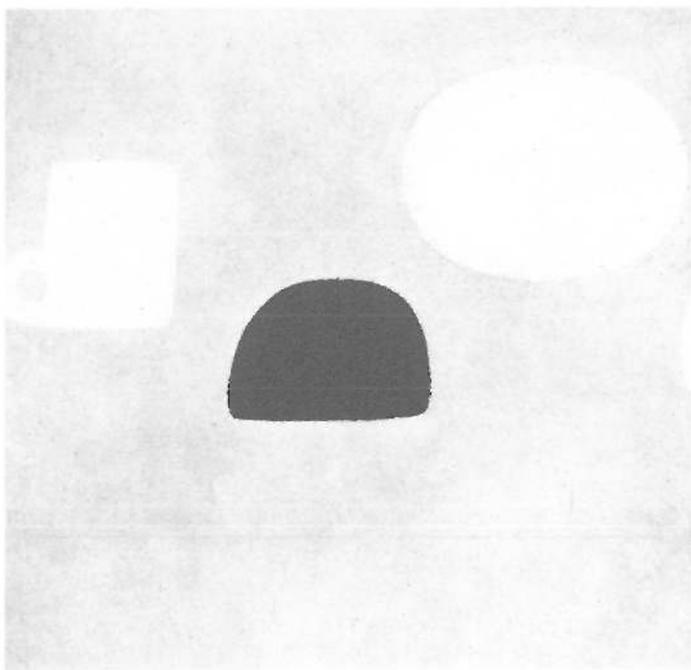
Allo Scudo di Verona

Saliola

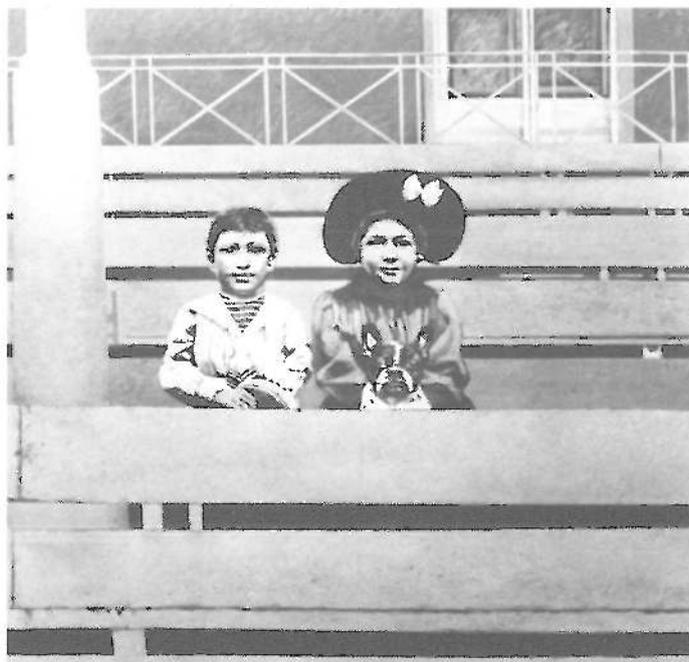
di Paolo Farinati

I personaggi che Antonio Saliola dipinge da tempo, sono riproposti qui a Verona in una ampia mostra sempre più immersa in un mondo trasognato e banale, ma ancor più consapevolmente arricchiti da ulteriori lucidi e « pertinenti » indicazioni visive. È bene dire subito che l'impianto, la derivazione fotografica (da vecchi dagherrotipi) è rimasto inalterato, anzi da Saliola ancor più denunciato e reso esplicito, e che pertanto l'arricchimento visivo è venuto dalle « aggiunte formali », dai « reperti stilistici » che egli pone nei suoi quadri e che sono chiaramente derivati da una certa pittura illustrativa e popolare tipica del fine secolo. In sostanza, quell'effetto « spiazzante » come indicava bene Lui-

W. Scott: *Jar & plate*, 1971.



A. Saliola: *Gustavo e Antonella all'ippodromo*, 1972.



gi Carluccio, dovuto alla combinazione tra pittura e fotografia, risulta in questa ultima serie: « I sorrisi delle zie », approfondito nelle notazioni più propriamente pittoriche. Cosicché le figure trattate sempre a quel modo ieratico, fermo, secche come lo sono i personaggi in posa dinanzi alla camera, vengono ad immergersi in fondali tra il pompier e il pseudo-divisionismo, tra il popolare delle cartoline ricordo e l'affiche pubblicitario.

Insomma tutta una gamma di accostamenti, di sovrapposizioni che accentuano quel senso di mondo perduto che Antonella e Gustavo (i suoi personaggi) percorrono da protagonisti innocenti, ma ingannati ed ingannevoli. Talvolta su spiagge abbagliate dal sole al tramonto, o in giardini verdissimi e puliti o ancora sui terrazzi lisci della agiata villetta delle zie. Ma anche in villeggiatura, in Grecia, sul Partenone accanto alle colonne mozze e dorate, così retoriche e tristissime (un luogo tanto scenografico ed aulico, così banalizzato dalla tronfia baldanza delle zie e del cane) o ancora seduti sulle panchine di legno di un vecchio ippodromo abbandonato.

Saliola si pone ormai alla nostra attenzione con le carte in regola per affermare una sua personalissima presenza nella cultura d'immagine italiana. Del resto egli vanta già un'ampia letteratura critica e Crispolti, Micacchi, Carluccio, Solmi, Schönenberger, ed altri gli hanno dedicato degli ampi, acuti saggi.

Come è noto il rapporto tra fotografia e pittura ha provocato in questi ultimi anni una straordinaria ricchezza di indagini estetiche e naturalmente, di studi critici.

Oramai sono molti gli autori che hanno ricorso al mezzo fotografico come « reperto », « oggetto », « strumento visivo » da utilizzare in pittura. Per quanto riguarda più da vicino l'esperienza italiana, potremmo ricordare Romagnoni, Rottella, Pistoletto, Bertini, Girardello, Mariani ed altri; ma tutti in una loro particolare accezione. Qualcuno nei termini dada della « Ready-made », altri secondo i presupposti della « Mec-art » e altri via via « poveri e concettuali » attingendo all'assoluta veridicità del mezzo meccanico.

Saliola invece, si distacca nettamente dalle esperienze citate, anche se proprio lui denuncia più d'ogni altro la precisa derivazione fotografica dei suoi quadri. Ma è soltanto l'avvio, la motivazione iniziale per far pittura e soltanto pittura. Come la ripresa di un mondo che ci ha appena lasciati, un melanconico calo nella memoria, un ricordo grottesco, amaro di un tempo irresponsabile e illusorio.

Ci sentiamo d'accordo con Franco Solmi nel rilevare, nel mondo di Saliola, nessuna volontà di denuncia particolare e che anzi egli ama profondamente i suoi personaggi e notiamo inoltre che i suoi quadri non sono angosciosi o allucinanti. Questi poveri personaggi, Gustavo, Anto-

nella, le zie e i cani (residuo di quel bestiario che Saliola usava in luogo della testa umana) si costruiscono un mondo ordinato e lucido, sicuro del proprio ruolo privilegiato e chiuso, convinto quasi che tutta la vita sia lì, tra quei giar-

dini, terrazzi e monumenti, affatto convinto che la realtà di fuori non esista o che almeno nulla possa mutare sotto quel cielo sereno e lilliale, in quel clima pericolosamente placido e pericolosamente rispettabile.

A Parigi

Iperrealisti americani

di Giovanni Lista

Dopo la proposta della Biennale de Paris nel settembre 1971, l'iperrealismo torna ad essere presentato nella capitale francese dalla Galerie des 4 mouvements, rue de l'Université, con catalogo dello stesso Daniel Abadie che aveva curato la sezione dell'iperrealismo alla Biennale. Ritorno che assume un significato polemico dopo l'affermazione comunque in atto su scala europea, questa esposizione raggruppa ora 20 artisti americani di cui solo quattro, De Andrea, Danby, Don Eddy e Salt, erano già alla Biennale. Gli altri sono Artschwager, Blackwell, Close, Estes, Goings, Hanson, Johnson, Kacere, Kanowitz, Kleeman, Mc Lean, Mahaffey, Morley, Nesbitt, Parrish, Staiiger. Diciamo subito che è solo illusoria l'equazione a-problematica con la realtà che molti critici hanno voluto vedere in queste opere. Al contrario la pretesa « constatazione del reale » avviene in realtà per verifica problematica. E parlare di « fascismo nell'arte » è ignorare esempi come quello di Duane Hanson, impegnato in prima linea con la sinistra.

Si pensi alla pittura di Sciltian e si avrà un termine dialettico di precisazione e di messa a fuoco dell'espressione specifica all'iperrealismo. Segal e la pop art sono poi nel carico storico necessario per accogliere dialetticamente l'insurgenza di questo nuovo corpo a corpo con il reale. Giacché l'iperrealismo gioca le sue carte in funzione di tutto ciò che l'ha preceduto. Esso sa che nella coscienza dell'uomo contemporaneo ha preso largo posto l'attitudine critica nei confronti delle apparenze del mondo. Ciò che ripropone è allora l'interrogativo iniziale, ma questa volta davanti ad una coscienza mobilitata. E questo ritorno massiccio (storicamente fatale) della materia prima, vale altresì a restituire all'uomo tutta la sua precarietà quale incerta presenza tra gli oggetti del mondo. Daniel Abadie sottolinea il ruolo essenziale del riflesso (sui vetri, sulle automobili, sulle superfici metalliche) nella pittura iperrealista quale inquietante interrogativo sul reale. Per contro, ciò che ripropone l'iperrealismo, ma ora con una

R. Estes: *Gordon's Gin*, 1968.



eloquenza ben più drammatica, è anche la rimessa in causa della realtà, cioè la verifica dell'incrinatura originaria che ha percorso la coscienza dell'uomo davanti alla manifestazione del mondo nella pseudo-cerchezza dei suoi dati sensibili. Se dobbiamo a questo atto critico tutta l'avventura delle arti di questo secolo, l'iperrealismo assume storicamente il significato di un ritorno ai blocchi di partenza. Come dire l'apertura di un nuovo spazio da percorrere in una nuova avventura. In questo esso ci sembra destinato a svolgere un ruolo non certo minore nel prossimo futuro.

Di questo assunto di base, che siamo venuti accennando, la corrente americana, dal conosciutissimo John de Andrea a Duane Hanson (che esibisce tra l'altro precisi referti sociologici), è senza dubbio la più rappresentativa. Meno puri, o meno radicali, sono Richard Artschwager, che insiste su un certo «depaysement» colorista, o Lowell Nesbitt che dà spazio a spunti «surreali» accostandosi a certe tendenze europee dell'iper-

realismo. Emblematiche ci sembrano invece le immagini di Guy Johnson le quali presentano un dirigibile che precipita in fiamme mentre un gruppo di ragazzi saluta festoso. » Ed è grvida della stessa lacerazione la scelta della campagna americana, soggetto essenziale in Paul Staiger, Richard Mc Lean, Ralph Goings, Richard Estes, come ricerca di un'immagine luminosa, solare e carica di tranquillo silenzio, che chiama di per se stessa il dissenso e il grido. Dai sorridenti e sereni fattori di Mc Lean, ai profili solidi e giganteschi di sedi delle banche americane di Noel Mahaffey, questa « constatazione del reale » è anche proposta che si vuole, diremo strategicamente, neutra, di una presa di coscienza della società americana esibita nei suoi termini negativi, e secondo una campionatura esemplare. Le figure umane di Don Eddy, di Howard Kanowitz non sono che la canonica illustrazione, dialetticamente azzerata, di quella che Nixon ha definito come la « maggioranza silenziosa » americana.

forse non è mai stata così probabile. Nessuno crede a profezie esagitate, e ci si attiene più prudentemente alle statistiche.

Viene anche la tentazione di chiedersi se queste operazioni basate sulla meditazione, sull'approfondimento da parte dell'artista di un fatto filosofico-religioso possano essere classificate come concettuali — viene cioè la tentazione di verificare la provenienza di quasi tutta l'arte orientale del novecento, che pur in una serie di modulazioni personali ripete le tappe dell'arte occidentale con cui si pone in rapporto diretto di dipendenza, anche se ricopre un enorme interesse questa assunzione immediata, di certi aspetti della cultura dell'ovest, dall'astrazione fino alle ultime correnti di ricerca, da parte di un popolo che ha evoluto fino al secolo scorso un'arte fortemente basata su motivi tradizionali in lentissima evoluzione.

Di tutte queste operazioni poche superano una loro generica « orientalità » per diventare veramente coscienti linguisticamente, per poter cioè veramente interpretare certi significati — probabilmente indescrivibili altrimenti — attraverso una nuova tecnica di comunicazione visiva o visivamente documentabile o rappresentabile.

Soprattutto in questo senso possiamo riconoscere una validità ad alcune tra queste operazioni, che attraverso la loro singolare sensibilità mistica raggiungono talvolta una acutezza emblematica di visione. In questo senso anche una coraggiosa disponibilità di molti di questi artisti di sperimentare di persona (« pagare » di persona saremmo tentati di dire) certe situazioni, quasi masochisticamente, dà una veridicità non comune a fatti che altrimenti espressi non ci scuoterebbero e non ci invoglierebbero a vin-

Al Centro S. Fedele di Milano

Concettuali giapponesi

di Adriano Altamira

L'esposizione di 21 artisti concettuali giapponesi alla galleria S. Fedele ci dà finalmente materia per un confronto e per una verifica estremamente interessanti nei riguardi della situazione artistica attuale dell'est.

In un'Europa « dopo la pioggia » come ebbe a rappresentarla Max Ernst una trentina di anni fa, quest'arte « catastrofica » dell'est, non trova forse il terreno più adatto per attecchire, e il doppio uso di questa visione del mondo apocalittica o babelica (vedi il « mandala » come immagine sfaccettata del mondo) funge da discriminante anche all'interno della struttura della mostra che appare divisa in due netti filoni di ricerca.

Da una parte abbiamo quello più nettamente « orientale », più vicino al tema informatore della mostra, più fedele ad una mentalità acategoriale, di derivazione buddista basata sulla meditazione, che a rigore dovrebbe essere per noi il più interessante da scoprire. Dall'altra abbiamo un tipo di ricerca che indipendentemente dal suo valore, spesso buono, può essere inserita perfettamente in uno sviluppo europeo o comunque « occidentale ». Si sono venuti a formare quindi quasi due gruppi di ricerca separati, in cui nel primo, l'aderenza al tema o a un certo tipo di visione è costante, mentre l'altro sviluppa tanti sottofiloni di ricerca nettamente distinti. Abbiamo accennato al pericolo delle proposizioni di apo-

calitticità in un'Europa che, a modo suo, è giunta al nirvana, all'insensibilità per questi problemi cosmici o cosmogonici, e che si sta ricreando lentamente una nuova visione filosofica del mondo attraverso una nuova attenzione alle cose. Nessuno crede alla fine del mondo anche se

K. Kobayashi: *The rest in the coffin.*



The rest in the coffin
The rite of rest
Rest hiding in the hole.

cere la nostra abituale pigrizia e a penetrare questa mentalità così diversa dalla nostra.

Così il « seppellirsi » di Kawatsu per poter afferrare meglio coi sensi il mondo, o la stessa operazione (riposare sotto un cumulo di pietre ripetuta da Kobajashi all'insegna del suo Banchetto della Degenerazione acquistano, forse loro malgrado, o malgrado la loro ambiguità una certa evidenza.

Fra le altre, e al di là di questo costante sospetto, emergono soprattutto la splendida operazione della semina delle olive di Ikeda, una delle più ricche linguisticamente e figurativamente, e certe operazioni del Paranibbana Pariyaya Body, un gruppo di tre artisti che formano un corpo solo, anche se le operazioni sono poi firmate individualmente.

La semina delle olive sul monte Asama-Ararat è forse una delle poche operazioni che prenda un ritmo narrativo indipendentemente dall'idea-base, e che assume una sua corposità proprio grazie al suo evolversi come storia, come un ricco vocabolario di immagini tipicamente concettuali (carte geografiche, forme disegnate sulle carte e riportate sul terreno, varie operazioni inerenti la semina ecc.) ma usate con finalità inconsuete, e per questo relativamente fresche. Dal gruppo sopracitato emerge invece soprattutto la figura della « signorina K T » (Kazuko Thujimura) che nonostante certe formulazioni un po' provinciali e non certo dell'ultimissima ora, messe come intestazione all'attività d'insieme del gruppo, crea alcune opere singolari come il « vestito della signorina K T » e quella del suo corpo « tra cielo e terra sospeso », ultima riprova della ferezza con

cui le artiste giapponesi sfruttino volentieri anche la loro avvenenza, quasi con ingenuità.

Il filone « occidentale » della mostra invece, nonostante risulti sostanzialmente slegato da questa curiosa contaminazione tra misticismo e concettualismo, ha forse opere più felici, nell'insieme, più originali e rigorose.

Il primo è un giapponese di casa nostra, Nagasawa, presente con un'intelligente operazione in catalogo, che prosegue una sua tematica del mistero, che era emersa bene nella mostra presso la Galleria Lambert, due anni fa.

Nagasawa, già sostenitore di quel mondo per cui Manzoni aveva costruito uno zoccolo dieci anni fa, si pone questa volta in due pagine impossibili, non riportate dal catalogo, creando un acuto paradosso. Kawaguchi documenta ricerche passate, complesse e interessanti, che rivelano, nella ricchezza dei materiali e metodi impiegati una intelligenza curiosa e articolata.

L'intervento che chiude la mostra, quello di Kashihara è forse anche quello più stimolante e più prossimo a darci una chiave di lettura dell'intera rassegna (contenuti orientali detti attraverso un linguaggio occidentale, sentito come immediatamente vicino e naturale).

Kashihara separa l'idea di « mostra » da se stesso, le toglie la possibilità di comunicare alcunché anche allo spettatore stesso.

La mostra la fa il gallerista (o chi per lui) usando regole arbitrarie che portano al nonsenso. L'autore si sviluppa per assenza più che per presenza. E il mistero dell'esistenza, che è altrove, si fa sempre più impenetrabile, più fitto.

na contemporanea. Tuttavia dalla considerazione di una maturità raggiunta e compiuta prima del '50 al completo disinteresse nei saggi sull'arte del dopoguerra il passo non è breve.

Ad un aggiustamento del tiro non giova questa mostra romana alla « Querinas », che non è ed avrebbe dovuto essere, con i suoi cinquantadue quadri, un fatto culturalmente significativo. Da due noti olii del '29, di estremo interesse ai fini di tanti punti da approfondire: rapporti con la scuola romana, con altri artisti che toccarono senza arenarvisi il Novecento, con una tradizione italiana e con la cultura francese (più cubismo che Cézanne: Pirandello fu a Parigi tra il '28 e il '31) — si passa a un magnifico « Antonio » del '42 con cui è scavalcato il decennio più problematico e implicante e certo più produttivo; quindi ad una mezza dozzina di opere assai belle (tra cui certe splendide « bagnanti verticali » del '48, asciutte, riarse, con segno e colore bilanciati in un linguaggio antico e modernissimo) — ad una pletera di altre bagnanti e figure dove trovi a fatica il buon quadro e che sono nel complesso la dimostrazione di come non va fatta l'antologica di un artista. Pirandello ne esce monotono, formalista, spesso facile. Lui che è un artista denso, passionale, colto sino a sfiorare talora il cerebrale; che è insomma un grosso pittore italiano.

Probabilmente un'analisi del linguaggio plastico negli ultimi anni assegnerebbe a Giuliano Vangi qualche priorità in quei modi allucinatamente veristici che in pittura trovano riscontro negli aggiornamenti recenti della neo-oggettività (l'iperrealismo è altra cosa). Ma le priorità in un discorso di merito servono a poco; inoltre, per fermarci all'esemplificazione, peraltro esauriente, della mostra romana da Toninelli proprio quei modi veristici sembrano la parte certo più clamorosa ma meno significativa dei suoi risultati. Vediamoli nel contesto. La mostra comprende una serie di bronzetti (il bozzetto dell'« Uomo che salta il muro », acquistato, nella versione in grande, dal Teatro di Stato di Darmstadt - 1969; la « Figura seduta nel paesaggio » - 1966; l'« Uomo che cammina » - 1967; la « Donna seduta su piano rotondo » - 1970, ecc.); la breve serie recente dell'« Uomo nel blocco di plexiglas » e due delle note figure a grandezza naturale, il cui crudo verismo giunge all'occhio di vetro, alla dentiera, alla policromia naturalistica. Cominciamo appunto da queste ultime. Una vera scultura, scrivevamo altrove, quale che ne sia il significato drammatico o la violenza espressiva, non è mai insopportabile; queste figure di Vangi sono, alla lettera, insopportabili. Chi si metterebbe in casa la « Donna in piedi »? i calchi di Segal restano, al paragone, romanticherie. Ora ciò che non si digerisce non è certo il significato (disperazione, alienazione, follia, assenza di

A Roma

Pirandello e Vangi

di Guido Giuffrè

In « Pittura Italiana del dopoguerra », che Sauvage scrisse nel '57, Fausto Pirandello è nominato (citazione del nome) due volte, l'una a proposito della seconda mostra di Corrente nel dicembre 1939 e l'altra nella nota biografica di Bruno Caruso, che si trovò a partecipare ad una collettiva con qualche quadro dell'artista siciliano-romano. Trascorsi quattordici anni, nel '71 Tomassoni (« Arte in Italia dopo il '45 ») aggiusta le cose nominando il pittore una volta sola, nell'elencazione di un gruppo eterogeneo di artisti che avrebbero operato isolati. Anche qui formulazione del nome, punto e basta. Vero è che Ragghianti nella colossale esposizione fiorentina del '67 (« Arte moderna in Italia - 1915-1935 ») ren-

deva a Pirandello il fatto suo, sottolineando implicitamente che gli anni trenta erano per lui anni già picni — e lo furono anche nella seconda metà e poi quasi tutti i quaranta. Non che al '50 la pittura di Pirandello finisca (Lionello Venturi mostrava anzi di credere che soltanto dopo la guerra il pittore « comprende i nuovi valori che la visione simultanea di tempo e di spazio può dare », sicché « un nuovo orizzonte gli si apre »). Ma l'artista aveva già realizzato la sua vera natura, e non aveva dato poco, anche se probabilmente si tratta di valutazione ancora da fare: Pirandello (nonostante i contributi di De Libero, Guzzi, Ballo) resta ancora una lacuna nella sistemazione dell'arte italia-



F. Pirandello: *Bagnanti in grigio*.

valori, di equilibrio e via di seguito) quanto la larga prevaricazione di caratteri formalistici non più significanti ma soltanto repugnanti. Non v'è immagine né forma ma un manichino da museo delle cere cui l'aggressività non fornisce alibi formali (di tipo espressionistico) né sociologici (di tipo denunciatorio). L'« Uomo nel blocco di plexiglas », specialmente nella versione in tutto bronzo, sposta di molto, e in senso positivo, i termini del discorso. Piccoli cubi trasparenti rinchiudono uomini che vi affogano disperatamente, emergendo appena col volto o le mani. E tuttavia resiste qualcosa di suggestivo che esula dal

fatto plastico, qualcosa di detto, anzi di voluto dire, a prevaricare quanto del significato si è fatto immagine. Qualcosa di troppo esplicito, che limita, delimitandolo, ciò che vorrebbe rendere più incisivo.

