

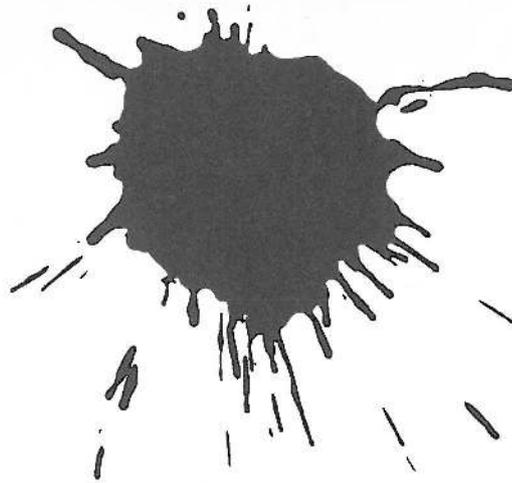
# NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Novembre 1971 / L. 400

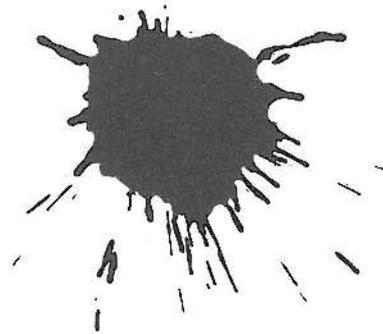
# 11

Sui centri di documentazione / Educazione artistica / Tre episodi di censura / La legge 2% / Incontri Centro Pio Manzù / Convegno dell'AICA / Cinema: Pomodoro e Adami / Problemi di estetica / Piero Rambaudi / Scritti di Boccioni / Mostre a Bari, Bassano del Grappa, Borgo S. Lorenzo, Broni, Caserta, Città di Castello, Cortina d'Ampezzo, Cremona, Metaponto, Milano, Parma, Prato, Reggio Emilia, Salice Terme, Taranto, Termoli, Torino, Trento, Venezia, Verona, Vicenza, Bordeaux, Londra, Marsiglia, Parigi, Zurigo e Lugano / Libri / Riviste / Notiziario.

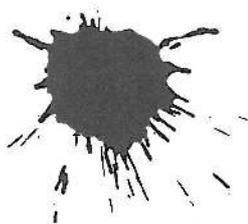
Scritti di: Apuleo / Balsebre / Bandini / Baragli / Beltrame / Boccioni / Bossaglia Caramel / Catalano / Cavaliere / Cavazzini / Cotta / Cova / Curonici / Crispolti Fagone / Farinati / Fezzi / Ghilardi / Marcolli / Manzionna / Margonari / Pietraforte Quadri / Raffa / Sartorelli / Spera / Staccioli / Stepney / Toniato / Vianello / Vincitorio.



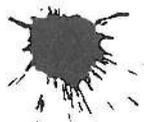
macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da bottiglione



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da bottiglia



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da flacone



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da riempitore



macchia nera perfettamente assente poichè impossibile da realizzare  
con cartucce di china Koh.I.Noor Rotring

Un inchiostro che fa delle macchie così immaginatevi come scrive e disegna.  
Si possono fare anche macchie, scritte e disegni colorati in: rosso, blu, verde, giallo, seppia.



rotring

## Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Appuntamento per il 22 gennaio	1
<i>M. Staccioli</i>	Centri di documentazione	3
<i>V. Balsebre</i>	Centri di documentazione	3
<i>R. Beltramè</i>	Strumento e non oggetto	4
<i>A. Cotta e A. Marcolli</i>	Coscienza storica	5
<i>A. Cavaliere</i>	Censura a San Paolo	6
<i>Redazionale</i>	e anche a Parigi	7
<i>M. Staccioli</i>	e anche a Montelupo	8
<i>G. Baragli</i>	Legge 2% - La soluzione è politica	9
<i>F. Vincitorio</i>	Incontri Centro Pio Manzù	10
<i>L. Caramel</i>	Convegno dell'AICA	11
<i>F. Quadri</i>	Cinema: Pomodoro e Adami	12
<i>P. Raffa</i>	I classici in soffitta	13
<i>M. Bandini</i>	Le variabili di Rambaudi	14
<i>U. Boccioni</i>	Scritti editi e inediti	16
	Le mostre a cura di:	18
	V. Apuleo, M. Bandini, R. Bossaglia, T. Catalano, G. Cavazzini, M. Cova, G. Curonici, E. Crispolti, V. Fagone, P. Farinati, E. Fezzi, M. Ghilardi, R.M. Manzionna, R. Margonati, E. Pietraforte, G. Sartorelli, E. Spera, Stepney, T. Toniatto, G. Vianello, F. Vincitorio.	
	Rubriche	43