E passiamo agli altri bronzi, nei quali, a nostro parere, si spiega tutta la misura di Vangi: tra i maggiori scultori della sua generazione. Una corrispondenza è quella di Bacon, in generale, e più evidente in una figura d'uomo in giacca e pantaloni su una base circolare che sembra girargli sotto e sbilanciarlo. Senza il cinismo dell'inglese e con una misura più ampia di sgomento, di inelutta-

bile slittamento verso la follia come ultima condizione possibile. Ed ecco le versioni dell'uomo che cammina, con un riferimento inevitabile anche a Giacometti, di cui Vangi non rifiuta una dose di fatalità: di quell'andare perduto senza meta e senza perché. Ma l'uomo di Vangi, al di là del fatalismo (sia pure di marca esistenziale) giacomettiano, al di là del senso di quotidiana alienazione (che Bacon precipita in abissi di crudele pessimismo), mantiene talora un segreto attaccamento alla propria misura umana che ricorda certa sorda ostinazione, certa chiusa e ferrea tensione proletaria che fu di Barlach. Non sempre, e talora legata alla parte meno innovatrice della sua scultura, in certo modo più ottocentesca (non fossero tuttavia le implicite ma serrate acquisizioni di linguaggio), — e però componente schiettissima e da non sottovalutare. Ma in alcune figure rannicchiate, acquattate come bestie su cui sta per abbattersi il colpo, con quella base circolare che le imprigiona senza scampo, Vangi tocca sicuramente dei vertici che in Italia oggi non hanno riscontri più acuti. La « Donna seduta su un piano rotondo » è tra le immagini più disperate della solitudine umana che personalmente abbia visto, e tuttavia insieme più vitali, aperte, non rassegnate. È il Vangi, si obietterà, più 'vecchio' (non da un punto di vista cronologico); può darsi, ma potrebbe anche essere il Vangi più pieno e più intenso. Fermi restando pezzi come la « Donna nel tubo », in bronzo, stupenda, dove lo scultore traduce in una plastica di rara efficacia un tema già trattato in quegli altri modi veristici, o come l'« Uomo in poltrona » (versione piccola in marmo), la cui apertura al versante 'allucinato' non varca i limiti che chiameremo della 'proprietà del linguaggio', e toccandoli anzi li reca all'acme di una sensibilità fuori dell'ordinario.

G. Vangi: *Donna seduta*.



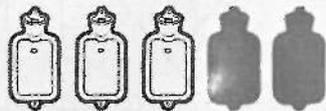
Allo Studio Santandrea di Milano

I segnali di Stefanoni

di Eligio Cesana

Per coincidenze esteriori, capita che il lavoro di Tino Stefanoni venga interpretato come una visita alle immagini stereotipiche della civiltà consumista e, quindi, iscritto nel giro di interessi della « pop art ». In realtà, il suo discorso ha più stretta parentela con le ragioni che hanno prodotto i geroglifici, che con quelle che promuovono oggi la fabbrica dei mass media. Perché, gli iconogrammi utilizzati da Stefanoni, rispondono a un'esigenza addirittura contraria a quella di condizionare il lettore dell'immagine, che è propria di tutta la comunica-

zione di massa: dalla segnaletica, che impone perentoriamente un comportamento, alla pubblicità, che tende più o meno esplicitamente a persuadere. Stefanoni riduce il concetto visivo di un oggetto, alla sua rappresentazione schematica, quanto basta per identificarlo senza incertezza. Così, il suo segnale, corrisponde al « nome comune » dell'oggetto, pronunciato senza inflessioni di voce che insinuino giudizi o sensi traslati; senza aggiungere notazioni che qualificano, determinino, collochino in un luogo e tempo determinati, l'oggetto nominato.



T. Stefanoni: *Borse di gomma*, 1972.

Lo spazio concreto dentro cui l'iconogramma è disegnato, costituisce solo la pausa, nel cui silenzio il lettore può percepire attentamente il segnale e liberare tutte le reazioni che, la semplice menzione di quell'oggetto, sollecita in lui. In questi termini, se sul piano strettamente semiologico, Stefanoni cerca di ridare un credito di comunicatività all'immagine riducendola a un segno univoco e di immediata intelleggibilità, gli effetti che propone vanno oltre il dato tautologico evidente, per cui la figura di un imbuto, significa proprio e soltanto « imbuto »: perché, il segno, diventa agente provocatore di una reattività che assume spessori particolari, in ragione dei particolari rapporti che sono intercorsi tra il lettore e l'oggetto nominato. Quindi, la comunicazione, si organizza coi significati emotivi e razionali, banali o stimolanti... simpatici o sgradevoli che, secondo l'oggetto, la persona, il momento, le circostanze, scaturiscono dalla memoria provocata.

L'aridità del segnale, dunque, si feconda nel momento in cui viene seminato nell'area esistenziale del lettore e la comunicazione può crescere, quanto il terreno è fertile di umori.

Alla Carolina di Portici

Paladino

di Dino Izzo Miranda

Salvatore Paladino: Alessandra le favole e le cose. Abbiamo visto l'ultima volta Salvatore Paladino al Karnhoval di Rieti. Presentò una grande scatola nera sigillata e la fece girare per tutta la città. Il nome era « L'idea sigillata ». Poi assenza quasi assoluta per circa due anni, ma il suo lavoro è continuato co-

stantemente ritrovando nella ricerca le giustificazioni della propria vita. Si presenta ora alla Galleria d'Arte « Carolina » di Portici con delle opere recenti frutti e sintesi valida di ciò che è andato producendo da tanti anni.

Salvatore Paladino è in una fase di superamento del suo periodo ludico-aperto. Come si ricorderà i suoi quadri-gioco erano caratterizzati da una totale interazione opera-fruitoro: « l'opera perdeva prestigio nella misura in cui guadagnava comunicativa, venendo fuori dal suo isolamento (...). Lo spettatore s'inseriva di fatto nello schema fornitogli, smontava la costruzione, la rimontava modificandola, la viveva in una dimensione nuova » (L. Vergine).

Parlavo di superamento, ma credo sia più preciso parlare di trasformazione del ludismo di Paladino. In effetti la spinta ludica c'è sempre, quella spinta assunta a programma di ricerca e che fu esplicita nel suo manifesto « *Per una totali-*

tà ludica differente » nel marzo del 1966. La trasformazione si è avuta nell'oggettivazione di quella poetica. Ora alla interazione completa, totale, opera-fruitoro si è sostituita l'interazione padre-figlio. Il gioco quindi di Paladino si è fatto più pregnante, più incisivo, stimolando non più attraverso il fare materiale, ma attraverso un fare concettuale che è in fondo l'azione della coscienza individuale. Si potrebbe dire allora che ha iniziato a giocare con sua figlia. Un gioco intellettuale che porta a mettere in evidenza il mondo di una bimba in relazione al mondo dei grandi. Ambedue giocano: l'una con la bambola, l'altro con le persone; l'una con carta e matita a fare scarabocchi, l'altro con carta e matita a scrivere « cose serie »; l'una con l'automobilina, l'altro con l'automobile. Una corrispondenza che potrebbe durare all'infinito. Il gioco della bimba acquista una forza propria, forza che è iniziazione alla vita, al gioco della vita.

Dai Paesi dell'Est

Gruppo Dvigenije

di Arsen Pohribny

Una delle scoperte artistiche più sorprendenti avvenute negli ultimi tempi nei paesi dell'Est è stata, probabilmente, quella fatta a Mosca qualche anno fa, nell'ambito del neocostruttivismo e dell'arte cinetica. Quasi all'improvviso è stato, infatti, scoperto un gruppo di giovani che, lavorando in collettivo e nell'anonimato, avrebbero potuto benissimo essere gli allievi sia del famoso UNOVIS di Malevic, sia dell'INCHUK di Tatlin.

Il pubblico si è subito posto una serie di interrogativi: come è sorto questo gruppo? chi vi appartiene? quale atteggiamento ufficiale è stato assunto nei loro confronti? quali sono le loro idee e quali le loro realizzazioni?

Le informazioni pervenute in occidente sono state abbastanza numerose ma, in genere, frammentarie. Per cui, sia pure succintamente, vale forse la pena di tentare un discorso più organico.

Il gruppo è nato intorno agli anni 1961-62. In quel tempo si incontravano Viktor Stepanov, Anatolij Krivčikov, Vjaceslav Scerbakov, Francisco Infante e Lev Nusberg (futuro leader del collettivo), per discutere intorno a delle riproduzioni. Questo è stato il nucleo del gruppo. Più tardi si sono aggiunti Galkin, Lopakov, Saggiv-Zanevskaja, Bitt, ecc.

Qualcuno aveva portato a Mosca un catalogo americano con riproduzioni di opere della op-art ed essi erano rimasti sorpresi dalla forza di quelle opere, comprendendo come quella intensità e

quella perfezione esprimessero lo spirito dell'era industriale. Essi desideravano proprio questo. Essere il più possibile contemporanei, essere, cioè, come i costruttori dei razzi o, meglio, come i fisici nucleari. E proprio come questi ultimi hanno incominciato a lavorare: con l'analisi degli elementi e con vari esperimenti.

Le prime cose assomigliavano a reti. C'erano dei campi strutturali, simmetrici, organizzati secondo un ritmo regolare, ottenuto per divisione della quadratura. Nient'altro che reti lineari anonime. Alcuni osservatori le hanno chiamate « op-art russa », altri le hanno considerate come il proseguimento del costruttivismo russo. Quest'ultima definizione non è sembrata opportuna al portavoce del gruppo, Nusberg. Infatti, nel '64 scriveva allo storico praghese Konecny: «... Invece non sono d'accordo col dire che i miei pensieri hanno un diretto rapporto con lo stile costruttivista. La sostanza del mio credo è l'espressione della libertà interna dell'uomo, non tramite la forma finita di un certo fenomeno od oggetto (cioè, l'opera d'arte), ma tramite lo stesso processo, il movimento, l'intensità, la pulsazione, il ritmo. Infine posso dire che la stessa forma delle costruzioni è di ostacolo alla mia principale intenzione. È troppo vincolata, piatta, a senso unico. Sì, davvero a senso unico. Vi mancano vita e tensione. Qualche volta mi sembra che la costruzione sia fredda come

un cadavere, quantunque piacevole, leggerissima, oppure al contrario, espressiva e dinamica...». Per la verità queste parole, più che agli inizi dell'attività del gruppo, corrispondono all'idea che dovevano trovare la loro forma in anni successivi, ma, d'altra parte, sono serviti da difesa contro l'accusa di epigonismo, più volte rivolta al gruppo.

Quando, il 25 gennaio 1963, i componenti del gruppo si sono presentati per la prima volta al pubblico, sono stati chiamati «ornamentalisti». Non sono in grado di precisare se si sia trattato di incomprensione o piuttosto di un camuffamento per proteggere questi giovani. Non dimentichiamo, infatti, che in quello stesso periodo culminava a Mosca la campagna contro i liberali e i modernisti, introdotta (come compensazione della crisi cubana e dei fallimenti della politica economica) da Kruscev e dai suoi seguaci, al Maneggio, il 1 dicembre 1962. Il termine «ornamentalisti» ha, in un certo senso, giustificato le ricerche del gruppo ed ha fatto considerare i suoi esponenti come dei designers. Ufficialmente i nusberghiani sono stati sempre annoverati tra gli artigiani, i ricamatore, i decoratori di porcellana e simili, ed ogni tanto hanno esposto anche con questi. In virtù di tale camuffamento hanno anche ricevuto alcuni incarichi pubblici (la «decorazione» della redazione Komsomlskaja Pravda, del Caffè dei Giovani, delle mostre di propaganda).

Ma già durante gli anni 1963-64 il gruppo ha subito un importante cambiamento. Dalle severe reti iniziali essi arrivano, infatti, ai simboli geometrici e poi ai progetti di costruzioni emblematiche. Abbiamo già a che fare col tipico entusiasmo russo, che riempie di tensione cinetica l'effetto delle volte ingegneristiche. Nusberg descrive così, nel suo I

Manifesto, queste sue forme volanti e fosforescenti: «Svincolate la libertà dell'immaginazione! Vi invito nel futuro... In una pianura enorme stanno, pendono, si muovono nello spazio e per terra strani congegni. Somigliano a macchine ma sono stati creati secondo altre leggi. Non sono né sculture né quadri in senso tradizionale. I nostri redivivi sistemi sono in rapporto più stretti con l'architettura. Nella lontananza ondeggia ogni cosa, cambia forma e colore, si muove nello spazio, a momenti si spegne anzi quasi scompare, ma subito dopo riappare in altri toni e colori. Il materiale: metallo, materie artificiali, vetro, raggi di luce, fili di ferro, riproduttori, schermi. Come costruzione: lo scheletro. Gira attorno al suo asse, cambia continuamente le forme esterne. Come se guardassimo l'albero dell'autunno, che sta nell'acqua; da ogni parte si presenta diverso; ma la costruzione dei rami non cambia. Non solo le forme e i colori; mutano anche i suoni. Amabili e gradevoli, subito dopo dissonanti ed acuti. Questi particolari del sistema esistono autonomamente. Quando noi ci avviciniamo, percepiamo anche i cambiamenti di temperatura, le correnti d'aria, nuovi profumi... Percepiamo con gli occhi, con gli orecchi, con tutto il corpo».

Questo e altri manifesti sono stati pubblicati in molte riviste straniere. Da alcune decine di pagine, da cui emana una fede incrollabile nella civilizzazione tecnica e industriale, si riescono ad individuare quattro principi estetici: 1) Il lavoro con elementi emancipati (colore-luce, ecc.); 2) secondo le leggi dell'armonia (simmetria); 3) il movimento; 4) per raggiungere la sintesi finale. Ecco, Gesamtkunstwerk! I nusberghiani hanno pronte alcune soluzioni per questa espressione dei tempi moderni.

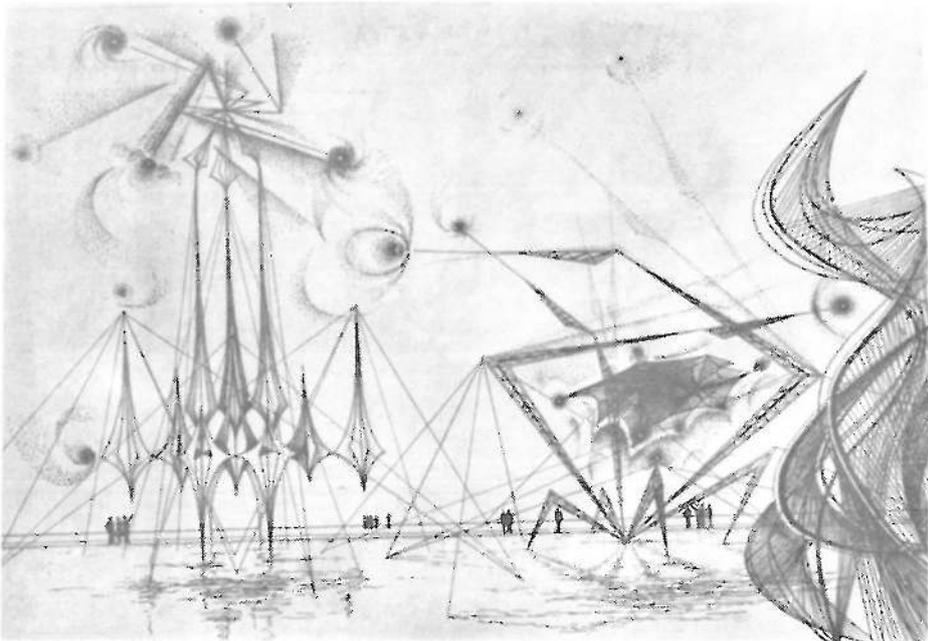
Nella seconda mostra del gruppo, nel dicembre 1964, vengono già esposti i primi modelli realizzati: libratori che convertono i suoni e la luce. La mostra ha anche comportato un cambiamento del principio-base del gruppo. Al posto dell'ideale geometrico, cristallino — l'organico; al posto degli elementi e dei particolari — il complicato e lo strumentale; al posto dello statico — il dinamico. Movimento in russo si dice *dviženije*. E il gruppo è conosciuto proprio con questo titolo. Ma a questo punto l'atmosfera generale e il tipo di comunicazione sono molto cambiati. Il razionale e il metodico, assunti dalla tecnica applicata, si metamorfizzano d'improvviso nel fantastico e nel miracoloso. In uno dei manifesti è scritto: «Invitiamo allo sfruttamento di ogni possibilità e mezzo, sia tecnico che estetico, di qualsiasi fenomeno fisico e chimico, di tutte le forme dell'arte e anche degli stessi processi della percezione, delle reazioni psichiche e dei diversi dissonanti, come mezzi di espressione artistica!».

La più ampia realizzazione di tali entusiasmi futuribili è stata ottenuta negli spettacoli cinetici. I pesi rotanti, fosforescenti oggetti d'arte, sono divenuti in questi spettacoli soltanto dei coattori. Prima sovrani, adesso sono trasformati in strumenti. Questa teatralizzazione, avvenuta negli anni 1965-66, ha significato per il gruppo Dviženije una rottura. Gli artisti, con Stepanov a capo, se ne sono andati, e al loro posto sono subentrati i più giovani: fisici, architetti, coreografi. Fra di essi l'autorità di Nusberg ha assunto un carattere «venerabile».

Il primo spettacolo cinetico, «Fiorellino», è stato allestito a Leningrado nel maggio 1965; oggetto centrale è stato il sistema rotante dei lumi fatto da Nusberg. Un altro più complicato spettacolo, i fisici e i loro ospiti l'hanno visto nell'Istituto Fisico di Kurciatov a Mosca, nel giugno del 1966, in occasione di un'altra mostra del gruppo.

Si è trattato di un riconoscimento sociale che, anche più tardi, ha avuto una certa influenza. Lo spettacolo si intitolava «Metamorfosi» e per quanto riguarda i rapporti mondiali aveva i suoi predecessori nel teatro di Tairov e nel balletto meccanico di Shöffler e Bejart. Esistono ancora le sceneggiature ed alcune descrizioni, manca purtroppo il materiale visivo (riproduzioni, ecc.) Ecco qui il ricordo di uno dei testimoni: «Sul podio, nella sala completamente buia, aveva luogo l'interazione perfetta dei lampi luminosi, del vibrato dei colori, delle costellazioni spaziali, degli strumenti cinetici, della pantomima, della musica concreta, della poesia. La sintesi: un dialogo tra l'uomo e la macchina, dove l'uomo diventa meccanico, mentre la macchina quasi si umanizza. Nella fase finale tutto cade nelle tenebre. In platea ricompare il Ballerino Bianco. Accende le candele nelle mani degli spettatori e for-

A. Grigorjev: Progetto, c. 1964.



mula curiose domande. Il Prometeo che vi sveglia dal letargo. Ecco il rituale col quale, dopo secoli, si ripete il momento miracoloso dei bogomili e di simili sette russe, che si nascondevano nei profondi boschi del nord della Russia».

Possiamo chiamarlo, se volete, un happening con messaggio mistico. Ma va subito sottolineato come ci si sia allontanati dal razionalismo delle prime costruzioni degli «ornamentalisti».

Verso la fine del '66 e per tutto l'anno seguente i nusberghiani hanno lavorato nella fortezza Petropavlovskaya a Leningrado. Per vie diverse (e per l'impressione suscitata dai loro geniali progetti di «aurore boreali» artificiali) ricevettero un compito importantissimo: dovevano progettare ed elaborare con le fabbriche la decorazione festiva della città. Il cinquantenario della Rivoluzione si avvicinava e le lumino-costruzioni emblematiche che il gruppo aveva, nel '64, solamente sognato, si dovevano realizzare sulla riva della Neva. Va precisato che le soluzioni finali sono state assai inferiori alle promesse. Date le condizioni non adeguate di fabbricazione, le costruzioni sono rimaste a livello di grosse maquettes da fiera. Comunque, gli esponenti del gruppo Dvigenjie, così come i suoi anziani membri, hanno trovato negli ultimi anni numerose occasioni di affermazione nelle esposizioni di propaganda. Il collettivo del gruppo, nelle condizioni precarie della fortezza Petrapavlovskaya, faceva l'impressione di una ininterrotta commedia, con momenti alla Ionesco o alla Bulgakov. Nessuno degli artisti che conosco sarebbe durato, in quelle condizioni da zingari, per più di tre settimane. Ma essi accettavano quelle condizioni come una benedizione. Il meccanismo della loro attività umana e di lavoro era penetrato di una psicosi incredibile. A parte la ben nota pazienza russa, c'erano altri motivi. Essi agivano come una comunità medievale, che doveva edificare una cattedrale ed era legata da giuramenti e dalla coscienza di un grande scopo assunto per tutta la vita. Si sono sentiti gli architetti delle nuove idec. Il loro fanatismo è bruciato con ebbrezza gioiosa, che trascurava le squallide circostanze così come le cose private.

A conclusione ci si può chiedere come questo gruppo abbia superato la crisi dell'arte progressista sovietica, così evidente dopo il 1968. Gli elementi a disposizione non sono molti: conosciamo il Cyber-teather, il progetto di happening lumino-cinetico su molti km. quadrati, abbiamo notizie sul Labirinto e sui «cineti» delle fiere e delle mostre. Probabilmente sono insufficienti per conoscere la situazione effettiva. Ma certamente sappiamo che se anche il gruppo dovesse sciogliersi, essi sono riusciti ad ottenere una grande trasformazione. Infatti non c'è dubbio che abbiano portato l'arte sovietica in un nuovo territorio interdisciplinare.

Poesia visiva

Conversazione con Isgrò

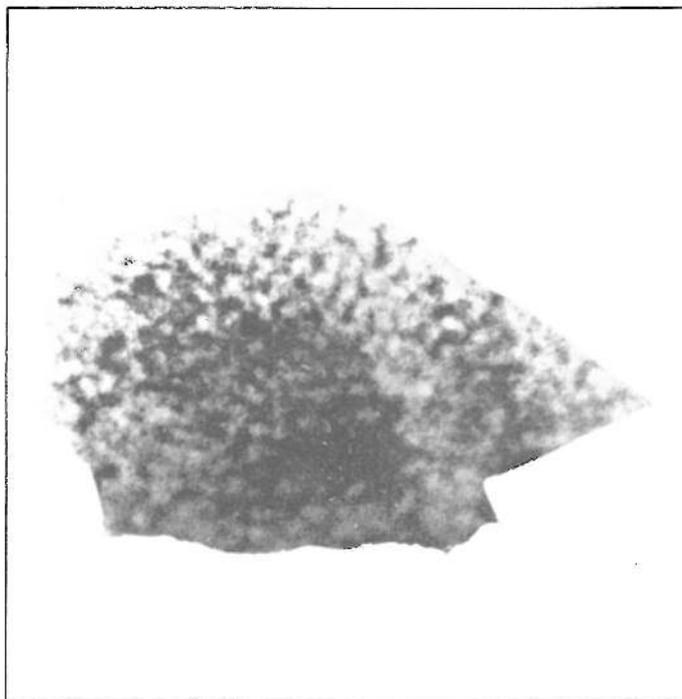
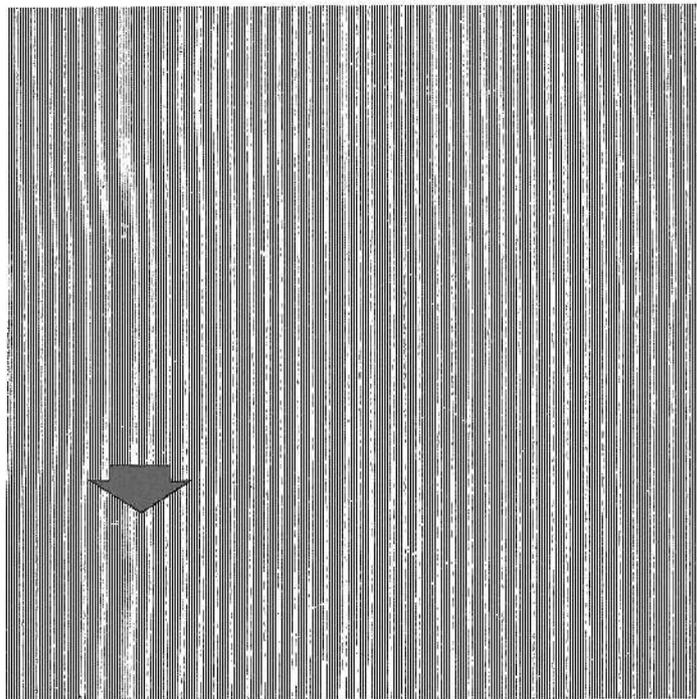
di Basilio Reale

REALE: A giudicare dalla quantità di mostre che si tengono in Italia, si può credere che la bella stagione della poesia visiva non sia ancora conclusa. Personalmente io, invece, penso che sia giunto il momento di tentare un consuntivo. Infatti non mi aspetto molto d'altro, almeno nell'ambito di un discorso ortodosso. Questa non è sfiducia nei singoli operatori, anzi è un dar credito ai migliori di essi. I confini del loro lavoro non possono restare immutabili, né si può pretendere che s'immolino su una idea oltre tutto datata da un pezzo. In questa prospettiva di discorso, vorrei chiederti in che rapporto, secondo te, stanno le opere che hai esposto di recente alla Galleria Blu di Milano, con quelle che già conoscevamo.

ISGRÒ: Devo precisare che io non sono in rapporti con la poesia visiva ufficiale per lo meno dal '65. Nel senso che ho sempre avuto una visione della poesia visiva diversa da quella che avevano i miei «compagni di strada». In effetti, un «gruppo» di poeti visivi non c'è mai stato. Ci sono stati dei poeti che, a un dato momento, hanno deciso di fare una certa operazione e questa operazione convergeva verso un unico punto. Ma la poesia visiva come istituzione non c'è mai stata. Ed è stata una fortuna, perché i critici — negandola — le hanno dato una certa vita, ne hanno impedito, cioè, una rapida mercificazione. Dal punto di vista strettamente letterario — che era il mio personale — devo aggiungere che si trattava di mettere in crisi la poesia come arte della parola: cioè un'arte che si valeva dello strumento verbale per comunicare certi messaggi e per raggiungere certi risultati di tipo estetico e quindi anche etico, morale, politico. Mi pareva che da Mallarmé in poi la parola avesse perso di forza e di valore, così come — facendo dei paralleli con la pittura — avevano perso forza il disegno e il colore e si era arrivati all'*assemblage*, al *collage* e ad altre tecniche nuove. Un atteggiamento abbastanza simile è riscontrabile anche nella musica: dai futuristi in poi abbiamo il rumore, che dimostra la volontà di inserire linguaggi e materiali che, tradizionalmente, non erano considerati musicali. La poesia, uscendo dalle parole, compie un'operazione analoga. Per me questa operazione strumentale che aveva valore nella misura in cui rispondeva a un bisogno di chiarezza; nel momento in cui io, poeta di tipo verbale, non riuscivo più a

sapere cosa fare delle parole: mi allontanavano dalle cose e dalle persone invece di avvicinarle. Allora ho detto a me stesso: bisogna fare della poesia un'arte generale del segno. E su questo problema mi sono subito scontrato con altri poeti visivi. Nel senso che loro si avvalevano del *collage* in senso quasi pittorico; mentre io cercavo di fare della poesia visiva un progetto originale, un modo nuovo di comunicare e di vedere, di sentire e di pensare. Poi ho ritenuto che la poesia visiva potesse servire come raggruppamento per tutti quei poeti che negavano le istituzioni letterarie preesistenti, compresa la neo-avanguardia. Su questo piano il nostro lavoro è però completamente fallito. Perché un vero lavoro di gruppo non c'è mai stato. Per quanto mi riguarda, io ho continuato a fare ciò che mi pareva e piaceva, contravvenendo a tutte le regole. A quel tempo ho scritto un testo teorico in cui fissavo 5 punti che dovevano essere i punti cardinali della poesia visiva. Posso dire che li ho sempre contraddetti. Praticamente codificavano, teorizzavano un lavoro già fatto. D'altra parte, io non credo che in arte esistano le istituzioni. Esiste soltanto il bisogno di dire, di cambiare le cose. Io ho indubbiamente partecipato a questa battaglia della poesia visiva, però, credo, al momento giusto. Adesso il capitolo, secondo me, è chiuso. In questo momento il mondo sta attraversando una bruttissima ora e non si può più disputare fra letterati su categorie estetiche. Oggi la poesia visiva non mi interessa più (o, forse, come ho detto, non mi ha mai interessato più di tanto). Esiste solo il bisogno di dire, di dire per cambiare. Il problema del poeta è il problema di tutti gli uomini e cioè quello di cambiare le cose. Da un punto di vista strettamente formale, le mie ultime opere sono indubbiamente diverse dalle precedenti. Però debbo dire che, in fondo, ho sempre lavorato sul parziale, sul particolare, sull'assenza. Ho sempre tentato una riduzione degli strumenti linguistici, un alleggerimento, uno svuotare gli strumenti stessi. A me interessa — creando questi vuoti nella lettura, queste «assenze» di cui parla la critica — di stimolare il lettore.

REALE: Indubbiamente, il tuo attuale lavoro è legato con il precedente. Come nelle cancellature c'è il rapporto fra le poche parole rimaste e le tante cancellate, qui c'è il rapporto fra una lettera



E. Isgrò: *E. Gangi* (indicato dalla freccia) coglie fiori.

Anassimene di Samotracia: *Nascita di Zeus* (particolare).

e la parola. E così nel particolare c'è il rapporto fra un particolare (che si vanifica o si amplifica a secondo delle proiezioni del lettore) e l'opera da cui il particolare è tratto. Perciò il discorso è certamente coerente. Ma ciò non mi pare contrasti con quanto affermavo all'inizio: cioè, la necessità di concludere il discorso sulla poesia visiva, in un certo senso istituzionalizzata, e la necessità di essere attenti agli operatori più interessanti, in quanto questi garantiscono una evoluzione e una continuità. Ma a questo punto, nello spirito del ventilato proposito di fare una specie di consuntivo, sarebbe forse interessante cercare di chiarire un'altra cosa. Un'accusa che ho sentito spesso ripetere alla poesia visiva è che questo alleggerimento, se vogliamo questa maggiore velocità del discorso, comporta una mancanza di complessità. Per la verità, anch'io ritengo che la poesia visiva manchi di complessità. Ma, secondo me, tale complessità deve mancare, in quanto, in un certo senso, la poesia visiva si configura come un nuovo *medium*, a cui la complessità è preclusa. Strutturato com'è, con parti verbali e parti visive, proprio istituzionalmente, direi proprio fisicamente, rifiuta la complessità.

ISGRÒ: Il discorso della complessità, secondo me, è molto ambiguo. Mondrian è meno complesso di Picasso? Ma credo di aver capito ciò che volevi dire. Come un telegramma rifiuta troppe parole, così la poesia visiva rifiuta troppe parole...

REALE: La complessità non è un fatto di molte parole...

ISGRÒ: Certo, la complessità è nelle reazioni. Per usare un luogo comune, ci sono opere estremamente aperte, dove il lettore può intervenire più che in altre. Diciamo che la vecchia arte è un'arte di tipo troppo autoritario. A Joyce non puoi levarc o aggiungere niente. A Picasso lo stesso. Io ho sempre cercato di lasciare un largo margine di libertà al lettore. Forse è a questo che si riferisce Fagone quando, nella presentazione alla mia ultima mostra appunto alla Blu, parla della mia immaginazione barocca.

REALE: Il tuo barocco io lo vedo anche in un altro senso. L'intuizione di Fagone è senz'altro suggestiva. Ma è utile non tanto a spiegare la complessità della tua poesia, bensì, come dire, le tue trasgressioni. Hai detto prima: «Ho teorizzato, ho messo tutto in 5 punti e poi li ho sempre trasgrediti». Già, proprio perché hai questa natura barocca che ti porta ai giochi più impensati e quindi alla mancanza di un rigore di tipo cartesiano...

ISGRÒ: Però, credo, senza rifiutare un certo rigore a livello di codificazione...

REALE: In questo senso sì. Ma, allora,

se dovessimo scendere ad una analisi dettagliata, bisognerebbe parlare anche dell'ironia, che per altro c'è già, in pieno, nelle tue poesie verbali e che non hai mai abbandonato, anzi. Semmai si è affinata. Certi tuoi azzardi, chiaramente sono legittimati dall'ironia.

ISGRÒ: Credo anch'io che l'ironia abbia una notevole parte nel mio lavoro. Ma, come hai detto tu, questo ci porterebbe a una analisi troppo lunga, che non è qui il caso di fare. Vorrei, per concludere, riportarmi invece a un discorso generale spiegando la ragione per cui quest'anno ho fatto tutte queste mostre. Le ho fatte perché, secondo me, l'arte, la poesia rappresentano un momento strategico rispetto all'azione politica diretta. E siccome, come è stato ricordato da molti, non ci può essere trasformazione del mondo senza progetto culturale, io credo — ponendo, come tutti gli artisti, questi problemi — di progettare un mondo che non è quello nel quale viviamo. E, in questo senso, sento pienamente la legittimità politica di questa azione. In un momento, come questo, di chiusura totale e di blocco di ogni azione politica, la poesia resta uno dei pochi margini per esercitare una certa libertà. E con questo non voglio rivendicare alla poesia nessun privilegio ma il diritto o per lo meno il dovere che le compete in momenti difficili — quando burocrati e avventuristi gettano le armi — di continuare la lotta, che è lotta sostanzialmente politica oltre che estetica e culturale.

FILM | Salomè di Carmelo Bene

di Roberto Campari

Che Carmelo Bene, in una delle sue reinterpretazioni cinematografiche di testi teatrali approdasse ad Oscar Wilde, c'era da aspettarselo: dietro *Nostra Signora dei Turchi* (a tutt'oggi la sua opera più originale e interessante), *Capricci* e *Don Giovanni* si poteva sempre trovare, oltre l'evidente intenzione di « épater » cercata anche rinnovando il linguaggio, un riferimento al decadentismo storico, quello di Huysmans o di Moreau, se non addirittura di Beardsley o di Wilde appunto. In un'intervista pubblicata sui « Cahiers du Cinéma » (n. 206, novembre 1968) Bene si definisce di cultura araba, in quanto tale sarebbe la cultura dell'Italia del Sud; ma subito dopo cita, uno vicino all'altro, Borges e Huysmans. Borges lo ricorda un'altra volta, in un'altra intervista sempre sui « Cahiers » (n. 213, giugno 1969) dicendo che, come la narrativa per lo scrittore argentino, il suo è un cinema di citazioni: quali siano queste citazioni e a chi riferite resta evidentemente un compito dello spettatore; il regista si limita dal canto suo a infilare una serie di nomi che poi, a conti fatti con il testo filmico, c'entrano punto o poco. Così si citano, tra i cineasti, Godard (non però quello di *Week-End*) ed Eisenstein, col quale si troverebbe un rapporto diretto nella scena del monaco intento a farsi una frittata mentre fuori infuria la tempesta in *Nostra Signora dei Turchi*. La scena in verità è efficace, una delle più riuscite di Carmelo Bene, ma pare quanto meno dubbio, in quella cucina ingombra di ortaggi e di casseruole che riempiono l'inquadratura dei loro molteplici colori, un riferimento alle immagini misurate, calibrate, classicamente compositive dell'*Ivan il terribile*. E in quanto a Godard, c'è di lui forse soltanto l'apparenza — e soprattutto nei due primi film di Bene — ma non una comprensione sostanziale del suo rinnovamento linguistico: quello che in Godard è il mezzo unico e irripetibile per svolgere un discorso, diventa in Carmelo Bene un gioco abbastanza fine a se stesso di immagini in libertà. Molte volte, certo, le immagini sono intelligenti, fantasiose e colte e l'autore trae tutti gli effetti possibili dall'asincronismo accompagnando brani d'opera o di musica sinfonica alle inquadrature più smitizzanti. Non pare questa, tuttavia, neanche all'esordio, la sostanza del cinema di un regista che sin dall'inizio si presentava come autore d'avanguardia e alla avanguardia prima di tutto pareva aspirare. Il monaco sinistramente barbuto che sbatte le uova tra tuoni e lampi, col

tavolo ingombro di ortaggi multicolori, può riferirsi a un'immagine simbolista; mentre nel guerriero medievale armato che si sporca di pelati di pomodoro mentre fa l'amore è da vedere piuttosto una suggestione di tipo surrealista. E *Salomè* giunge, non a caso, come il film più chiaro sulle ascendenze culturali del suo autore. Com'è noto su questo personaggio si intrecciano gli interessi di molti esponenti del decadentismo fine secolo: oltre a Oscar Wilde, i già citati Beardsley, Moreau e Richard Strauss; Carmelo Bene si inserisce in tale contesto culturale senza scavalcarlo completamente, o sovvertirlo, com'era accaduto ad esempio per il testo elisabettiano in *Capricci*. Le premesse dissacranti non mancano naturalmente, un temperamento narcisistico ed istrionico come quello del regista — che è sempre anche protagonista dei suoi film — vive soprattutto di scandalo e dissacrazione: ma non è quanto appunto faceva Oscar Wilde? Il rifiutare di parlare coi critici italiani alla conferenza stampa (Venezia 1968) suscitando, come previsto, le loro furiose reazioni, il protestare clamorosamente per un premio negato al suo film, i gesti « scandalosi » sulla scena, non equivalgono forse alle famose passeggiate di Wilde per il centro di Londra con un giglio o un girasole in mano? Tutto è fatto in funzione del personaggio; quindi anche, anzi prima di tutto, l'opera; ma come si è detto la dissacrazione resta nell'ultimo film — e pour cause — marginale: trasformazione di Giovanni Battista in un vecchietto (lo stesso di *Capricci*, Giovanni Davoli) che lancia invettive in dialetto siciliano; trasformazione di Cristo in un vampiro, o sua rappresentazione mentre, steso a terra nudo, cerca di inchiodarsi sulla croce e, non riuscendo naturalmente a piantare l'ultimo chiodo (avendo una sola mano libera) si dà una martellata in testa dalla rabbia, come l'ultimo guito da pubblicità televisiva. E in quanto ai deretani e ai sessi femminili più volte inquadrati in primo piano accanto a flabelli di piume, che cosa sono se non un corrispondente cinematografico, nel loro significato provocatorio, delle famose incisioni oscene di Beardsley, quelle per la *Lisistrata*, ove appunto compaiono, accanto agli organi genitali in evidenza, flabelli, piume, corone fatte con grappoli d'uva, drappi e pietre preziose, cioè le immagini che formano la corte di Erode ideata da Carmelo Bene? Veramente la responsabilità scenografica del film va a Gino Marotta, ma non pare che il suo apporto sia particolarmente sensibile aldilà dell'idea di rendere



C. Bene: Dal film *Salomè*.

fluorescenti, come in certa segnaletica stradale, i costumi, che brillano a zone geometriche nelle inquadrature sempre scarsamente illuminate. Nonostante le stilizzazioni, i fiori di carta, o certi costumi « naïf » (ad esempio il « doppio » di Erodiade, Lidia Mancinelli vestita da angelo come nella tradizione popolare — o nei film di Pasolini —, l'Oriente visto da Carmelo Bene resta quello di Wilde o dei simbolisti, come appare da quei primissimi piani iniziali in cui viene introdotta Salomè uscente dal bagno tutta coperta di pietre preziose: che poi il regista ne abbia fatto un essere assessuato, una figura lunga e magrissima, calva e quasi spettrale, è solo un'esasperazione di quello spirito decadente secondo il quale la lussuria si accompagna al male e alla morte. E l'Oriente è, in tale tradizione culturale, automaticamente collegato alla lussuria; non solo da decadentismo, ma già si potrebbe dire dal Delacroix de *La morte di Sardanapalo*. Nel film *Salomè* il senso di disfacimento prevale su quello del piacere, della lussuria: non solo per la scelta della figura della protagonista — e si comprende perché la fotomodella « nera » Donyale Luna appaia molto di più di quella « bianca » Veruschka, nonostante siano entrambe rese calve e di entrambe venga messa in evidenza la magrezza estrema del corpo —, ma anche e soprattutto per l'inserimento di scene come quella finale, lentissima, in cui Salomè procede allo scorticamento di Erode, scena disgustosa a dir poco e volutamente concepita ad esasperare lo spettatore. Per quanto riguarda il sonoro, le soluzioni di Carmelo Bene si vanno facendo rigide battute sussurrate e sovrapposte, in modo da generare confusione, uso del dialetto in qualche personaggio (qui, lo abbiamo detto, San Giovanni), contrasto tra immagine e musica lirica o classica. L'unica variante in *Salomè* è il rovesciamento di quest'ultimo schema per cui, oltre al solito patrimonio musicale colto, può accadere di sentire, mentre appare Cristo, il motivo della canzone « Abat-jour ».

FILM/ Winter Soldiers

di Candide

Problema di questo *Winter Soldiers* (dedicato, come è noto, alla condizione dell'America di fronte alla guerra nel Vietnam), è il rapporto col film underground americano; non che in quello non vi siano divergenze anche totali di stile, è noto, ma proprio perché sembra di essere in presenza di un inveramento del film *underground*. Finito ormai, anche se pochi osano dirlo, Andy Warhol in una impresa commerciale degno di migliori scopi; finita con lui l'ideologia della libertà del sesso come libertà *tout-court*, progressivamente la cultura filmica americana viene scontrandosi con le contraddizioni del sistema e paga, proprio col rifiuto di uno « stile », l'eccesso di stile, il formalismo dei films di Warhol, il caposcuola. Intendo dire che se qualche cosa, come in *Lonesome Cow Boys*, era chiaro, al di là della ironia sul mito del west, era appunto il limite di un intero modo di filmare, intellettualizzato nella pesante cadenza dei piani-sequenza, fitto di pesanti *gags*, ma sostanzialmente non incisivo, elaborato, distante. L'America non ha dietro di sé una tradizione filmica a forte contenuto sociale e con intento anche documentario, come nel film russo ad esempio la *Kino-Pravda*, come nel film brasiliano la cultura da Rocha a Guerra, come nel film italiano certo neo-realismo e soprattutto una serie di note recenti esperienze, così sconta questa (felice) mancanza di una iconografia dell'immagine realistica con questa non-immagine, coraggiosa, che è dell'inchiesta sul Vietnam. A pensarci, chiunque potrebbe citare i *J' accuse USA* sulla polizia corrotta (ma solo una parte), sulla malavita (ma ci sono le trame con « arrivano i nostri ») i lacrimosi western del riscatto indiano, ma non è questo che mette in gioco una cultura (se è tale). Bene, un film come questo (che è, in termini, un non-film) lo fa. Malamente, se si pensa allo scarso rilievo che l'intervento del negro e dell'indiano sul razzismo ha avuto, ma lo fa. E proprio dove non pare volerlo fare, nel sistema geniale del montaggio del sonoro dal vero con la serie brunastra di immagini, e nel colore del massacro. Tante piccole Polaroid sottobraccio ai bravi esecutori, ai bravi ragionieri della foto-ricordo. Questi visi che non hanno una espressione, che non sanno: schizofrenici del delitto, tutti dottor Jeckyll, tutti Golem. In questa specie di maieutica della loro umanità consiste la novità del film. Senza trama, apparentemente anche senza « cornice », eppure costruito con le testimonianze degli orrori montate come si è detto e con alla fine il tema della presa di coscienza dei reduci nel mondo civile

che, prima di tutto, per loro, è modo di dimenticare, sapere dimenticare. Questo film, diversissimo da *Fragole e Sangue*, e tanto più vero, mi sembra linguisticamente un fatto nuovo; qualcosa che nella cultura filmica statunitense e anche non statunitense potrà lasciare il segno. Sta forse per finire il tempo dell'immagine « bella ».