## Appuntamento per il 22 gennaio

*Con questo numero, concludiamo il dibattito sui centri di documentazione, iniziato nel marzo scorso. Ma accogliendo varie richieste (di cui è testimonianza anche negli scritti che appaiono in questo numero) lo concludiamo per passare ad una fase successiva. Vale a dire la verifica di quanti sono realmente interessati a dar vita a queste iniziative. Un contarci che può essere reso possibile soltanto organizzando un incontro. Sederci intorno ad un tavolo per discutere, in concreto, cercando magari di chiarire meglio gli scopi di questi centri. Anche perché, da qualche reazione, c'è sembrato di capire che qualcuno non ha bene inteso il significato che queste iniziative potrebbero acquistare.*

*Fin dall'editoriale col quale si è aperto il dibattito, abbiamo fatto riferimento agli « altri ». E ci sembra che pure in seguito fosse abbastanza esplicita la sollecitazione a rompere il circolo troppo stretto degli addetti ai lavori. Circolo che sta asfissando la problematica artistica, emarginandola sempre più rispetto alla società.*

*Conforme alla linea della nostra rivista, intendiamo cioè contribuire a combattere l'abitudine delle « capitali artistiche », per accendere in altre città focolai di azione, secondo quei principi di decentramento che, come sempre è stato, sono l'unica risorsa per una effettiva democratizzazione. Sostenere insomma l'azione di coloro che in provincia, e spesso fra mille difficoltà, cercano di portare un contributo serio ad un ampliamento reale della conoscenza dell'arte contemporanea e dei suoi problemi.*

*Forse è per questo che l'iniziativa dei centri di documentazione infastidisce qualche « santone ». Malgrado le proteste di fede democratica, queste persone sono prontissime a sentire, a lume di naso, i pericoli per il loro potere. Una ragione di più per andare avanti e promuovere questo primo incontro.*

*Soltanto per ragioni organizzative abbiamo deciso di fissarlo a Milano, presso la Biblioteca Civica, per sabato 22 gennaio prossimo, alle ore 14,30. Invitando, fin d'ora, coloro che sono interessati a parteciparvi, ad inviare subito la loro adesione. Provvederemo poi ad informarli direttamente delle modalità e del programma dettagliato.*

*Direttore responsabile: Francesco Vincitorio* Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 *Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124* Abbonamento annuo lire 3000 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre *Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124* Pubblicità: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 *Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: «PARRINI & C.» s.r.l. - Roma, P.za Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148* Stampa: Dedalo litostampa, Bari *Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari*  
Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

# 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.

# Centri di documentazione

## Da Mauro Staccioli

Condivido la esigenza di avere Centri di Documentazione sulle Arti visive: centri che raccolgano e sistemino materiale bio-bibliografico, documenti, pubblicazioni specializzate ecc.

Secondo me il problema della organizzazione di tali centri, per una corretta impostazione richiede un'ampia considerazione di tipo sociopolitico della situazione nella quale si pensa possano diventare funzionanti.

Il discorso perciò è molto impegnativo e lungo, quindi mi limito ad indicare gli aspetti più evidenti (del resto la questione è già da tempo ampiamente discussa).

Sul nostro territorio nazionale abbiamo molte strutture culturali: Musei, Gallerie d'Arte, Biblioteche, Fondazioni varie ecc. L'aspetto più grave non è dato dalla situazione economicamente grave nella quale versano questi importanti organismi, bensì dai criteri che ne dettano il funzionamento. Criteri improntati a pressapochismo, qualunque sia, nei casi migliori, lasciati alla buona volontà di qualcuno. Nella maggioranza le biblioteche assolvono il loro compito limitandosi a forme di catalogazione e prestito di pubblicazioni quasi mai aggiornate — anche la narrativa arriva con notevole ritardo rispetto alla data di pubblicazione —, mentre i documenti di rilievo del passato e contemporanei sono riserva di pochissimi privilegiati. Le Gallerie d'arte Moderna, salvo una o due eccezioni sono allo stato embrionale; di solito sono formate da raccolte private donate a enti pubblici e... rimaste allo stato iniziale appunto. Nessun aggiornamento vi è stato, spesso nessun criterio critico le ordina, scarsissimi gli interventi pubblici in sovvenzioni e attrezzature. Tutto quello che nel passato è stato iniziato si è congelato perdendo ogni funzione educativa e documentativa.

È necessario e urgente un diverso funzionamento: non archivi o magazzini ma centri attivi di vita culturale dove si affrontano i problemi, dove si realizzano esperienze creative, si creano possibilità di scambi di esperienze o si verificano forme di ricerca ecc. Ciò che invece domina in questi ambienti è il più vieto e deterioro conservatorismo piccolo borghese, tutto si appiattisce nella consuetudine e le forze migliori — in modo particolare è il caso della provincia, e in Italia sappiamo quanto grande essa sia — finiscono per rimanere soffocate dall'isolamento. I più intraprendenti o comunque coloro che ne hanno

la possibilità cercano salvezza nell'emigrazione (questo a mio avviso potrebbe essere un argomento oggetto di un profondo dibattito). Quali mezzi di informazione potrebbero essere delle mostre scambio fra Gallerie d'Arte Moderna ad ogni livello geografico; e fra Centri di documentazione realizzare scambi di documenti particolari — per esempio films d'archivio, diapositive, fotocopie ecc. —. La proposta che la Sua rivista avanza è importante che sia ripresa e portata avanti, magari con un solo centro in modo da creare una testa di ponte, ma ritengo, come dicevo all'inizio, debba essere vista in una situazione oggettiva: quella delle strutture culturali esistenti; è in queste lo spazio dove debbono trovare vita i centri di documentazione: nella biblioteca e nella Galleria d'Arte Moderna. Quale ambiente migliore di questi per la raccolta e la sistemazione di dati bio-bibliografici sugli artisti, di cataloghi di mostre personali; di grandi rassegne nazionali e internazionali: di pubblicazioni specializzate italiane e estere; di documentazioni speciali su singoli movimenti, di ricerche ecc.; sistemazione di materiale italiano per zone: per esempio nei capoluoghi di regione potrebbero funzionare sezioni specifiche relative alla regione così pure a livello di provincia per la provincia. Io vedo quindi i centri funzionare in queste strutture e assolvere perciò una funzione attiva, stimolatrice senza correre il rischio di andare ad aumentare il numero dei « depositi » o dei « magazzini » ma anzi diventerebbero uno strumento di spinta verso un nuovo criterio di conduzione delle Gallerie d'Arte e delle Biblioteche. Alle Amministrazioni locali, regionali e nazionali dello Stato deve andare il compito e l'onere di organizzare in modo moderno i necessari mezzi di informazione e di conservazione del patrimonio artistico e culturale.

Ma al punto in cui è giunto il dibattito mi pare difficile aggiungere cose nuove. Un po' tutti gli interventi, e il mio non fa eccezione, salvo particolari, dettati più da esigenze personali che da sostanziali dissensi, ripetono concetti e soprattutto criteri.

Poco sopra accenno alla situazione della provincia perché ho la sensazione, confermata da molte parti, gli stessi interventi pubblicati e la provenienza di alcuni di essi lo dimostrano, che questo sia il terreno più indicato nel quale seminare. Le grandi città sono troppo spesso in altre faccende affaccendate.

Io ritengo che la cosa migliore ormai sarebbe quella di chiamare a discutere

sulla questione coloro che sono veramente interessati e intenzionati a dare corpo alla iniziativa, gente disposta a mettere in atto le proprie idee e a battersi per realizzarle. Costruire qualcosa, magari un piccolo gruppo di persone che agisca nella costruzione di prospettive, che sia capace di realizzare un primo Centro, o più centri collegati fra loro; che sia capace di esercitare le pressioni politiche necessarie ecc. In concreto la Sua rivista deve passare la mano, magari con un dibattito o convegno che segni l'inizio di un lavoro concreto altrimenti il dibattito rimane sospeso a mezz'aria o, se continua, a questo punto, diventerà inevitabilmente moralistico e noioso.

Mauro Staccioli

## Da Vittorio Balsebre

Ho seguito, con molta attenzione, su vari numeri della rivista NAC, il discorso che si è andato facendo sui centri di documentazione.

Se interloquisco brevemente è perché anch'io, a Lecce, in via Imperatore Adriano 16, tel 42597 (cioè a casa mia, non avendo altra disponibilità) ho creato, da tempo, un po' in sordina, per fattori tattici, da me voluti a causa del particolare ambiente cittadino, il *Centro di documentazione Sintesis*. Il formato delle schede di artisti ritenuti validi dei quali ho potuto conoscere sia direttamente che tramite le loro opere.

Il cercato di coordinare, con l'aiuto degli stessi artisti, per la mancanza di mezzi finanziari, i pochi operatori del Salento, con scambi di idee, col mantenermi costantemente a contatto con tutte le attività da cui poter trarre qualcosa di utile, come il *Centro Gramma* e le varie gallerie, con molto entusiasmo anche se spesso ripagato in malo modo. Ho raccolto il materiale che mi veniva, anche inavvertitamente fornito, per non suscitare arrischi inutili, in ispecial modo cataloghi, diapositive, dischi, nastri magnetici, fotografie, films o vere e proprie opere avute in omaggio. In somma tutto ciò che poteva formare una base da cui muovere, in seguito, per una più vasta azione di interesse informazionistico e anche per la formazione di chiunque ne avesse interesse.