Mai come qui il testo e l'immagine sono stati più a contrasto, mai come qui il montaggio reale del film è compiuto nella coscienza dello spettatore. In termini più precisi si potrebbe cercare di distinguere una cultura filmica che presuppone passivo lo spettatore e che gli fornisce un prodotto già confezionato, una trama, anche se questo è un rapporto sessuale (*Blue Movie*, sempre di Warhol), oppure un problema: fare un documentario

TESTI / Libri sui fumetti

di Luigi Allegri

Può sembrare, e a ragione, arbitrario l'accostamento dei due libri, *Le parabole dei Peanuts* di Robert L. Short (Ediz. Milano Libri 1972, L. 3.200) e *Come leggere Paperino* di Ariel Derfman e Armand Mattelart (Ediz. Feltrinelli 1972, L. 1.300), così diversi per impostazione, metodologia e finalità, e collegabili solo in virtù del « contenuto », in senso lato, comune, per il fatto cioè che sono entrambe opere che trattano dei fumetti. Ma lo stadio embrionale cui ancora è ridotto lo studio critico dei fumetti (non quello storico, ché in questo ambito la bibliografia già comincia ad avviarsi verso la specializzazione) permette un esame comune anche per contributi così diversi. *Le parabole dei Peanuts* è infatti un libro di teologia, mentre *Come leggere Paperino* è un libro di analisi e di intervento socio-ideologico.

Robert Short è indubbiamente una persona ostinata: autore, nel 1964, di un *Vangelo secondo Charlie Brown* (questo libro di cui trattiamo invece, nell'edizione americana, è del 1968), pare avere come scopo primario quello di dimostrare che i personaggi creati da Charles Schulz non sono simboli di una umanità *ridotta* senza più valori, inscritta in una società alienante che non può non *ridurli* così, in cui i rapporti interpersonali sono frustranti e nevrotizzati, ma sono solo portatori della verità biblica. La chia-

(ma è una parola errata, per il caso specifico) su un problema significa qui cercare di creare nel pubblico la coscienza. Il salto, per la cultura USA, è notevole, ben più lungo di quanto non sia per l'europea. Eppure, a chi sappia vedere, e confronti ad esempio questo tipo di stesura con quella di Godard di *La Gaia Scienza*, troverà che la costruzione, apparentemente qui lineare fino al semplicismo, e là invece teatrale e complessa, sottile di allusioni, la costruzione nasce da un *background* opposto; in America appunto da una specie di *tabula rasa* di cultura e di morale; in Francia da un concentrato di queste che fa usare piano sequenza e teatro No, Kabucki e distacco brechtiano in un intreccio, anche nelle immagini delle didascalie, ossessionante. Alla fine, dopo Godard l'intellettuale ha appreso una serie di dati già noti, venduti con immagini di eccezionale qualità; qui scopri il dubbio di un popolo, di una cultura. L'America per adesso non può permettersi un Godard; le serve una immagine apparentemente inculta; un giorno, superando i circuiti delle case televisive, integrandoli magari, saprà anche lei costruirsi una sua *Film-Truth*.

ve interpretativa non sarebbe quindi, come di solito si crede, socio-psicanalitica, ma teologica. Ma è subito da dire che, sebbene suffragata da enunciazioni dello stesso Schulz (di cui andrebbe per altro verificato il contesto), tale chiave riesce, all'interno del volume stesso di Short, largamente insufficiente.

Si parlava prima di un libro di teologia: con l'intento dichiarato di dimostrare che i pensieri espressi nei *Peanuts* appaiono sovente anche nella Bibbia e nelle opere di numerosi teologi antichi e moderni, la struttura dell'opera è data da dotte (e noiose) enunciazioni su argomenti religiosi, intessute da ampie citazioni oltre che dalla Bibbia, da Kierkegaard, Bonhoeffer, Karl Barth, ecc., cui le strisce riprodotte servono solo da esemplificazione. Dopo una citazione dai *Proverbi* (23: 4-5) che raccomanda di non affannarsi per accumulare ricchezza « perchè (essa) mette le ali come l'aquila e vola nei cieli » segue una striscia in cui Sally vorrebbe addestrare un palloncino a volare via e a ritornarle in mano, e l'ultima vignetta vede la bambina che, sguardo stupito, si rivolge al cielo chiamando: « palloncino! ». Con un simile metodo sarebbe possibile paragonare alla Bibbia, e dichiarare ad essa ispirato, qualsiasi libro, o qualsiasi opera. Anche quando più direttamente interviene sul materiale offerto dai fu-

metti di Schulz, l'autore non pecca certo di scarsa fantasia nell'interpretazione: Snoopy rappresenterebbe Dio (*dog*, cane, è l'inverso di *god*, dio), mentre il Barone Rosso, contro cui egli combatte sui cieli della prima Guerra Mondiale, è, ovviamente, il Diavolo; il canile di Snoopy può benissimo rappresentare una chiesa, e se si obietta che manca il campanile, si inventa lo «snoopile», ossia il naso di Snoopy fungente da campanile; il pugno di Lucy, poi somiglia alla collera divina e così via. Un tal libro insomma, anche se rende ragione ad una componente, quella religiosa, che certo esiste nei fumetti di Schulz, sarebbe sconsigliabile agli appassionati di queste strisce, pena un certo senso di fastidio, se non fosse per gli inserti, le vignette riportate che, al di là delle intenzioni di Short e del fine con cui egli le riporta, sprigionano come sempre la loro carica semantica, multivoca e inquietante.

Certo di gran lunga più interessante, e più utile, l'altro libro, quel *Come leggere Paperino*, opera di due professori dell'Università del Cile, che si inserisce, nel suo ambito specifico ma con un peso tutt'altro che trascurabile, nel tentativo intrapreso dalla sinistra cilena per la «via parlamentare al socialismo». Al lettore italiano, anzi, dico al lettore italiano sensibile a questi temi, parrà anche troppo insistente l'accento posto sulla legittimità di una tale iniziativa nell'ambito di un processo di trasformazione della società. Da noi la pubblicistica contro i mezzi di comunicazione di massa (contro l'utilizzazione dei mezzi di comunicazione di massa) è ormai un fatto costante; la denuncia dell'Industria Culturale, l'analisi del contenuto anche dei mezzi apparentemente innocui come appunto i fumetti, o la pubblicità, o certi filoni del cinema, o i libri di testo, o la stampa settimanale, non sono più certo considerate iniziative bisognose di giustificazione, e neppure sono ormai nuo-

vissime. Tuttavia, in Cile come in Italia, conservano un alto valore didattico. Ed è perciò che, se pure non sarà una rivelazione per sociologi e studiosi dei *mass-media*, questo libro è particolarmente consigliabile ai genitori e agli educatori troppo spesso ingenuamente fidenti nel mondo fantastico e «incontaminato» di Disney (non è neppure raro il caso di insegnanti elementari che presentano Walt Disney come «autore per la gioventù» ai concorsi magistrali). Certo, si tratta di un libro parziale (partigiano), esasperato e polemico, e sono proprio queste sue esasperazioni che danno il destro ai suoi detrattori di ironizzare: non è impedendo a Paperino di «passeggiare innocentemente per le strade del nostro paese» che si otterrà che «l'imperialismo e la borghesia» non possano dormire «sonni tranquilli»; ma è tuttavia certo che questo passeggiare di Paperino per il Cile (e per l'Italia) è il segno del predominio tuttora incontrastato di una determinata cultura, di una precisa ideologia. E che i personaggi disneyani siano portatori di un'ideologia capitalistica deve apparire non negabile anche al più ingenuo dei lettori.

L'analisi del mondo di Topolino e Paperino porterà quindi alla scoperta e alla denuncia di tutta una serie di valori propri della società capitalistica e borghese, primo fra tutti quello del denaro, dell'oro (la *disneylandizzazione*, dicono gli autori, è una *monetizzazione*). Si trova qui realizzato il sogno, dettato dalla cattiva coscienza borghese, di una società senza lavoro, o quanto meno senza lavoro industriale (mentre invece abbona il lavoro contadino e quello del settore terziario), un mondo in cui sia abolita ogni «produzione», quella industriale come quella biologica (le tante volte ricordata mancanza di progenitori, respessivamente sessufobica), con il liberatorio ma alienante mito del ritorno allo stato naturale (ma un ritorno pre-

suppone come correlato un avanzamento sulla strada dell'industrializzazione e dell'inurbamento) e col mito parallelo del buon selvaggio (bambino-contadino-popoli primitivi) contrapposto agli eroi urbani e «civilizzati», forza bruta contro astuzia (non intelligenza), materia contro spirito; un mondo in cui sparisce ogni rapporto di produzione, in cui il denaro (è per esso quasi sempre che si lotta) si trova, sotto forma di tesori, o viene elargito; dove si lavora solo per il superfluo (rata della televisione, un regalo da fare, ecc.) dove non esistono tensioni sociali, dove chiunque viva fuori dalla «normalità» (artisti, *bippies*, contestatori, ecc.) è posto in ridicolo. Anche nel campo, più sperimentato, della psicologia dei personaggi, gli autori hanno qualche felice intuizione, soprattutto nel caso di Paperone, il prototipo dell'uomo fatto da sé, in cui l'avarizia è *incidens*, e che soprattutto, e qui sta la sua «positività», non sfrutta mai la sua ricchezza per avvantaggiarsi nella inevitabile gara verso il denaro che ogni avventura presenta: ogni volta è come se ripartisse da capo (il suo denaro è chiuso nei forzieri) e se vince è solo perché «è più bravo» degli altri (non è forse questa la democrazia? Uguali possibilità iniziali per tutti e poi vinca il migliore). Ma altre notazioni interessanti questo libretto può offrire (anche se non mancano le forzature); tuttavia ha il torto di sbagliare in parte bersaglio: non è tanto Walt Disney, infatti, da contestare, o l'organizzazione centrale americana, responsabile solo delle strutture portanti dell'universo in cui si muovono i personaggi, ma semmai le case editrici nazionali che, giova ricordarlo fabbricano in proprio i fumetti che distribuiscono e che sono quindi più direttamente responsabili di interventi diretti più particolari ma più penetranti perché più indirizzati alla realtà culturale e sociale del paese in cui operano.

FOTO / Photokina 72

di Massimo Mussini

I due volti della fotografia: questo il tema conduttore della grande raccolta di immagini esposta alla *Photokina 1972* e, come precisa Fritz Gruber, responsabile della sezione culturale della rassegna di Colonia, nelle pagine introduttive del catalogo, nei due aspetti, quello scientifico di analisi e riproduzione di un fenomeno e quello che definirei «comunicativo», il più vasto e accessibile al pubblico, si condensa tutto il significato della vasta gamma delle immagini fotografiche.

La linea culturale di tutta la mostra si snoda dunque su questo tema, rivelandoci i multiformi aspetti della presa di

coscienza della realtà da parte del fotografo, del suo servirsi del *medium* tecnico in continua evoluzione soltanto come uno strumento, non condizionante, in definitiva, la funzione della mente. Infatti, come appare subito evidente fin dalla prima sezione della mostra, nell'accostamento fra i *prototipi* (antiche immagini ottocentesche dei pionieri della fotografia, soprattutto scientifica) e immagini odierne di medesimo soggetto, al di fuori di quell'alone mitico che suol essere attribuito a tutto ciò che sa d'antico, si scopre una straordinaria affinità di pensiero, un comune desiderio d'accostarsi alla realtà per analizzarla, scoprirla, do-

documentarla. Ne risulta che nel progresso tecnologico (che ci ha dato materiali sensibili enormemente migliorati, apparecchiature da ripresa altamente sofisticate) non si può porre l'accento per cogliere una differenza «quantitativa», bensì solamente «qualitativa», come vuol sottolineare lo stesso Gruber che definisce quelle immagini «esempi di progresso che possono venir riassunti nelle parole «maggior rapidità, miglior qualità, maggior semplicità».

Questa, che vorrei considerare una specie di premessa al percorso dell'esposizione, può esser ritenuta essenziale ai fini dell'analisi critica delle immagini foto-

grafiche, una vanificazione, insomma, di ogni obiezione limitativa mossa alla fotografia in quanto processo meramente meccanico-fisico-chimico e un accento posto giustamente sul suo significato di presa di coscienza di una realtà transitoria e della sua traduzione in immagine significante.

Se ci allontaniamo, infatti dal campo puramente utilitaristico della fotografia — campo, peraltro, di importanza altissima ai fini della conoscenza scientifica e dove è ugualmente possibile raggiungere esiti di alto livello estetico — nel quale il raffronto, poniamo, fra l'immagine della Luna ripresa da Warren Lelarge nel 1859 e quella scattata nell'aprile 1970 dagli astronauti di *Apollo 13* va effettuato su dati tecnici (nell'una il bianco-nero, nell'altra l'affascinante realtà del colore, oppure la sua maggior nitidezza di particolari etc.) ma dove il pensiero di fondo è in definitiva lo stesso e cioè la più precisa ed approfondita conoscenza del nostro satellite che i mezzi attualmente a disposizione ci possano offrire; se ci allontaniamo da tutto questo per addentrarci nel secondo campo della fotografia, in quello che l'uomo usa non più per documentare il più obiettivamente possibile un dato scientifico, ma per fornire una soggettiva interpretazione di ciò che lo circonda, ecco che il raffronto tecnologico non è più pertinente.

Le immagini di Riis, qui esposte, scattate nel 1892 per preparare un articolo sull'*Evening Sun* intorno alle condizioni di vita dei ceti poveri di New York, anche se ottenute con un'attrezzatura preistorica a confronto con quella dei fotoreporter odierni, nulla perdono in efficacia, perché quel che vi traspare non è tanto il risultato di un processo tecnico, quanto piuttosto un'urgenza di comunicare una esperienza e, in definitiva, una scelta intellettuale. Ed è con questa convinzione, direi, che si muovono tutti gli altri fotografi ospitati nella rassegna, che, appunto, dei più moderni mezzi tecnologici si servono solo e soltanto come mezzi, come strumenti tecnici alla stregua del romanziere che ora usa il discorso diretto, ora la narrazione indiretta come libera scelta e ai fini dell'efficacia narrativo-estetica della sua opera.

Così il colore non naturalistico ottenuto con l'interposizione di filtri o quello iperrealistico delle immagini di Ernst Haas esposte in questa mostra, non appaiono più come elaborazioni tecnicistiche fini a se stesse e miranti ad un facile effetto sul pubblico, bensì come strumento linguistico tendente alla rievocazione di un mitico mondo, quello dell'età della Genesi, appunto, dall'ancora intatta natura rifulgente di preziosi cromatismi; la scelta del timbro cromatico non è frutto del caso, ma proviene al fotografo dal suo cosciente accostarsi alle correnti dell'astrattismo e dell'*informel* che lo hanno convinto della possibilità espressiva del colore non naturalistico.

Analogamente vanno considerate le im-

magini raccolte nella sezione *Fotografi creativi* (e su questa definizione, ormai entrata nell'uso, ci sarebbe da discutere a lungo, perché implicherebbe il riconoscimento di una non-creatività dell'altra fotografia); una serie di opere di fotografi polacchi tutti legati alle forme espressive delle correnti artistiche moderne, dal surrealismo (la donna-albero di W. Plewinski) alla pop (la sedia fasciata di ritratti di Robakowski) che vogliono appunto porsi all'estremo nel percorso dell'analisi sull'uso della fotografia, ribadendone proprio la funzione di mezzo espressivo alla stregua di tutti gli altri, senza pregiudiziali preclusioni e nel quale i processi di elaborazione si riscattano e giustificano come procedimenti linguistici miranti a mutarne il significato.

L'attacco diretto alla presunta oggettività dell'immagine fotografica, situando poi questa oggettività nel fatto che la fotografia vien considerata « in termini di senso comune » come il perfetto *analogon* del reale (Barthes), ci viene dalla *sequenza* di Duane Michals che dimostra, inequivocabilmente, come la qualità analogica dell'immagine fotografica riposi su una convenzione e, quand'essa non venga rispettata, i sensi dell'interprete ne vengono ingannati. Così, nel primo fotogramma della *sequenza* (da una stanza da bagno con vasca, lavabo e w.c.) l'interprete può avere l'impressione di immagine puramente denotativa, da catalogo d'impianti sanitari, ma nella seconda il ribaltamento è completo per la presenza di uno stinco e d'un piede da Gulliver penetrato in un interno lillipuziano. La terza immagine riporta le cose entro l'alveo della convenzionalità: la gamba si dichiara appartenente ad un uomo barbuto penetrato nello spazio di una vetrina di negozio ove sono esposti campioni miniaturizzati di impianti sanitari. E qui tutto pare di nuovo ritornato normale; lo sconcertamento iniziale dell'interprete è risolto nell'idea di un trucchetto fotografico banale, ma la relatività dell'*analogon* vien subito rimessa in gioco dalla fotografia successiva che mostra l'immagine precedente come illustrazione appartenente ad un libro, minuscola a confronto con l'enorme pollice che tien ferma la pagina. E quel libro, ancora, appare in mano ad un uomo entro un buio corridoio, ma anche costui è finzione perché null'altro è che immagine di una fotografia incorniciata e appesa ad un muro; il muro, come appare negli ultimi due fotogrammi, contro cui poggiano e la vasca e il lavabo e il w.c. dell'immagine che apre la sequenza. Questa, dunque, nel suo snodarsi sul filo d'una sottile ironia, non può che venir letta come la negazione di una oggettività della fotografia aprioristicamente fondata e come l'affermazione che l'oggettività è tale soltanto quand'è conclamata, quando cioè è il presupposto di partenza del lavoro fotografico, come appunto nella fotografia scientifica d'un preparato anatomico o in quella riproduttiva d'un dipinto o, ancora, in quella ritrattistica per documento

d'identità personale. In ogni altro caso essa è soggettiva interpretazione, è scelta cosciente (o anche inconscia) da parte dell'operatore e quindi è informazione filtrata attraverso la cultura propria del fotografo.

E se il lavoro di Michals mi pare esemplare, altissima testimonianza di un modo di pensare la fotografia come riflessione intellettuale sulla relatività delle sensazioni umane e delle correlate certezze che ne soglion derivare, altrettanto esemplare e posta sulla stessa direzione può venir considerata l'opera dei *fotoreporters* che in questa rassegna vengono rappresentati da alcuni dei più interessanti inviati dei maggiori settimanali europei, dal nostro De Biasi, a Jack Garofalo, a Robert Lebeck, a Donald Mc Cullin.

Il loro lavoro, documentato dalle immagini tratte da alcuni dei loro più celebri servizi, e snodantesi fra crude immagini di guerra, di umana sofferenza, trova momenti di pausa riposante in fotografie di oggetti già usati dall'uomo e poi abbandonati, in paesaggi ove l'uomo lavora e si muove e, sempre, ci danno prova che essi hanno assunto la veste, di testimoni del nostro tempo e che a loro compete di illustrare l'uomo, perché l'uomo impari a conoscere se stesso nel presente e nel passato. Non informatori distaccati, quindi, ma direttamente partecipi all'avvenimento che mirano a farci rivivere attraverso la loro esperienza. Nel *fotoreportage* dunque, questa mostra mira ad indicarci la funzione « civile » della fotografia, una funzione primaria nella società odierna.

A costoro si affianca la sezione *Società '72*; un'analisi del nostro mondo condotta con la fotocamera da giovani fra i 16 e i 25 anni, singolare affresco del nostro tempo visto con gli occhi di chi si appresta ora a entrarvi a far parte attiva. Sui pannelli di *Le donne fotografate dalle donne* si segnalano particolarmente Diane Arbus, Mary e Charlotte Mark, mentre le altre espositrici restano più legate a schemi retorici tradizionali, quando addirittura non ricalcano vie già percorse, come Sarah Moon, le cui immagini dai colori ambrati richiamano il *flou* e l'atmosfera trasognata dell'opera di Hamilton.

Buone ancora le fotografie di Erich Hartmann che pur nei limiti concessigli da un servizio documentario sull'attività dell'ESRO è riuscito ad ottenere immagini cariche di suggestione comunicativa, trasmettendoci l'impressione che su di un profano possono fare le avveniristiche apparecchiature di un centro spaziale.

Un'edizione assai stimolante quella di *Photokina '72*, dunque, nella quale l'invito ad una rimediazione critica su uno dei tanti *mass-media* d'oggi non può dirsi esaurito sui muri dell'esposizione; l'invito da essa si estende alla nostra esperienza quotidiana di fruitori d'immagini fotografiche, di quei novelli Protei il cui vero volto dobbiamo continuamente cercare per non rimanere ingannati da una falsa promessa di oggettività.

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Italia

Alessandria

Galleria La Maggiolina. Quadri di Silvio Ciuccetti, presentato al catalogo da Albino Galvano, Davide Lajolo, Francesco Menzio, Valerio Miroglio e Paolo Fossati.

Arezzo

Galleria Comunale d'arte contemporanea: Richard Antohi, artista di origine rumena e operante a Roma, rielabora l'imagerie contemporanea tramite un'operazione costituita da « un integrale fra l'inerte e il caos » (il catalogo contiene un'intervista concessa dall'autore al critico Italo Mussa).

Quarta Dimensione. Antonio D'Agostino presenta le sue « forme primarie », descritte nel catalogo da Toni Toniato.

Bari

« *Centrosei* ». Andrea Granchi, appartenente all'ambito « comportamentistico », presentato al catalogo da Lara Vinca-Masini.

Marilena Bonomo presenta l'artista « concettuale » Mel Bochner, il cui repertorio si intitola « demonstrations from the theory of sculpture: counting ». Si tratta di un'indagine, esibita con teoremi e formule matematiche, sui rapporti tra strutture mentali e strutture visive.

La Panchetta. Lavori di Emilio Cremonesi (milanese, n. 1941) eseguiti con tecnica dell'immagine fotoincisa, che costituiscono, per A. Natali, « la piattaforma per una costruzione che si proietta in un campo senza fine ».

Bergamo

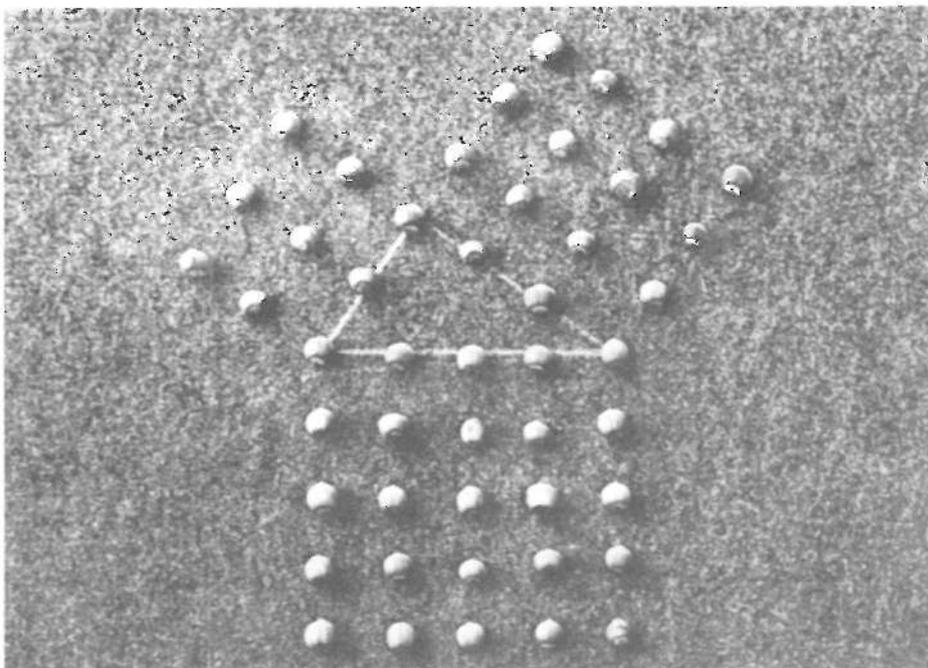
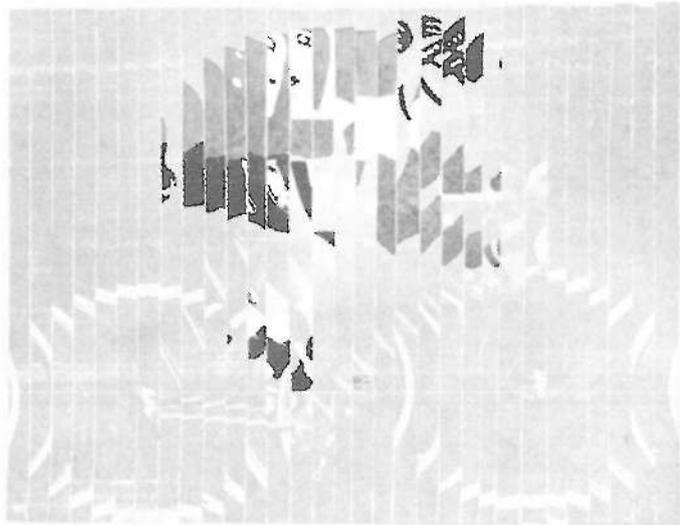
International Centro Arte e Design. Arabella Giorgi visualizza varianti statiche e dinamiche dell'invariante cerchio. Il titolo della mostra è: « sulla modificazione del cerchio ».

Bologna

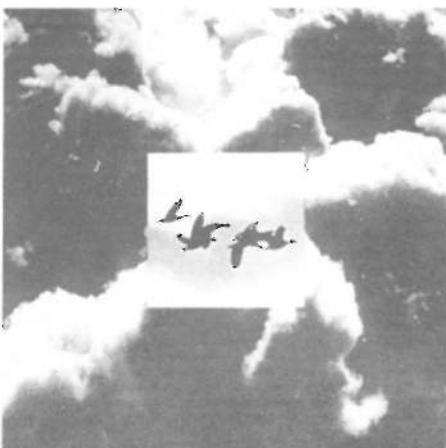
La Nuova Loggia. Pitture di Antoni Tàpies, presentato da Michel Tapiè.

La Nuova Loggia Grafica. Opere di Marino Marini, presentato da Douglas Cooper.

R. Antohi: *Inversione di ciclista*, 1972. (Arezzo - Galleria Comunale).



M. Bochner: *Meditation on the theorem of Pythagoras*, 1972. (Bari - Bonomo).



E. Cremonesi: *Rapporto fotografico*, 1971-72 (Bari - La Panchetta).

Forni. Dimitri Mitaras, artista greco (già presente alla recente biennale di Venezia) opera, sul versante figurativo, ai fini di quella « riconversione verso l'immagine oggettiva », di cui parla Mario De Micheli nel catalogo.

Galleria di Palazzo Galvani. P. Manai espone opere neofigurative, « lasciando la pelle delle cose in un limbo fra il vero fotografico e il vero di fantasia » (dalla presentaz. di F. Caroli).

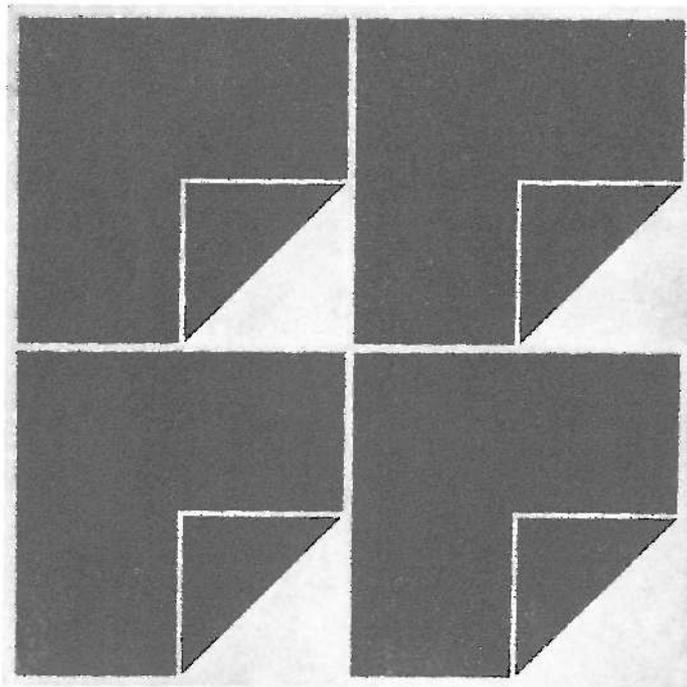
Bolzano

Studio 3 Bi. Opere astratte di Aldo Schmid, giovane artista trentino. Francesco Casetti, presentandone al catalogo i lavori recenti, afferma che Schmid si propone di rendere esplicito « il principio di costruzione del quadro ».

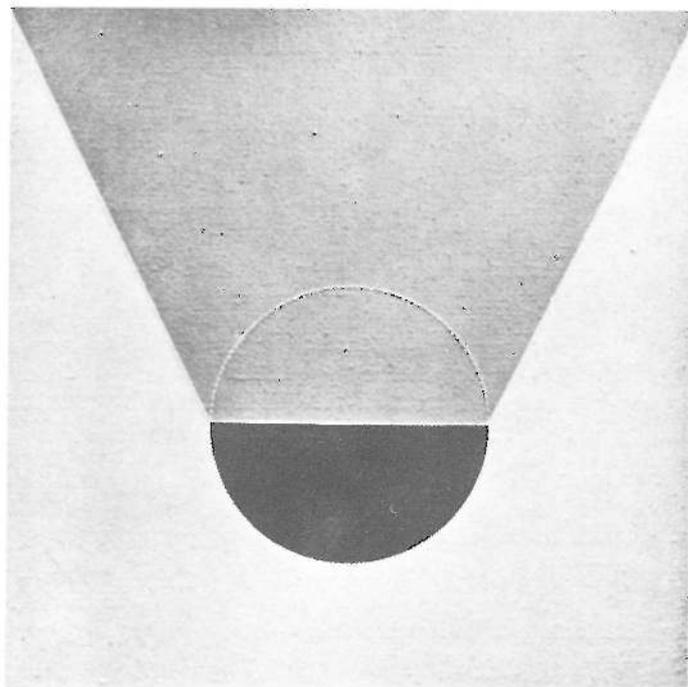
Goethe. Opere di Armodio, piacentino (n. 1938), evocanti una « precisione dell'irreale » (P. Waldberg).

A. Tàpies: *Muro*. (Bologna - Nuova Loggia).

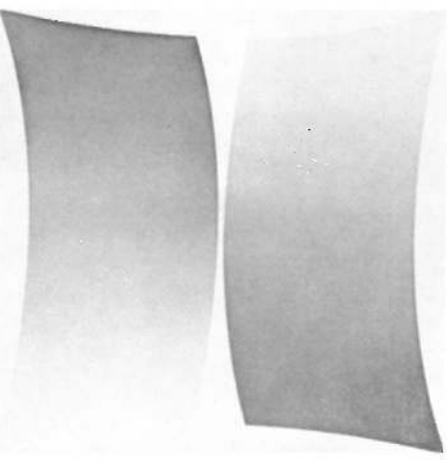




J. Dobrovic: *Struttura*. (Brescia - Sincron).

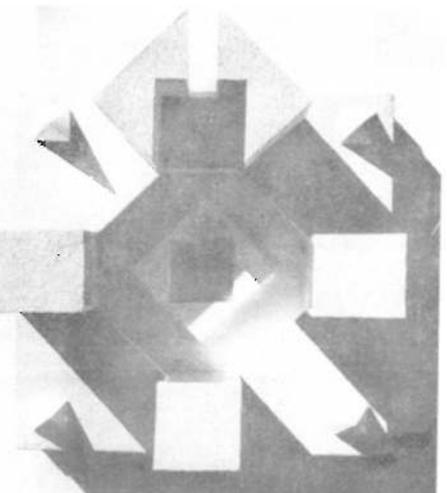


I. Novak: *Dipinto*, 1972. (Cantù - Pianella).



A. Schmid: *Dipinto*, 1972. (Bolzano - Studio 3Bi).

E. Montuori: *Struttura*. (Caserta - Arti Visive).



Brescia

La Nuova Città. Picro Dorazio espone le sue bande colorate, ormai abbastanza note.

Firenze

Giorgi. Nani Tedeschi (n. 1938) raffigura con un linguaggio d'impronta surreale i simboli lacerati di una cultura pericolante, in opere « la cui decodifica non è univoca », come afferma Ermanno Migliorini al catalogo. *Schema*. Ugo La Pietra continua le sue ricerche e i suoi saggi per una « distruzione delle discipline », contro il consolidamento del potere-repressione.

Imola

Biennale nazionale di arte figurativa con circa 250 opere di vari artisti fra cui: Annigoni, Guttuso, Margotti, Gentilini, Sassu, Saetti, ecc.

La Spezia

Il Gabbiano. Il tedesco Christian Peschke, usando tecniche fotografiche e filmiche, indaga il « colore come materia mobile » (Manlio Castellini al catalogo).

Mantova

Palazzo del Te. Premio Lubiam dedicato al « Confronto di tendenze fra le accademie di belle arti d'Italia », con la partecipazione di circa 200 opere. Contemporaneamente si è tenuta l'esposizione di 32 opere di Aligi Sassu del periodo « Gli uomini rossi ».

Teatro Minimo: opere di Masayoshi Kumamoto, neofigurativo versante fantastico. Parla di lui Renzo Margonari.

Milano

Agrifoglio. Lavori del torinese Luciano Torre, figurativo d'impronta simbolico-surreale, presentato da Mario De Micheli.

Angolare: Tullio Pericoli, reduce da una antologica al *Salone dei Contrafforti in Pila* (Parma), si presenta a Milano con un

suggestivo « ritratto analitico », come afferma il Quintavalle sul catalogo. In queste interessanti opere si ha una originale simbiosi tra il corpo e la realtà naturale.

Bon à tirer: sculture inedite di Ercole Pignatelli, leccese (n. 1935) operante a Milano. *Borgonuovo*. Mario Padovan (n. a Trieste, nel 1927), espone superfici optical-cinetiche, discontinue, in tempera e smalti su tela, ove emerge una « instabilità percettiva di incessante ricarica » (Sandra Orienti al catalogo). *Centro Tool*. Opus demercificandi, esposizione contestativa della mercificazione artistica. *Diagramma*. Fotografie dalla Grecia di Costantine Manos.

Libreria Einaudi. Acqueforti di Vittorio Avella, con una poesia di Raffaele Crovi.

Piazzetta Borgospesso. Scultura nella strada di Amalia Del Ponte.

Funomia. Trenta disegni di Amedeo Modigliani.

Gianferrari. Immagini di memoria di Nino Lupica (matrici simboliste ed espressioniste). Catalogo curato da Eligio Ccsana ed Elda Fezzi.

Lambert. Bill Beckley espone il suo « silent ping pong ».

Levi. Olii, gouaches, assemblages, sculture, monumenti, praticables, disegni di Jean Dubuffet.

Milano. Programmi sistematici (opere tra il primario e il concettuale) di A. Dekkers, E. Hilgemann, J. Schoonhoven, P. Struycken, H. De Vries, presentati al catalogo dagli artisti stessi, operanti in Olanda.

Naviglio. Opere di Erberto Carboni.

Ore. Tre artisti austriaci, Mario Dedeleva, Georg Eisler e Heinz Stangl.

Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi. Antologica di Christian Schad, ormai noto a Milano per le mostre recenti alla *Levante* e alla *Besana*. Questa esposizione dovrebbe dare lumi sulle matrici e sull'estensione dei riferimenti culturali di Schad.

Salone Annunciata. Marco Gastini esibisce alcune tracce del suo percorso psicobiologico.



R. Peli: *Capanna*, 1972. (Milano - Arengario).

Santambrogio. Testi per un capitolo di pittura toscana 800-900 (opere di Campigli, Ceccetti, Fattori, Maccari, Modigliani, Puccini, Rosai, Signorini, Soffici, Spadini, Vagnetti, Viani ed altri).

Simpliciano. Opere di Alberto Quintanilla, peruviano (n. a Cuzco, nel 1934) presentato al catalogo da Roberto Sanesi.

Studio Santandrea: messaggi del poeta visivo Alain Arias-Misson, di origine belga, vissuto negli USA (« il poeta è pubblico. Progetta letteralmente nel tessuto della città, rende leggibile il legame dei conflitti, irruzione delle parole, rischio »).

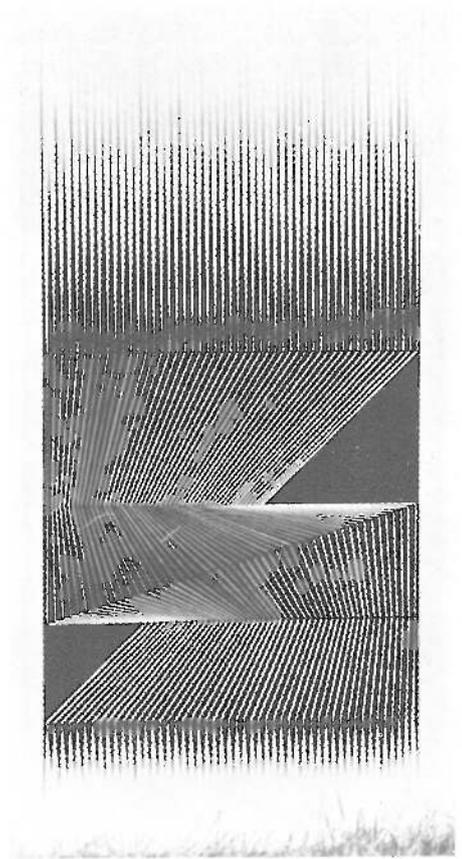
Vinciana. Alberto Biasi, visualcinetico padovano, presenta notevoli lavori, tra cui *politipi* (materiale flessibile in strisce le cui sem-

plici deviazioni comportano ordinamenti spaziali e percettivi diversi) e *lightprisms* (luce rifratta e selezionata da parallelepipedi sfaccettati mossi da elettromotori che suscita vibrazioni spaziali, rilievi e vuoti, percepibili in sequenza articolata). Sul catalogo, un testo di Umro Apollonio.

Solferino. Mino Ceretti espone i suoi recenti « ritratti mancati ». Perché *mancati*? Perché il ritratto diviene « il simbolo di una condizione umana che si sposta di continuo, che acquista sempre nuove implicazioni » (F. Abbiati al catalogo).

Napoli

Il Centro. Sculture di Germano Olivetto.

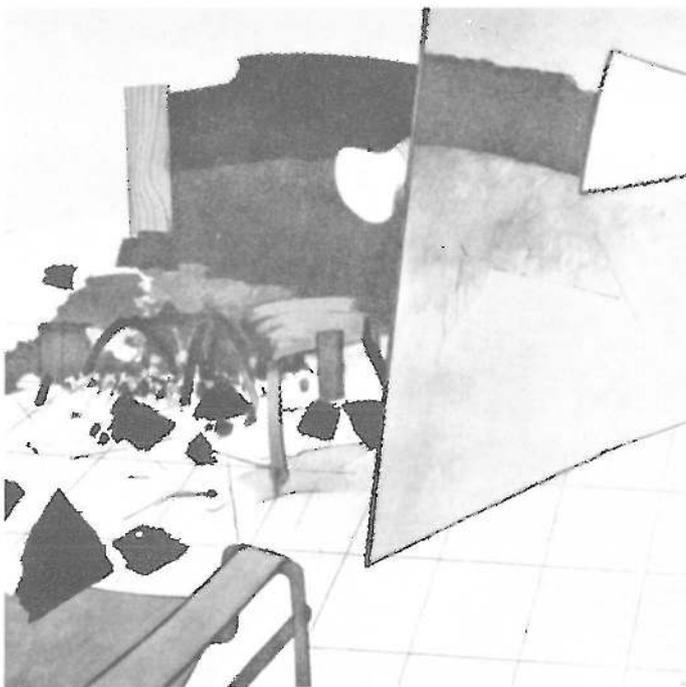


A. Biasi: *Politipo*, 1972. (Milano - Vinciana).

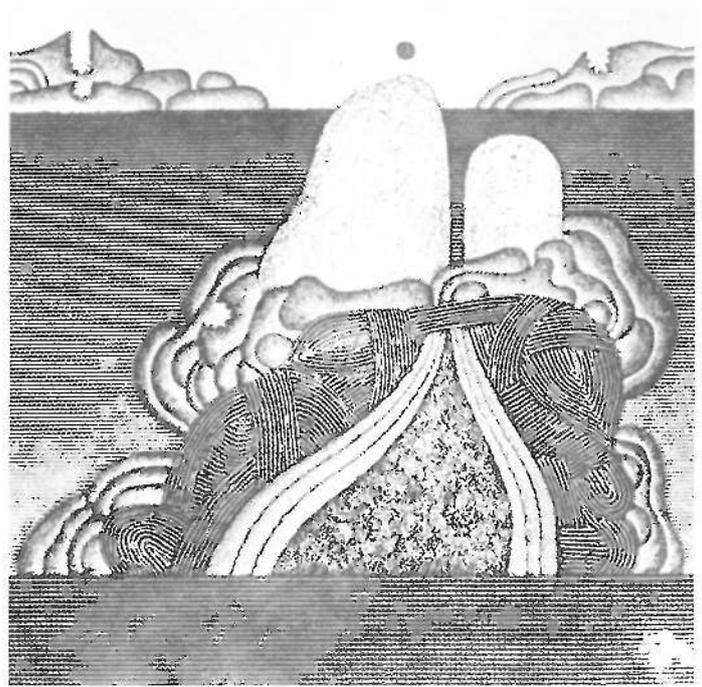
Padova

La Chiocciola. Esposizione di Concetto Pozzati. Alcune sue recenti opere sembrano condurre il problematismo di Pozzati verso una sorta di lievitazione tipo concettuale, anche se negata dall'artista in uno scritto sul cata-

M. Ceretti: *Natura domestica*, 1972. (Milano - Solferino).



T. Pericoli: *Orogenesi marina*, 1972. (Milano - Angolare).



logo della mostra. Siamo comunque lontani dal concettualismo « puro », giacché Pozzati parla di *tautologia* in termini di *linguaggio* (come *realtà*), senza offrirne peraltro più solide giustificazioni che non siano, talora, i suoi lavori, a chi vuole intenderne il senso correttamente.

Studio d'arte Eremitani. Il sardo Giovanni Campus, operante a Milano, espone superfici e oggetti « programmati », che realizzano una « dinamica spaziale che si riflette sull'ambiente »; si tratta di opere cinetiche che implicano un coinvolgimento dello spettatore, come afferma Toni Toniato al catalogo.

Palermo

Quattro Venti. Mostra di Enrico Baj.

Parma

Centro Steccata. Antologica di Bruno Munari, dai primi cinetici (come « macchina aerea ») alle recenti esperienze sui nuovi linguaggi della visione di cui Munari è stato tra i pionieri ed è tra i più attivi interpreti ancor oggi, anche se non sempre con finalità prettamente « scientifiche ».

Pesaro

Il Segnapassi. Il giovane austriaco Jorrit Tornquist esibisce una ricerca sul mutamento del colore della pelle umana in relazione alla disposizione psicoemotiva del soggetto. Viene fuori uno spettro dei colori e del loro significato psicologico.

Prato

Nova arte moderna. In collaborazione con la *Marlborough* di Roma, esposizione di opere più o meno recenti di Gastone Novelli. Sul catalogo, uno scritto dell'artista ove si giustifica l'accezione dell'arte come *linguaggio*, con l'affermazione che « più universi linguistici verranno sperimentati e portati alla comunicazione e più largo sarà il campo delle possibili conoscenze offerte ai fruitori ».

Roma

Centro d'Arte Settimiano. Dipinti di Edo Murtic, jugoslavo, che costituiscono una « particolare e originale traduzione dell'espressionismo astratto » (De Micheli al catalogo).

Deutsche Bibliothek Rom, Goethe Institut, Galleria Giulia. Acquerelli, disegni e incisioni di Otto Dix, lo straordinario interprete della *Nuova Oggettività*.

Il Fante di Spade. Cinque grandi dipinti di Gilles Aillaud, originale « fotografo » dell'uomo contemporaneo addomesticato all'alienazione spaziale cittadina.

Il Gabbiano: inaugurazione dell'attuale stagione con opere di Nino Cordio (50 acquerelli a colori, e 14 sculture in bronzo eseguite tra il '70 e il '72). In occasione della mostra è stato pubblicato un catalogo generale dell'opera di Nino Cordio dal 1959 al 1972.

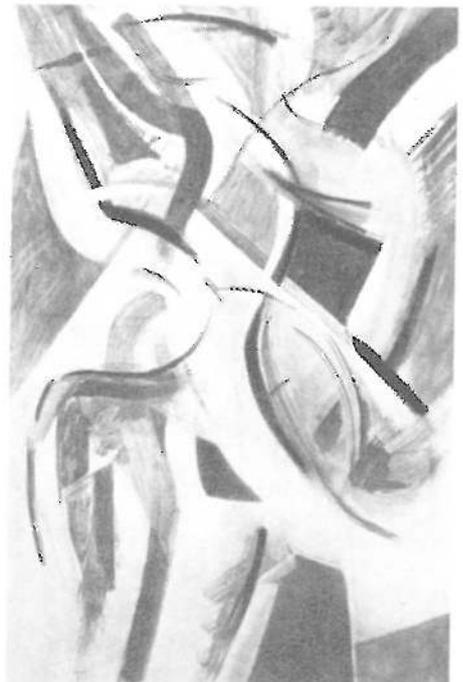
La Nuova Pesa. Opere di Pizzinato dal '47 a oggi, con presentazione sul catalogo di Marchiori e Mazzariol. Il linguaggio di questo pittore, pur contenendosi con gli anni l'antica concitazione espressiva dell'epoca del *Fronte Nuovo delle Arti*, è rimasto sostanzialmente lo stesso. Nelle opere più recenti c'è un accostamento all'opera e allo spirito di Matisse.

Pictogramma. Opere di Fortunato Depero, della collezione Mattioli, già presentate l'anno scorso alla *Square Gallery* di Milano. Depero è stato uno sperimentatore e un tecnico del movimento futurista, come dice l'Argan sul catalogo della mostra.

SM 13. Mostra di Costantino Persiani, giovane designer romano.



F. Depero: *Automi*, 1916. (Roma - Pictogramma).

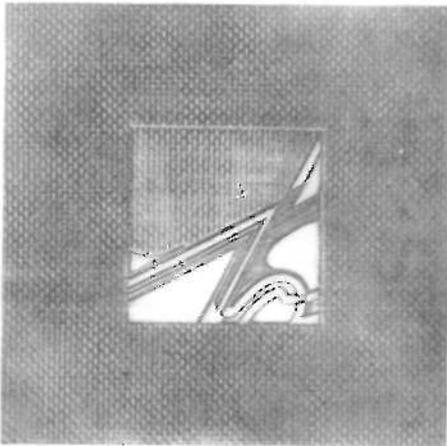


A. Pizzinato: *Volo di gabbiani*, 1972. (Roma - Nuova Pesa).



N. Dzulgheroff: *La signora del 14° piano*, 1928. (Torino - Viotti).

E. Ricci: *Stampa*, 1972. (Trieste - Cartesius).



Salerno

La Seggiola. Titonel. Caratteristica dei lavori di questo giovane artista sono: asetticità degli ambienti e rigore esecutivo dell'immagine. Duilio Morosini parla di « polivalenza di significati » e di « distanza ravvicinata ». Queste opere costituiscono infatti la messa a fuoco di un'esistenza quotidiana che non ha sfondo, non ha radici.

S. Gimignano

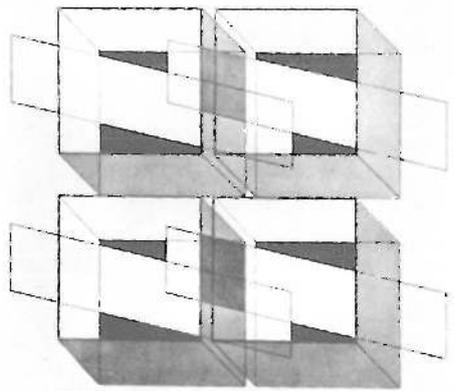
Palazzo delle Prepositura: mostra di Ennio Morlotti quale Premio Raffaele De Grada 1972.

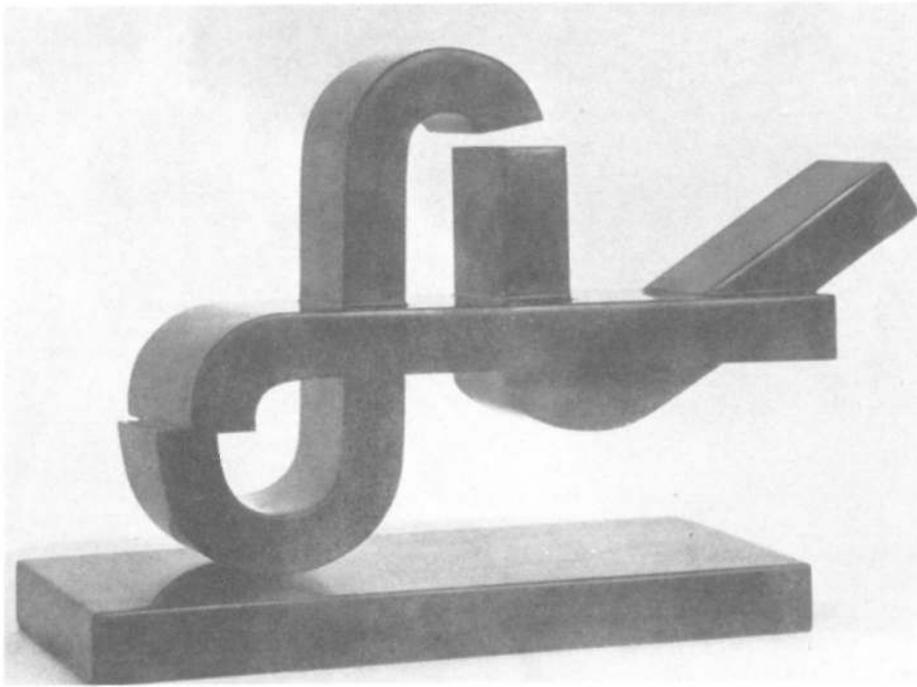
Torino

L'Argentario. 16 sculture spaziali dell'argentino Federico Brook. Motivo dominante di tali lavori è quello « sferico o... circolare della macchina cosmologica, che il plexiglass si incarica di sospendere proprio come in una condizione rotatoria agravitazionale » (E. Crispolti, stralciato dal catalogo dell'esposizione).

Davico. Carlos Mensa, giovane artista spa-

W. Fusi: *Progetto*, 1972. (Verona - Ferrari).





N. Andolfatto: *Scultura*, 1972. (Vicenza - Tinogheffi).

gnolo di Barcellona, esibisce le «sue allarmanti allegorie» di cui si riveste, secondo l'immaginazione, la realtà contemporanea. Lo presenta il De Micheli.

Gissi. Opere dal 1917 a oggi di Man Ray, precursore versatissimo della non arte, del neodada e di alcune correnti oggi in voga. Il catalogo, abbastanza illustrato, contiene un breve scritto elogiativo di Hans Richter. **Narciso.** Lavori dell'astrattista toscano Alberto Magnelli, dal '14 al '67. Ne parla sul catalogo Nello Ponente, sottolineando la costanza del discorso di Magnelli.

Viotti. Quadri antichi e recenti di Nicolay Diulgheroff, noto rappresentante del secondo futurismo, presentati da Albino Galvano. In essi si ha consonanza tra lo spirito della aeropittura tradizionale futurista e la suggestione attuale degli spazi cosmici di Diulgheroff, come appunto afferma il Galvano al catalogo.

Verona

Studio la città. Stralci dal diario grafico di Gastone Novelli.

Vicenza

Tinogheffi. «Sculture» di Natalino Andolfatto, presentato da Vittorio Fagone.

Vigevano

Il Nome. Spazio, colore, luce, dell'astrattista Antonio Calderara. Sul catalogo, un testo di Giuseppe Franzoso.

Austria

Vienna

Museum des 20 Jahrhunderts. Photos aus Wien 1945-1949.

Innsbruck

Landesmuseum Ferdinandeum. Der fantastische Realismus.

Belgio

Anversa

Modern Art Galerie. Silvio Boero.

Bruxelles

Musée d'art moderne. Hommage à Evenepoel.

Canada

Ottawa

National Gallery of Canada. Toronto Painting 1953-1965.

Montreal

Musée Art Contemporain. Louis Archambault.

Museum of Fine Arts. Association des Graveurs du Quebec.

Toronto

Art Gallery of Ontario. Ontario society of artists.

Danimarca

Copenaghen

Ars Studeo. Jasper Johns.

Germania

Berlino

Akademie der Kunst. Welt aus Sprache. *Skulina.* Carlo Alfano.

Baden Baden

Staatliche Kunsthalle. Dieter Rot.

Colonia

Reckermann. Oehm e Olivotto.

Darmstadt

Kunsthalle. Jorge Castillo.

Dusseldorf

Kunstverein. Cesar Domela.

Essen

Museum Folkwang. Kunst seit 1960.

Hannover

Kestner-Gesellschaft. Marcello Morandini.

Monchengladbach

Städtisches Museum. Rationale Spekulation - Europäischer Konstruktivismus der zwanziger Jahre.

Monaco

Haus der Kunst. Das Aquarel von 1400-1950.

Norimberga

Kunsthalle. Utopische Projekte.

Stoccarda

Kunstverein. West Coast USA.

Gran Bretagna

Newcaste

Prima grande mostra del «Futurismo italiano» nel quadro delle celebrazioni per l'entrata nella CEE.

Jugoslavia

Zagabria

Suvremene Umjetnosti. Possibilità.

Norvegia

Oslo

Kunsternes Hus. Esibizione d'autunno.

Olanda

Amsterdam

Stedelijke Museum. Pieter Engels, Pyke Kock, Jiri Valoch.

Rotterdam

Museum Boymans van Beuningen. Jan van Munster.

Eindhoven

Stedelijke van Abbeuseum. Triennale work of Duct and Belgian artists.

Svezia

Stoccolma

Moderna Museet. Jean Tinguely.

Svizzera

Berna

Kunsthalle. Sol Le Witt.

Basilea

Kunsthalle. Artisti della Svizzera Romanda.

Zurigo

Kunsthaus. Karikaturen-karikaturen?

Lucerna

Kunsthalle. Panamarenko.

Urss

Mosca

Grande mostra di Renato Guttuso.

Usa

New York

Museum of Modern Art. African textile and decorative arts.

Guggenheim Museum. Joan Mirò. *Sonnabend.* Jannis Kounellis.

Boston

Museum of Fine Arts. Italian silk weaving

Recensioni libri

U. KULTERMANN, *Radikaler Realismus*, Wasmuth, Tübingen, 1972.

Le varie esposizioni di arte iper-realistica che vanno moltiplicandosi in Europa hanno dato luogo a un incremento bibliografico, o meglio a una sequenza di falsi repertori, di cui questo di Udo Kultermann non si sa se dire sia il simbolo o l'archetipo. Se non è difficile scoprire la matrice dello iperrealismo nella deprivazione sensoriale dei nostri anni, sempre più poveri di memoria da un lato, e di stimoli più vastamente intesi, dall'altro, in prodotti pseudo informativi e per nulla critici come questo si assiste alla piccola astuzia di veder trasformare in una sorta di filosofia a flusso ininterrotto quella deprivazione concettuale su cui s'è avviata buona parte della pubblicistica di stretta attualità. Nessuna novità, intendiamoci, per noi italiani che di simili benefici già godiamo, fra seguaci, banali, di un McLuhan e fedeli d'amore del negativo e relative formule del parlarsi addosso. La faccenda più sconsigliata in questa oratoria tardiva non sta nella sua miseria di sostanza quanto nella pseudo-estetizzazione di tutto quanto compaia nell'ambiente o nella quotidianità. La motivazione è nota: a un vuoto di schemi sociologici adeguati si sostituisce questo enorme cataplasma. Meno evidente, con la sua verve di attualità, la conseguenza: si priva di qualunque senso il retroterra percettivo e immaginativo, ridotto a rispondere a singoli fantasmi, csautorando invece lo spazio percettivo e sociale e individuale. E andando un poco oltre si assiste alla più desiderata delle operazioni « del sistema » da parte dei suoi presunti e cartacei avversari: una condensazione di anonimato (di fatto) e di (presunta) personalizzazione, che fa perdere terreno e alle analisi effettive sull'anonimato forzoso e alla possibilità di fondazione della personalità. Vale a dire a ideologia si oppone ideologia senza soluzione di continuità. E non mi pare casuale questo sentirsi dispensati da indagini, prima o durante l'elaborazione della « parlata ».

Tutto il volumetto di Kultermann è centrato sul realismo, sulla presa diretta della realtà e via dicendo. Sulla storia del concetto e dei suoi procedimenti, sui corsi e ricorsi di stili e connesi, ciò che il libro dice o non dice fa quantomeno sorridere. Ma la requisitoria c'è, e non poteva mancare.

Facciamoci a vedere le opere: e non solo quelle qui riprodotte. Due schemi fondamentali sembrano accoglierle un poco tutte. Da un lato il processo fotografico, nel doppio senso di separare la parte fotografata dal tutto in cui giace (per poi renderla onnivora e totalizzante, come unica, radicale verità della superficie), e di esasperare topograficamente la separazione fino a un'ossessione visiva bidimensionale senza prima e senza poi. Ciò non solo si separa orizzontalmente quella realtà dal tutto, ma anche stereometricamente dallo spettatore e dalla vicenda che quella realtà, se è tale, esibisce. Dall'altro lato, quei modi di pittura che salvano l'oggettiva stereotipia di certe immagini dal contatto impressionistico o espressionistico dello stile. Dopo tutto se una matrice storica si vuol trovare a simili esiti la si trova nella lunga vicenda dell'anti-impressione e anti-espressione, che ha corso nelle arti del nostro secolo. Se alla realtà, o ai suoi oggetti e alle sue parvenze, ci si vuol rifare, come l'autore di questo libro fa, si cominci prima a considerare la deprivazione di stimolo di tale

realtà, o se si vuol parlare in altro modo la sua inagibilità: l'exasperazione percettiva delle due tecniche citate poc'anzi è un modo per parlare della assenza di reali stimoli nella percezione e della trasformazione in oggetto di voyeurismo della visualità. La malinconica fiducia in una dimensione priva di connessioni e priva di relazioni, in una icona senza ritualità, che viene sentita per choc isolati e per eruzioni imprevedute, che governa il discorso di Kultermann, viaggia sulla lunghezza d'onda di un kitsch che non ha neppure più valenze negative, del tutto neutralizzato e ripiegato in se stesso.

L'interesse se mai estraibile da tali reperti mi pare altro. Da un punto di vista più generale la tendenza iperrealista conferma una volontà non infrequente oggi verso un'arte come forma di lutto, secondo un'espressione cara a certa psicanalisi. Ora, che questo lutto vada a sua volta ricercato nel timore di cadere nell'indifferenziato, in uno stato di confusione tra Io ed Es, si lega con un'altra ipotesi psicanalitica, cui qui si può solo far cenno, per la quale la creatività artistica va intesa come conservazione di ciò che si teme di perdere, ricreando ciò che si è perduto. In questo lutto ciò che viene sottolineato, a un punto come quello tracciato dagli iperrealisti, è la paura di perdita della creatività e di quella creatività artistico-conservativa, in particolare. Se un'ipotesi di lutto è qui accoglibile (e mi pare lo sia) il ragionamento andrà spostato dalla realtà all'arte, dai rapporti con gli oggetti ai rapporti con le faccende dell'arte, e dei suoi meccanismi. Il volersi proiettare su alcune immagini, privilegiate perché stereotipe, rassicuranti perché privilegiate perché immobili e senza i pericoli di trasformazioni implicite in ogni dialettica o connessione, sta proprio a rappresentare, e in modo vistoso, un simile rovesciamento di lettura e di preoccupazioni. Così come i due moduli cui si è fatto cenno, nella loro tensione anti-espressiva, lo confermano.

Siamo, come si vede, molto lontani da Kultermann: né questo discorso che si è tentato di accennare vuole essere una sottovalutazione degli iperrealisti. Semplicemente il carro va attaccato altrove.

Paolo Fossati

PASQUALE A. JANNINI, *Gli anni Apollinaire*, Ediz. Gabriele Mazzotta, Milano, L. 6.500.

Due sono le grosse scoperte artistiche di questo secolo: la scoperta dell'illimitatezza e quella dell'automaticità. La prima è cioè l'accettazione del rovesciamento di tutte le regole « restrittive », e quindi l'accettazione dell'esagerato, dell'abnorme, del paradossale, dell'anacronistico, dell'astorico. La seconda la scoperta della relazione possibile tra determinati gesti, che possono essere ripetuti anche all'infinito e che vengono a sostituire, o ad interpretare le due nozioni preesistenti di « stile » e di « significato ». Se di questo secondo atteggiamento possiamo trovare varie conferme storiche da Duchamp fino a Pollock, fino a noi, in un numero vastissimo di variazioni e di edizioni diverse, troviamo la conferma lampante del primo nella Parigi « debut du siècle ». Sono gli « anni Apollinaire », quella epoca di cui Apollinaire è fedele cronista e di cui è, fra gli altri interpreti, degno apostolo ufficiale. Come il libro premette, esistono due Apollinaire: il curioso annotatore e ritrattista, creatore di un clima « Belle Époque » e il critico militante, augusto difensore e diffusore del cubismo e della sensibilità d'avanguardia. Ma forse que-

sti due Apollinaire sono meno distanti di quanto si possa pensare a prima vista. Nell'Apollinaire narratore di episodi curiosi riguardanti poeti o artisti magari di secondo piano, nell'Apollinaire più vicino, per spiegarci, ai Dorgés di Bouquet de Bohème, c'è, nell'accettazione e nell'enumerazione degli artisti-personaggio, forse proprio l'intuizione di quell'illimitatezza che dicevamo, cioè la scoperta e la distinzione di varie culture, di vari livelli di cultura, di culture di vario tipo, che procedono tutte alla formazione di una sensibilità nuova. Apollinaire stesso procede in parte, nella sua opera poetica, alla rielaborazione di questo materiale informe, dispartato, che una volta riorganizzato, può diventare la sostanza di una cultura ricca, singolare, ricercata. Se si pensa al modo in cui *realmente*, e non a posteriori, sono nati certi fatti, certi stili, non si può dare torto al disordinato Apollinaire critico, che ha tratto da più di un'unione di elementi discordanti, intuizioni folgoranti sull'attività fervida di quegli anni. Molto spesso, molte critiche *scientifiche* — le uniche considerate oggi, degne di considerazione — dimenticano come proprio al disordine pittoresco e mistificatorio dell'ambiente artistico della Parigi Bohème siano dovuti alcuni tratti della cultura rivoluzionaria delle « avanguardie ». Artisti di diversi paesi, di diversa cultura, come succederà anche qualche anno più tardi nella Zurigo Dada, contribuirono tutti in misura più o meno forte alla scoperta di alcuni degli stimoli-base della nuova sensibilità (p. es. la scoperta dell'arte africana, o primitiva in genere) ed anche ai primi consuntivi della cultura impressionista che si stava spegnendo, riconoscendo e amalgamando con scelte personali le eredità più ricche che esse lasciava. Così, disordinatamente, nasceva il cubismo, forse il primo dei movimenti *scientifici* del '900. Di Apollinaire critico, forse più che le pagine sul cubismo, che iniziò a scrivere quando questo viveva in pieno la sua fase analitica, sono interessanti le reti di relazioni che stabilisce tra il cubismo ed altri movimenti d'avanguardia (futurismo, raggismo) che definiscono in maniera emblematica uno dei momenti più felici della nuova cultura europea, dandocene un'immagine particolare su cui ancora, sostanzialmente, noi ci basiamo.

Ancora estremamente stimolante, l'immagine che il poeta sembra voler annunciare della cultura di poi, il surrealismo, nei suoi brevi scambi di lettere con Tzara e Breton e nei ritratti di De Chirico, Savinio, e forse perché no, anche dell'ingenuo Rousseau.

Adriano Altamira

S. MOSCA - A. FONTANA - V. OTTOLENGHI - F. PASSATORE - S. LIBEROVICI - M. COLOMBO, *La creatività nell'espressione*, Quaderni di « Cooperazione educativa », Ediz. La Nuova Italia, Firenze, L. 900.

È assai opportuno allargare e precisare il contributo pedagogico della creatività nell'espressione, in senso operativo. Le ipotesi e le esperienze che qui si propongono, sono dovute a insegnanti elementari del MCE (sui presupposti di Célestin Freinet), che partono dalla premessa che la creatività essendo propria a tutti, va estesa a tutte le attività umane, investendo sia le esperienze più comuni che quelle più complesse. Silvana Mosca, nello scritto « Creatività e conoscenza », osserva che la creatività non

è soltanto propria alle attività espressive o al gioco, ma anche alla concettualizzazione matematica o alla ricerca scientifica. Non si tratta di riprodurre contrapposizioni nei metodi e nelle possibili esperienze didattiche, ma di mettere in luce quella continuità che deve esistere fra attività espressive e attività intellettuali. Molto ha nociuto, in questo senso, la divisione in materie di « svago », o ritenute ricreative e in quelle ritenute « più serie e dignitose », mentre la finalità educativa è sempre quella di allargare l'area di intervento sull'ambiente, su se stessi e sugli altri, attraverso il gruppo. Si tratta quindi di impadronirsi delle conoscenze in prima persona, creativamente, facendo cultura, in modo critico e mai definitivo.

Il problema, come scrive S. Mosca, non è quello di configurare degli espedienti tecnico-didattici e nemmeno « una proposta inconsulta di liberazione di energie », ma quello della « ridefinizione dello spazio e del tempo educativo », dell'esigenza di « spazi larghi » e di « tempi lunghi » e, infine, dei contenuti dell'esperienza, coinvolgendo le « sfere personali e sociali del gruppo » e i « settori della realtà ambientale », proponendo una scuola della nuova cultura, o « controscuola » alternativa a quella attuale, ove viene somministrata una cultura reificata. A questo livello si tenta un recupero anche politico delle attitudini ludiche ed espressive, portando il discorso su un piano comunitario.

Ave Fontana e Valeria Ottolenghi, su « Creatività e libera espressione », sviluppano il nesso gioco-creatività sulla scia di Margaret Lowenfeld, lusingando le istanze liberatorie, quelle costruttive, ecc. In una nota a piede di pagina (n. 17, p. 15) vi sono interessanti spunti critici sull'avanguardia artistica più recente, con prese di posizione che permettono di allargare e utilizzare opportunamente tale discorso. Nell'avanguardia teatrale — scrivono le AA. — certe illusioni di coinvolgimento, volte a suscitare gestualmente reazioni emozionali (superando la comunicazione verbale), spesso sono false anche nei migliori tentativi per le sfumature implicite nel rapporto non comunitario col pubblico, irraggiungibile (come « attore ») nei tempi brevi dell'happening, o nella casualità dell'environment, che nullifica il messaggio mentre supera la comunicazione standardizzata. Parrebbe così, da molti indizi, che si vada configurando un essenziale parallelismo fra gioco autentico, e perciò creativo, e lavoro creativo e, pertanto, gratificante. Ma proprio a questo livello, la tendenza a privilegiare il gioco, rende difficile proporre queste esperienze in un ordine di scuole superiori: non è possibile identificare senz'altro le istanze didattiche con quelle politiche, senza tematizzare più a fondo i risvolti istituzionali.

Franco Passatore propone « Quaranta e più giochi per vivere la scuola », come allargamento dell'area del gioco come teatro e come vita, tentando di utilizzare tutte le potenzialità comunicative, dalle relazioni oggettuali, a quelle immaginarie, fantastiche, sensoriali. Si tratta di proposte felici, che vanno dalle esperienze pittorico-plastiche a quelle drammatiche, musicali, narrative, ecc., sforzandosi di collegare le attitudini preminentemente ludiche, a quelle liberatorie. Passatore, definendo la propria posizione sull'arte, ci permette indirettamente di considerare alcuni equivoci anche pedagogici. Egli scrive: « L'arte è la libera espressione delegata in una società divisa in classi: un'élite privilegiata di « specialisti della creazione » che giocano liberamente il loro gioco ne impongono le loro regole a una massa di fruitori passivi che finiscono con l'identificarsi con il pro-

dotto del gioco [...]. Nella prospettiva di un recupero totale e di tutti della dimensione ludica il concetto di artista come creatore specializzato non trova più spazio » (p. 75). Prescindendo da ciò che può apparire corretto, ciò che precede postula un salto evolutivo nell'identificare il gioco infantile con quello adulto, privilegiando sempre il gioco sul lavoro. Non ci sembra corretto scientificamente identificare ogni modalità creativa col gioco (di cui pure è componente importante), almeno psicologicamente. Il recupero della dimensione ludica per tutti (non alienata) è possibile soltanto nella misura in cui sia recuperabile il lavoro creativo per tutti; altrimenti il discorso è solo utopico, non dialettico.

Dubitiamo poi che l'arte (in qualsiasi accezione) sia gioco *tout-court*, o « libera espressione » o « libero gioco » (semmai, « anche »). Tralasciando pure più complesse modalità conoscitive, vige forse l'illusione che la comunicazione possa darsi senza codice. Forse, in modalità comunitarie di partecipazione, lo scarto fra codice e messaggio potrà apparire minimo, soprattutto dove il codice sia oggetto di creazione anche se il « prodotto » presenta interazioni con comunicazioni stereotipate. Un allargamento della comunità, soprattutto dopo gli 11 anni, pone il problema di affrontare più complesse modalità comunicative, ad es. la conoscenza di altre culture, ove la lontananza è mediata da codici.

Semmai, l'ipotesi che un'attività creativa estesa a tutte le modalità corporee del comunicare, possa permettere una ricezione più estesa non solo dei prodotti culturali preesistenti, usandone, ma soprattutto di crearne di nuovi, è più che mai fondata, e questo lavoro può costituire un utile avvio per approfondire il discorso.

Giorgio Nonveiller

ERMANNO MIGLIORINI, *Conceptual Art*, Ediz. Il Fiorino, Firenze.

Il tratto dominante — destino o condanna — dell'arte contemporanea sembra essere la sua straordinaria riflessività: uno scendere — drammatico o spesso angosciosamente intellettuale — alle radici ultime del proprio essere e dei meccanismi che l'investono di significati. E l'ostensione lucida, dal proprio interno, di esse.

Entrambe le tradizionali componenti dell'opera d'arte (quella estetica e quella artistica) sono state sottoposte a una distruttiva analisi, a una violenta riduzione alle loro componenti minime originarie. Il gesto di Duchamp ha avuto un doppio esito: da un lato la riduzione dell'opera d'arte a puro oggetto estetico, a grumo rappreso di senso, ad atomo irrelazionato di valore sensibile (una via che sperimenterà le sue conseguenze più radicali nella *minimal art*). D'altro lato la distruzione delle strutture artistiche nella loro riduzione agli impulsi originari della *poïesis*, o nella loro dissoluzione in pura teoreticità.

Questo secondo aspetto dello scolarbottiglic è in questi ultimissimi anni venuto in primo piano ed è stato esasperato dalla *conceptual art*. Ad esso Migliorini (dopo l'analisi del primo lato del problema nel suo precedente noto libro) volge ora la propria penetrante curiosità. La sua non è una storia del concettualismo (o, meglio, in parte lo è anche, ma non soprattutto), ma un'indagine del tessuto teorico e della problematica assiologica (così ricchi di risvolti squisitamente teoretici e filosofici) che esso esibisce. E, in-

sieme, il rilievo di uno dei piani più sintomatici non solo della nostra arte, ma della nostra cultura in genere.

La *conceptual art*, dunque: dalle tesi ancora « confuse » di Barthelme alla lucida consapevolezza di Kosuth; da Weiner, Huebler, Barry agli « analisti » Atkinson, Cutforth, Burns, Ramsden. Il movimento che va dalla polemica antiminimalista (storicamente conseguente alla crisi interna al minimalismo: l'irraggiungibile mito della pura irrelazionata sensibilità), dalla distruzione dell'oggetto estetico, come di un inutile ingombro, fino ai sorprendenti « rovesciamenti » degli analisti. Dapprima la riduzione dell'artisticità ai suoi più elementari impulsi, a entità minime di valore: il programma, l'idea, lo stimolo iniziale di quello che in altri tempi si sarebbe chiamato il processo creativo; il nucleo inconscio di per sé irraggiungibile ed inespugnabile (ma pur sempre in pericolo di comprometersi con un'oggettualità rinascente alle spalle) del « messaggio » artistico. Poi, fuori di ogni possibile compromesso, il volgersi dell'attenzione al gesto, al processo di conferimento di significato artistico, all'atto di investimento di valore (cui l'oggetto è inessenziale). E, infine, l'estrema dissoluzione dell'arte in arte dell'arte, in riflessione teoretica sul processo valutativo, in analisi del linguaggio in cui tale processo di fatto esiste — in « filosofia », dunque. Talché il valore lentamente si sposta dall'oggetto (immediatamente però fatto sparire, dato che il suo valore non può derivargli da intrinseche proprietà, ma solo dall'atto del conferimento del valore), all'operazione del valutare (come enunciato valutativo esso stesso investito di valore: « lo status dell'arte è proposizionale e non fattuale »), infine l'operazione stessa di analisi condotta sull'enunciato valutativo e sulle sue strutture assiologiche. E qui, distrutta anche la *poïesis* oltre alla sensibilità, « valore » è la contemplazione della pura formalità sintattica del discorso valutativo: « l'arte è la definizione dell'arte », l'esibizione puramente teoretica delle strutture formali di quel valore originario, evidente per sé, che nella nostra cultura è l'artisticità. Sparito l'oggetto resta la sua pura « idea » in generale: un filosofare analitico (al limite del dilettesco); ma investito esso stesso di valore artistico. Talché la morte dell'arte in consapevolezza teoretica può a sua volta dissolversi in *poïesis* increnata all'atto stesso del teorizzare, in mistica (non ulteriormente teorizzabile, indefinibile e inconoscibile) apparizione dell'arte sul limite stesso dello sforzo supremo di annullarsi in filosofia. Ciò che sembra costituire l'esito ultimo — storico e teoretico insieme — della *conceptual art*.

La problematica qui schematizzata (e assai più la ricchezza di rimandi culturali del testo) è tale da stimolare a molte riflessioni; forse anche da suggerire in qualche caso risposte implicite. Ma Migliorini preferisce la penetrazione teoretica del fenomeno, la fine analisi dei suoi piani di costituzione (con un gusto che chiameremmo tipicamente fenomenologico) a facili deduzioni o a interpretazioni arrischiare. E questo non ci sembra il minor pregio del libro (data anche la rilevanza metodologica degli strumenti usati e la chiarezza del discorso) — anche contro facili riduzionismi e mancanze di cautela nell'impostazione del discorso, contro un certo « cattivo gusto » teoretico in cui a volte capita di imbattersi. Che poi altre domande possano sorgere nulla toglie alla ineludibilità di questo discorso.

Gabriele Scaramuzza

MARZIO DELL'ACQUA, *Il grande realismo dei naifs*, Edit. Coop. Cultura e lavoro, Mantova.

Scritto in occasione della mostra intitolata « Il grande realismo dei naifs » che lo stesso Dall'Acqua ha organizzato in collaborazione con la Galleria dell'Icaro di Suzzara, il volume fa parte dei Quaderni di storia dell'arte, pubblicati a cura della predetta Galleria. Nel discorrere disordinato e approssimativo che si sta facendo sui naifs, costituisce, senza dubbio, un contributo serio e utile, che approfondisce alcuni aspetti di questo fenomeno. Prendendo in esame quella zona della bassa mantovana, parmense e reggiana che si può considerare « l'epicentro italiano del terremoto naif », l'autore analizza dapprima le ragioni socio-culturali della fortuna dei naifs presso il pubblico, lamentando, al tempo stesso, l'assenteismo della critica che, tranne rari casi isolati, lascia libero campo a gente che vede questo fenomeno soltanto come qualcosa da sfruttare. L'analisi affronta poi le ragioni che spingono il naif ad operare, naif — come egli acutamente sottolinea — che è sempre « un misto di ingenuità e di malizia, di purezza e di furberia, di conformismo e di abbandono, di gratuità e di genuina adesione all'operare artistico e di piccola avidità interessata ». E ciò perché, facendo parte della nostra società, anch'egli ne subisce condizionamenti e contraddizioni. Contraddizioni e incoerenze di una società industriale che, come scrive ancora Dall'Acqua, sono poi all'origine dell'arte naive, che non per niente si genera e fiorisce nel momento stesso in cui l'arte popolare muore, nel momento, cioè, in cui « la società agricola con le sue tradizioni e leggi morali e civili, non scritte, ma profondamente sentite, si va disgregando ». Da qui il bisogno di uno sfogo artigianale ed espressivo di una comunità che cerca altre strade e le trova, *individualmente*, al di fuori degli schemi culturali tradizionali, ma anche al di fuori degli schemi imposti dalla nuova società. Appunto il fenomeno dei naifs. I quali sono quindi persone tagliate fuori dalla storia ma sono anche tagliate fuori dal presente, e soltanto la natura è la loro realtà. Ed è proprio questa realtà che essi cercano di oggettivare sulla tela, soprattutto per sé stessi. Inesatto quindi — a parte il superamento dei generi — parlare nei loro confronti di « corrente », come invece si continua a fare abitualmente. Altro aspetto importante che Dall'Acqua prende in esame è la differenza tra il fare dei bambini e quello dei naifs. Giustamente egli osserva che, mentre per il bambino il disegnare e il dipingere è, di solito, fenomeno transitorio, legato ad una fase del suo sviluppo — disegna appunto per conoscere — per il naif, invece, è un bisogno della maturità, necessità di scoprire ed esprimere le proprie emozioni. A questo proposito l'autore accenna ad alcune ricerche che egli sta conducendo e da cui risulta che alcuni adolescenti — anche dopo il limite di età in cui il ragazzo, abitualmente, abbandona il disegno — continuano a disegnare, facendo per sé « disegni segreti ». E in questa fase che, per esempio, alcune ragazze disegnano figure femminili nude, probabilmente come scoperta ed espressione della propria femminilità. Da ciò l'ipotesi che in alcuni individui, in certe particolari condizioni e con speciali doti di emotività e di sensibilità, questa fase del « disegno segreto » si prolunghi oltre l'età puberale. E questo spiegherebbe perché i

disegni dei naifs sono più vicini allo schema tipologico dei disegni di questa età, che a quello dei bambini. Insomma, una serie di osservazioni e considerazioni che servono a portare l'attenzione sui veri problemi del fenomeno dei naifs, inserendolo e collegandolo a tutta la vasta, attuale problematica dell'immagine.

Romana Savi

GIUSEPPE MARCHIORI, *Saetti*, Edizione del Cavallino, Venezia.

Ora, all'orizzonte del Canale della Giudecca, fra lazzi e sprazzi di fiamme, cenere e faville, è arrivata la Ruhr e se ne sono andati i pittori. Ma Venezia, su quel Canale piacevolmente animato da chiatte e navi e dominato da quel raro esempio di architettura industriale ottocentesca che è il Mulino Stucky, aveva l'aspetto di una città ansea-tica, e questa immagine è stata gustosamente documentata da una piccola legione di pittori operante in città tra le due guerre. L'ultimo pittore che si occupa ancora del Canale è, forse, Saetti e dal rapporto che l'artista ha con esso prende avvio la piacevole, ricca introduzione che Giuseppe Marchiori fa al bel volume che le Edizioni della Galleria del Cavallino hanno dedicato agli ultimi dieci anni di lavoro del maestro, bolognese di Venezia. Il rapporto, tutto speciale, che c'è tra Saetti e il Canale è mediato dalla presenza di un grande sole, attore di memorabili tramonti, dapprima comprimario assieme agli altri elementi del paesaggio e poi protagonista mattatore in compagnia, appena tollerata, della linea di orizzonte. Successivamente Marchiori ci dice come Saetti sia riuscito a personalizzare l'esperienza dell'affresco chiamato, nel ventennio, ad esprimere la « potenza » del regime e dell'Italia, e come sia riuscito a trasformarlo in mezzo adatto al linguaggio moderno. Per esemplificare l'evoluzione di un aspetto fondamentale del lavoro di Saetti, Marchiori cita, in qualità di poli opposti, « Il colloquio con l'angelo » del '60 e la « Ragazza beat » del '70 dove lo spazio, dapprima costruito ancora classicamente per volumi, finisce per schiacciarsi completamente sulla superficie largamente campita e accogliente, volentieri, anche sinuosi ricordi floreali. Nel complesso, dalla lettura del libro, esce il ritratto di un artista di rara coerenza intellettuale passato attraverso l'agitata storia dell'arte contemporanea senza perdere i caratteri originari della sua formazione culturale legata ai primitivi emiliani, ma anche dandovi un personale e originale contributo tale da inserirlo tra gli artisti italiani più importanti della sua generazione.

G. S.

Schede

Ivo PANNAGGI, *Casa Zampini Esanatoglia, Anticamera*. A cura della Pinacoteca Comunale di Macerata.

La Pinacoteca Comunale di Macerata che acquistò dal proprietario Zampini l'anticamera della sua casa di Esanatoglia, eseguita su progetto dell'architetto Ivo Pannaggi nel 1925-1926, la presenta ora in un interessante catalogo. Pannaggi, autore con Paladini nel 1922 del Manifesto dell'Arte meccanica, con questa realizzazione d'ambiente « si colloca » — scrive Crispolti — « nel vivo della penetrazione sia di De Stijl che del Suprema-

tismo e Costruttivismo russi in Italia ». Il passaggio verso l'astrattismo neoplasticista e costruttivista, interpretato nei termini di « una fedeltà assoluta e puristica alla metafora meccanica » offre comunque il filone di ricerca più significativo per lo studio dell'opera di Pannaggi.

GILLO DORFLES, *Introduzione al disegno industriale - Linguaggio e storia della produzione di serie*, Ediz. Einaudi, L. 1.000.

Malgrado la vastità delle attività in cui l'Industrial Design è, oggi, elemento basilare, la sua storia ha origini piuttosto recenti, legate all'avvento della macchina e quindi della produzione in serie. Dorfles fa quindi un veloce esame, rivolto prima di tutto a spiegare le ragioni del suo rapido sviluppo, specie nei paesi maggiormente industrializzati ed esamina le ragioni del suo crescente qualificarsi. Chiarisce, inoltre, le cause storico-economiche dello *stiling*, incentivo per il consumismo che si ripercuote anche nei paesi socialisti, ed esamina che cosa potrebbe significare il design, a livello sociale. Percorse poi le tappe più salienti della sua storia, l'autore tenta una classificazione, prendendo in esame le varie scuole. In appendice un rapido excursus sugli ultimi sviluppi ed un cenno alle personalità più salienti.

MARIO MOLteni, Ediz. Vanni Scheiwiller, Milano, L. 2.000.

Il volunetto contiene la riproduzione in bianco e nero e a colori di 29 sculture in vari materiali eseguite tra il 1967 e il 1972 da Mario Molteni. Nell'introduzione (in italiano e in inglese) Paolo Fossati propone una lettura dell'opera di Molteni che, rifiutando il riferimento a una plastica di origine organica, la interpreta in chiave spaziale, in cui viene ad essere centrale il lavoro di definizione della scultura nell'ambiente, secondo le varie modificazioni di una forma elementare. Forse meno persuasivo risulta il riconoscimento della novità di Molteni nel « badare, coerentemente, alla propria materia, come ad una declinazione della percezione a una scala di correlazioni fra i diversi spessori e spazi che ci attorniano, dai più remoti anche psicologicamente, ai più vicini visivamente ».

SANGREGORIO, *Simbiosi*, Ediz. del Milione, Milano.

Il volume offre una documentazione fotografica, molte ben curata da Gian Barbieri, Enrico Cattaneo, Tiziano Ortolani, di una cinquantina di sculture di Giancarlo Sangregorio. Dopo una nota biografica, il testo introduttivo di Luigi Carluccio presenta il lavoro più recente (dal 1968 al 1971) dell'artista milanese come frutto di una scelta meditata, a chiusura di un periodo di ripensamento, « in direzione di un recupero sincero e totale della natura come realtà con cui confrontarsi, attraverso cui riconoscersi, dalla quale ricominciare, se necessario, tutto da capo... ». Nella scultura di Sangregorio predomina — secondo Carluccio — la componente materica e la varietà di incastri di pietre e di legni in figure compatte e dense di energia porta a un risultato che giustifica il termine « Simbiosi » con cui le sculture vengono indicate, per la realizzata compenetrazione di forme, volumi, spazi, colori. In conclusione un artista che alla ricerca sperimentale preferisce la lezione di maestri quali Brancusi, Moore e, per certi aspetti, Calder.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

PROBLEMI n. 33 (L. 1.000), R. Bossaglia: *Appunti sulla politica delle mostre d'arte in Italia.*

QUI ARTE CONTEMPORANEA ott. 72 (L. 1.300), P. Restany: *Venezia 1972 o i limiti del comportamento* - V. Rubiu: *Aspetti della scultura italiana contemporanea* - F. Menna: *Dibbets, una rotazione di 360 gradi* - C. Vivaldi: *Alechinsky e altre presenze italiane* - D. Palazzoli: *Il libro e la galassia di Gutenberg* - G. Giuffrè: *Grafica d'oggi a Ca' Pesaro* - G. Carandente: *Carla Accardi* - C. Belli: *Ragioni remote* - P. Fossati: *Fausto Melotti* - M. Volpi Orlandini: *Documenta 5* - E. Fezzi: *Henry Moore* - M.L. Frongia: *Immagini per la città* - G. Contessi: *Rodolfo Arico.*

GALA sett. 72 (L. 1.000), L. Inga Pin: *Documenta e dopo...* - G. Bellora: *Il dito sulla mec-art* - M.N. Varga: *Andrea Cascella* - G. Biasi: *Da un quaderno di appunti e riflessioni* - R. Sanesi: *Fabrizio Plessi* - M.N. Varga: *Ortega incontra Durer* - G. Contessi: *La nuova astrazione come formalismo* - T. Catalano: *Spoerri* - A. Tagliaferro: *Momento di identificazione.*

OP. CIT. n. 25 (L. 800), D. Del Pesco, M. Picone: *Note sull'arte concettuale.*

FLASH ART n. 35/36 (L. 1.000), G.E. Simonetti: *Entrez dans la danse, voyez comme on danse, embrassez qui vous voulez* - Rockburne - Palermo - Dan Graham - C. Harrison: *Art & Language* - G.E. Simonetti: *Art & Language* - R. Sgorbi: *Intervista con La Monte Young* - Boltanski - Richter - Kelly - G. Nabakowski: *Sources in nature?* - D. Buren: *Expo Pompidou* - David Medalla & John Dugger - De Filippi - Ulrich Erben.

DIDATTICA DEL DISEGNO n. 1 (L. 1.000), G. De Fiore: *Da didattica dell'arte a didattica del disegno* - G. De Fiore: *La lezione di Pierluigi Nervi* - Viallata: *La lezione di Picasso* - E. Mercuri: *Trionfi al limite della caduta* - G. De Fiore, E. Carli, E. Mercuri: *La lezione di Emilio Greco.*

IN n. 7 (L. 900), terzo numero dedicato a «Distruzione e riappropriazione della città con interventi di C. Blasi, G. Padovano, J. Mayr, G.E. Simonetti, Archizoom, C. Jencks, L. Francalanci, Superstudio, R. Dalisi, L. Alvini, V. Ferrari, P. La Pietra.

FILMCRITICA giu/lug. 72 (L. 1.000), W. Benjamin: *Discussione sulla cinematografia sovietica e sulla collettività nell'arte in generale.*

IL MULINO n. 222 (L. 1.200), J.K. Galbraith: *Industria, tecnologia, arte e la città.*

COMUNITÀ n. 167 (L. 2.000), E. Turri: *Antropologia del paesaggio* - H. Marcuse: *Arte e rivoluzione.*

PIANETA n. 48 (L. 1.000), P. Zanolto: *Perché i fumetti.*

LINEA GRAFICA n. 4 (L. 1.300), C. Munari: *Una Biennale senza scrupoli* - A. Steiner: *Grafica sperimentale per la stampa alla 36° Biennale* - F. Solmi: *Immagine per la città* - G. Martina: *Raymond Pagés* - S. Maugeri: *Orientamenti linguistici e stili nell'editoria della grafica d'arte* - F. Grignani, F. Matalon:

Licenza visiva nei nuovi caratteri tipografici - D. Villani: *È scomparso Stefano Carola.*

SAPERE n. 747 (L. 400), *L'arte del computer e il computer nell'arte.*

SKEMA ago/sett. 72 (L. 1.000), dedicato a *L'Art Nouveau*, a cura di Lara Vinca Masini e testi di P. Berengo Gardin, R. Bossaglia, I. Cremona, G. Marucelli, M. Mila, B. Munari, P. Perrotti, P. Restany, L. Sinisgalli, D. Sternberger, S. Vassalli.

TEMPI MODERNI n. 9 (L. 1.000), A. Bonito Oliva: *Il teatro della paradisi.*

IL CRISTALLO n. 2 (L. 1.000), B.G. Sanzin: *Validità degli archivi* - P. Siena: *La Biennale di Venezia e Henry Moore* - G.M. Guadagnini: *Angelo Galli.*

FORMALUCE n. 28/29 (L. 800), A. Grazioli: *L'amica-nemica.*

PAROLA imag. 72, G. Brizio: *Mirella Benti-voglio o della poesia visiva.*

RIVISTA IBM n. 2, A. Emiliani: *La conservazione del patrimonio culturale.*

IMMAGINI n. 6, M. Valsecchi: *Le avanguardie lombarde* - L. Cavallo: *Il Cubismo in Italia* - V. Fagone: *I pittori della Nuova Oggettività* - M. Lepore: *Aria nuova alla Biennale di Milano* - P. Chiara: *Un paesaggio per Guttuso* - G. Grieco: *Manzù e la scena* - F. Russoli: *Alfredo Chighine.*

NEL MESE n. 9 (L. 500), G.L. Falabrino, M. Prisco: *Cosmo Carabellese.*

DOMUS n. 513 (L. 1.500), Joe Colombo - Walter De Maria: *Progetto per Monaco* - G. Celant: *Musica e danza in USA* - G. Battcock: *Toward an art of Behavioral control, from pigeons to people* - T. Trini: *Venezia* - A. Pica: *Milano 70/70 e Immagini per la città.*

DOMUS n. 514 (L. 1.500), P. Restany: *Qui abita Jean-Pierre Raynaud* - P. Restany: *Les limites du comportement.*

VH 101 n. 7/8 (L. 3.500), dedicato a «L'architecture et l'avant-garde artistique en URSS de 1917 a 1934» con testi di F. Dal Col, M. Tafuri, V. de Feo, G. Ciucci, M. De Michelis, F. Very, G. Kraiski, V. Quilici, B. Cassetti.

L'HUMIDITÉ n. 9 (L. 600), con opere di L. Ori, Sarenco, A. Cavellini, E. Miccini, G. Bertini, M. Perfetti, L. Marcucci.

OPUS INTERNATIONAL n. 35 (L. 1.250), *Special Quebec* con testi di L. Racine, M. Saint-Pierre, G. Gheerbrant, N. Brossard, R. Duguay, P. Chamberland, W. Boudreau, R. Soubliere, Groupe Informatique-musique, M. Beaulieu, P. Staram. Inoltre F. Russoli: *Gianni Dova* - E. Crispolti: *Tino Stefanoni* - R. Sanesi: *Nicola Carrino* - G. Pardi: *Notes de travail* - R. De Solier: *Ljuba* - C. Bouyeure: *Wolfgang Gäfgen.*

OPUS INTERNATIONAL n. 36 (L. 1.250), G. Gassiot-Talabot: *Un malaise généralisé* - P. Gaudibert: *Reflexions politiques sur une exposition contestée* - Cremonini, Iposteguy, Filliou: *Quelques refus divers et motivés* - M. Troche: *Le F.A.P.* - A. Jouffroy: *La peinture française au Louvre* - A. Del Guercio: *Venise une Biennale boulimique* - R. Ta-

mayo, G. Matta, J. Glusberg: *Contrabienal de Sao Paulo* - Y. Pavie: *Vers le Musée du Futur* - J. Jourdeuil: *Fanti, l'Union Soviétique à la recherche du temps perdu* - G. Gassiot Talabot: *Rossello ou l'attente des choses* - A. Jouffroy: *Piqueras.*

PLAISIR DE FRANCE ott. 72 (L. 1.400), D. Dupré: *Le design, un moyen d'investigation.*

PROMESSE n. 32 (L. 1.500), Th. Réveillé: *L'enseignement de la peinture.*

GAZETTE DES BEAUX ARTS mag/giu. 72, numero dedicato a «L'artiste et son oeuvre, Essai sur la création artistique» di L. Haute-cœur (parte 1°).

GRAPHIS n. 158, J. Vogelsanger de Roche: *Les vitreaux de Marc Chagall a Zurich* - H.E. Salisbury: *Op-Ed* - H.W. Frank: *Manfred P. Cage.*

DIOGENES n. 78 (L. 1.500), A. Reszler: *Peter Kropotkin and his Vision of Anarchist Aesthetics.*

CASA DE LAS AMERICAS n. 71 (L. 500), J.A. Portuondo: *Crítica marxista de la estética burguesa contemporánea* - A. Sanchez Vazquez: *Notas sobre Lenin el arte y la revolución* - F. Rossi Landi: *Programacion social y comunicacion* - B.A. Uspenski: *Sobre la semiótica del arte* - J. Mukarovsky: *El arte como echo semiológico.*

STUDIO INTERNATIONAL sett. 72, A. Kalenberg: *The artist and the museum* - C. Phillipot: *Feedback* - J. Reichardt: *Bienal Colejeer in Colombia* - B. Kneale in conversation with P. Atkins - H. Stachelhaus: *Gerhardt Richter* - D. Ashton: *Everything should be as simple as it is but not simpler* - A. Stokes: *The future and art* - Multiples.

STUDIO INTERNATIONAL ott. 72, W. Tucker: *Brancusi at Turgu Jiu* - L. Alloway: *The public sculpture problem* - M. Yaffé: *Can aesthetic preferences be quantified?* - R. Durgnat: *From box-hite to Concorde* - R. Slade, R. Ascott, G. Kennedy: *Aspects of art education* - R. Fuchs: *Visser and Maaskant, their relation to Brancusi* - G. Wise: *Art on the street* - T. Smith: *Eventstructure research group in Australia* - A. Kurita: *Printmaking in Japan* - R. Brooks: *The new art* - N. Lynton: *Kurt Schwitters.*

THE CONNOISSEUR ott. 72, P. Skipwirth: *C.R. W. Nevinson 1914-1916.*

ART AND ARTISTS ott. 72, Dedicato alla «Fluxus Art».

UNIVERSITAS sett. 72, G. Busch: *Georges Braque und seine Kunst* - W. Zurbuch: *Henry Moore Ausstellung in Florenz.*

ALTE UND MODERNE KUNST ag/sett. 72, H. Frank: *Die Photographie in Oesterreich zwischen Handwerk und Kunst* - W. Mrazek: *Experimentelle Photographie* - A. Vogel: *Oskar Bottoli* - P. Baum: *Lore Heuermann.*

GRAPHIS n. 159, Dedicato all'arte dei fumetti.

DAS KUNSTWERK sett. 72, K. Gallwitz: *Hans Baschang* - K. Jürgen-Fischer: *Kunstkeritisches Tagebuch xxvii* - R. Wedewer: *Joachim Bandau* - Hans-Jürgen-Müller: *Marginalien zur «5 Documenta»* - B. Catoir: *Das ambulante Museum* - Rolf-G. Dienst: *Jobst Meyer* - F. Frischmuth: *Bildbauertreffen in Rumänien* - H.T. Flemming: *Konzerne als Kunstszene.*

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Editore Siro Teodorani (Via Lamarmora, 21 - 10122 Milano): cartella di 6 litografie di Ernesto Treccani dal titolo « Patria dei Fieni » con 6 poesie inedite di Raffaele Carrieri.

Edizioni La Sfera (Via Venezia, 25 - 00184 Roma): volume « Spagna 1936-19.. » di Carlo Quattrucci, con il ciclo completo che l'artista ha eseguito ispirandosi a poemi di Alberti, Machado e Lorca. Testi di De Micheli, Marsan e Mercuri.

Litografia Internazionale (Via dell'Orso, 7/A - 20121 Milano): Vietnam-Libertà, 5 acqueforti di Attardi, Caruso, Guttuso, Levi e Vespignani, testo di Sciascia; 5 acqueforti di Caruso, testo di Sciascia; 5 litografie di Carroll, testo di Valsocchi; 5 acqueforti di Vespignani, testo dello stesso; 5 litografie di Sassu, poesie di Satta; 3 lito e 2 acqueforti di Gentilini, testo di Buzzati; 5 acquetinte di Cordio, testo di Giuffrè.

Editore Sandro M. Rosso di Biella: cartella di Angela Occhipinti dal titolo « Per te » e « Ad un palmo dal cielo ».

Edizioni Corubolo e Castiglioni (Via Cantarane, 4 - 37100 Verona): « Le Buveur de Rosée », 25 poemi di Georges Hugnet e 5 litografie di Orfeo Tamburi; « Page blanche. Beau désert » di Pericle Patocchi con 3 acqueforti di Aligi Sassu.

Editore Cerastico di Milano: « Liriche per l'amore lontano » di Jauffré Rudel con 4 acqueforti di Fiorella Diamantini.

Edizioni La Pergola di Pesaro: cartella di 5 incisioni di Emilio Scanavino e 6 poesie di Cesare Vivaldi dal titolo « Immagini catturate ».

Galerie Wolfgang Ketterer (Prinzregentenstrasse 60 - München 80): cartella di 9 incisioni di Greaves, Hockney, Hodgking, A. Jones, S. Jones, Proctor, Schmidt.

Edition Galerie Schindler (Marktgasse 38 - 3000 Berne): 4 acqueforti di Matta dal titolo « Droites libérées »; 4 acqueforti di Man Ray dal titolo « Le cactus »; 4 acqueforti di Camacho dal titolo « Les Vitries »; 13 litografie di Shapiro dal titolo « Mazel-tov-Suite ».

Editore Pier Giovanni Baldissoni di Vercelli: cartella di 10 acqueforti di Enrico Vilani dal titolo « Lo spavent'amore », testo di Franco Passoni.

Premi

Johannesburg. L'Associazione Sudafricana delle Arti del Transvaal meridionale ha bandito per lug/ago. 73 una mostra di pittura, scultura, grafica e architettura, aperta agli artisti di ogni parte del mondo, intitolata « Prima Triennale Internazionale delle Arti ». Informaz.: First Johannesburg International Triennale of the Arts. P.O. Box 23025, Joubert Park, Johannesburg (Sud Africa).

Milano. Alla 10ª mostra internazionale del manifesto turistico, le « Sirene d'oro » per le categorie manifesti fotografici e manifesti

pittorici sono state assegnate, rispettivamente, alla Svizzera e alla Romania. Le « Sirene d'argento » all'Italia e alla Germania. Le « Sirene di bronzo » al Perù e al Marocco.

Roma. Al Premio di pittura « Giuseppe Sciortino », primo premio a Luigi Menichelli. Segnalate opere di Romano Campagnoli, Gian Luigi Mattia, G.B. Salatino e Vincenzo Marano.

Roma. Alla Mostra-Premio CEPI, primo premio ad Alessandro Di Lucca. Secondo e terzo premio a Salvatore Regalbuto e Nestore Catalani.

Viareggio. Al Concorso nazionale di pittura « L'uomo, il vino e la vite e la sua favola », primo premio a Carlo Cattaneo. Secondo, terzo e quarto premio a Mario Manetti, Franco Trisi, Pierluigi Lunardi.

Ventimiglia. Il primo premio Monet a Gabriele Karlo. Secondo e terzo premio a Franco Vellani e Patrizia Portalupi.

Arona. Al 4º Concorso nazionale di pittura « Premio Arona », primo premio ex aequo a Ferruccio Marchetti e Walter Giusti. Secondo premio ex-aequo a Giovanni Righetti e Giovanni Vecchiato. Il Premio « Gian Filippo Usellini » è stato assegnato a Romano Bertetti.

Sassari. Alla 6ª Mostra nazionale d'arti figurative « Veronica Fadda », primo premio a Dario Re. Altri premi a Jolanda Maria Gardino, Atilio Milano, Valentina Cantelli, Carlotta Cantelli, Franco Denegri, Franco Ciampa del Rojo.

S. Margherita Ligure. Al 9º Premio nazionale di pittura, primo premio a Sergio Peretto. Gli altri premi, nell'ordine, a Sergio Pavone, Balc, Renzo Cassini e Armida Bandera. Il premio per la grafica a Nanna Meda.

Seregno. Alla 2ª edizione del Premio nazionale di pittura « Delia », premio targa del Comune a Vanni Saltarelli, primo premio ad Adolfo Greco. Secondo e terzo premio a Walter Cremonini e Castiglio Tomasini. Altri premi a Raffaele Donini, Carlo Zanoletti, Giuseppe Campese, Carlo Riccardi, Franco Di Pede.

Varie

Venezia. Il bilancio della 36ª Biennale ha registrato i seguenti risultati: 222.514 visitatori, oltre 6500 fra critici, giornalisti, collezionisti e mercanti d'arte di circa 50 paesi, 14.506 cataloghi venduti, 1.112 opere vendute per un importo di L. 227.769.490.

È in corso di preparazione il catalogo dell'opera di Odillon Redon. I possessori di pitture, acquerelli, disegni, lettere o documenti sono pregati di mettersi in contatto con la Fondazione Wildenstein, 57 rue La Boétie, Paris 8º.

Milano. Il pittore Domenico Purificato è stato nominato Direttore dell'Accademia di Brera, in sostituzione di Pompeo Borra che ha lasciato la carica per raggiunti limiti di età e al quale la Giunta Provinciale ha assegnato una medaglia d'oro.

Strasburgo. Al 12º Congresso Nazionale della Società Francese di Letteratura Comparata (SFLC), organizzato dall'Università locale col concorso del Goethe Institut e dell'Istituto

Italiano di Cultura, il tema dei lavori è stato: « Art et Littérature à l'époque des avant-gardes en Europe de 1910 à 1925 ». Tra i partecipanti: Michel Décaudin: « Y-a-t-il eu un cubisme littéraire? »; René Etiemble: « La littérature comparé et les généralistes »; Agés Sola: « Kandinsky et l'avant-garde littéraire russe »; Giovanni Lista: « Echanges entre la littérature et l'art futuriste en Italie »; Francis Claudon: « Expressionisme littéraire et musical à propos de Lulu »; Marlyse Meyer: « L'explosion moderniste au Brésil »; ecc.

È deceduto improvvisamente, a 46 anni, Alberto Macchiavello, critico d'arte del settimanale « Panorama ».

Concordia (Modena). Sono ripresi i convegni artistico-culturali che si tengono ogni domenica pomeriggio, fino al 20 maggio 73, con l'intervento di critici, collezionisti e artisti.

La Libreria Antiquaria Prandi (Viale Timavo, 75 - 42100 Reggio Emilia) ha pubblicato il catalogo n. 156 di incisioni, acquerelli e disegni, con 328 tavole fuori testo di cui 77 a colori e 894 in nero, con uno scritto di Mino Maccari. Inoltre il catalogo n. 157 di libri illustrati, con 90 illustrazioni. La Galleria dell'Incisione (Via Spiga, 33 - 20121 Milano) ha pubblicato l'8º catalogo semestrale, comprendente una parte monografica dedicata a Max Klinger e circa 300 opere grafiche, di cui 150 riprodotte. Folio Fine Art (6 Stratford Place, London W1) ha pubblicato i propri cataloghi nn. 81 e 82, comprendente numerose opere grafiche. Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker (Borsenplatz 15 - 6000 Frankfurt/Main) ha pubblicato il catalogo 1972, comprendente 263 opere.

La Ditta Danese (Piazza S. Fedele 2 - 20121 Milano) ha prodotto una nuova serie di « Giochi visivi » di Giovanni Belgrano e Bruno Munari dal titolo « Strutture », composta di 65 carte combinabili per stimolare nei bambini l'analisi delle componenti strutturali e favorire lo sviluppo della capacità combinatoria.

Rotterdam. Il Museo Boymans-van Beuningen ha iniziato la pubblicazione di un bollettino mensile di informazione sulla sua attività. Viene spedito in omaggio. Basta scrivere alla direzione del museo: Matenesserlaan 18-20, P.O.B. 2277 Rotterdam.

Milano. La 2ª mostra itinerante con i « pullman dell'arte », organizzata dalla Ripartizione Iniziative Culturali del Comune, è stata dedicata ai « Maestri dell'incisione », con opere di Luigi Bartolini, Giorgio Morandi e Giuseppe Viviani.

Matera. Il Circolo La Scaletta, che da oltre un decennio porta avanti un discorso artistico-culturale nel capoluogo lucano, si è ripromesso di restaurare un fabbricato dei Sassi, per adibirlo ai propri servizi sociali ed ospitarvi altre associazioni culturali. Viene rivolta preghiera a tutti di contribuire a questa iniziativa, che vuole costituire un esempio ammonitore contro l'attuale incivile degradazione di questo importante complesso urbanistico. Inform. Circolo La Scaletta, Via Lucana 9, Matera.

Milano. È stato indetto un concorso per un bozzetto dello stemma della Regione Lombarda. Termine 31 dic. 72. Inform. Ente Regione Lombardia Giunta Regionale, Piazza Affari 3, Milano.



Elizabeth C. Holt
**Storia documentaria
 dell'arte**
 Dal Medioevo al XVIII secolo
 Feltrinelli

bauhaus
 Feltrinelli

Umberto Boccioni
 Gli scritti editi e inediti
 2 Inediti, apparati critici e indici
 Feltrinelli

Paul Klee
 Teoria della forma e della figurazione
 Feltrinelli

Paul Klee
 Teoria della forma e della figurazione
 Volume II Storia naturale infinita
 Feltrinelli

Udo Kultermann
 Nuove dimensioni
 della scultura
 Feltrinelli

Udo Kultermann
 Nuove forme
 della pittura
 Feltrinelli

da **Feltrinelli**
 novità e successi in tutte le librerie

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

Abbonamenti 1973

L'abbonamento per il 1973 a « Nac » costa 4.000 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

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

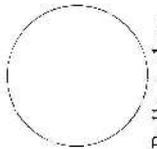
N. _____ del bollettario ch 9

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. _____

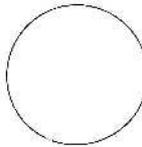


Bollo a data

Causale del versamento.

- Rinnovo abbonamento L. 4000
 Nuovo abbonamento a Nac 1973 L. 4000

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti



Bollo a data

Il Verificatore

AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abruzioni o correzioni.

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

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

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

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

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

Guttuso

disegni 1938 1972

a cura di Leonardo Sciascia

Prestigiosa fedelissima riproduzione di cinquanta capolavori del grande Maestro. Disegni riprodotti dagli originali a due, quattro, sei e otto colori e in formato cinquanta per settanta. Edizione limitata a mille e trecento copie numerate. Due serie di 175 esemplari ciascuna corredate da una diversa litografia tirata al torchio in sei colori e firmata da Guttuso. Cartella in tela, inogano e acciaio satinato.

In tutte le librerie dal 20 novembre 1972. A chi ne farà richiesta direttamente alla Casa Editrice verrà inviata in omaggio, oltre al materiale illustrativo dell'opera, una pubblicazione delle Edizioni Scientifiche Italiane.

Ritagliare e inviare a:
ESI, Via Chiazzano, 7 - 80121 Napoli

Nome _____ Cognome _____

Indirizzo _____



Profilo

Guttuso

Mestiere di pittore Scritti sull'arte e la società

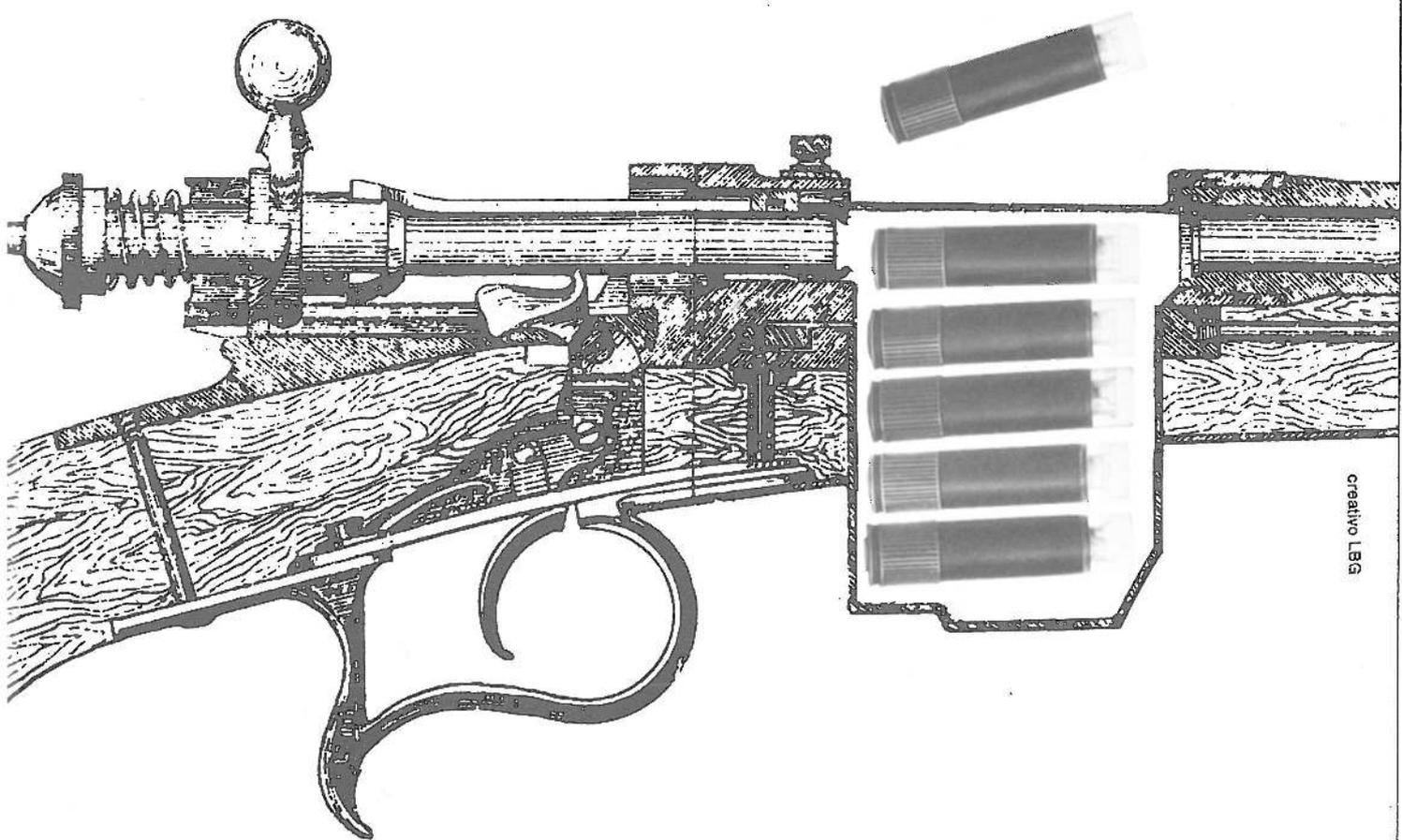
*La pittura, i pittori, la battaglia per il realismo,
le pagine di diario e di polemica
le lettere spedite e non spedite.
La prima raccolta degli scritti editi e inediti
del grande pittore*

«Rapporti», pp. 440, 53 disegni inediti, L. 4000



DE DONATO

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



Quando il pensiero diventa segno

il suo strumento più docile
è rapidomat Koh-I-Noor rotring.
Il nuovo astuccio-contenitore, comodo,
piatto, poco ingombrante,
conserva l'umidità costante dei puntali a inchiostro
di china variant, varioscript e micronorm.
E' poco esigente: basta rifornirlo
d'acqua una volta al mese.
E' molto economico: il sistema rapidomat
aumenta il rendimento di tutte
le penne. In confezione
da 8, 4, 3, 2 puntali.

rotring
KOH-I-NOOR