Sono stati fatti approcci con centri simili a Verona, con Franco Verdi, col gruppo Stanza, ecc.

Questi centri se ben articolati e coordinati fra loro, per lo scambio delle varie informazioni, locali o regionali, formeranno una base di informazione capillare e preziosa che dovrebbe portare, direi ad un capovolgimento dell'attuale informazione artistica, non sempre aliena (anzi sollecitata) da manovre di vario genere, di natura speculativa, di monopolio o direzionistica anche a fini para-artistici.

Occorre innanzitutto fare attenzione a quei centri che partono già con presupposti di natura prettamente commerciale e fanno capo generalmente a qualche galleria, con relativa vendita di opere che non portano alcun contributo alla cultura od addirittura con lo smercio dei falsi. Questi centri sorgono in genere per sfuggire agli oneri fiscali o alle varie autorizzazioni prescritte dalla vigente legislazione in materia.

È opportuno, ora, mirare ad un aggiornamento dell'informazione a tutti i livelli, anche per formare una cultura vera ed efficiente nelle masse, tramite la scuola (pure se possa apparire, per il momento, un'utopia) senza però venir meno ad una scelta della qualità che diventa un fatto vitale della stessa azione.

Potremmo servirci, come dice appunto Vincitorio, delle pubbliche biblioteche. Sappiamo benissimo che il solo libro non è più sufficiente ad una cultura aggiornata che si va facendo anche attraverso l'immagine. Occorrono dunque ben altri mezzi come filmati, diapositive, nastri magnetici, fotografie ecc. La recente formazione degli enti Regionali che dovrebbero entrare in funzione tra breve, potrebbero dare anche un fattivo aiuto sul piano finanziario e delle strutture di base se non si assopiranno su di un vecchio modello burocratico dell'ormai inutile « amministrazione statale ».

Ma chi convincerà mai i « burocrati » per una innovazione da essi ritenuta inutile e poco seria?

A volte ci cascano anche gli « addetti ai lavori ».

All'occorrenza ci potremmo servire di centri ormai specializzati, come la Biennale di Venezia, passata a nuova disponibilità, a seguito del nuovo regolamento che ne regola le funzioni come centro di informazione e diffusione artistica, nella sua più vasta estensione, come la Galleria moderna di Roma, che in varie occasioni ha dimostrato di effettuare anche azioni didattiche e di diffusione dell'informazione, anche se con mostre specializzate, con la Galleria ed il centro informazioni delle arti visuali di Torino in cui sembra esistere un vasto centro di documentazione.

Occorre un'azione che partendo, appunto dalla base, si sviluppi e cresca in direzione dell'apice onde promuovere un vero e proprio movimento di attività per coinvolgere il massimo numero di persone possibili e disponibili, quali studenti (specie di scuole d'arte) e docenti di storia dell'arte e applicata.

Vedo dai vari interventi che le idee non mancano e si vanno facendo sempre più urgenti ed è quindi opportuno passare all'azione, senza perdita di tempo anche se si possa commettere inizialmente qualche errore eliminabile poi in seguito, lungo il cammino.

Vittorio Balsebre

Via Imperatore Adriano, 16  
73100 Lecce, Tel. 42597

Educazione artistica

## Strumento e non oggetto

di Renzo Beltrame

Il bel resoconto del convegno tenutosi a Verona sull'educazione artistica nella scuola media superiore stilato da Girardello per lo scorso numero di NAC, mi sembra offra uno spunto prezioso per un dibattito allargato sul tema dell'educazione artistica. Vi sono infatti certi modi di approccio all'opera d'arte, certe richieste che ci vengono spesso avanzate da chi continua ad interessarsi del fenomeno artistico, in una parola un certo atteggiamento diffuso nell'ambiente in cui si trovano ad operare il critico e l'artista, che inducono sovente a ripensare su ciò che vorremmo riuscisse nei suoi esiti finali l'educazione artistica. Che oggi la professione di critico sia scossa da un vero e proprio malessere psicologico è tanto scontato da non meritare forse più parola; nella misura in cui riflette il dissolversi per l'interessato di una sorta di alone demiurgico di cui si sentiva circondato come uomo di cultura ritengo si tratti di una crisi socialmente sana, anche se sono assai lontano dalle tesi di chi, propugnando una totale e generale eguaglianza che si traduce di solito in un allineamento al livello minimo, a una sorta di denominatore comune, vorrebbe porre tutto sullo stesso piano eliminando anche la competenza che deriva da un serio e approfondito studio. Ciò che avverto invece con notevole disagio è il rifluire sul critico — ma forse in misura ancora maggiore sull'artista — di una volontà di capire l'arte che si traduce di fatto nell'esigenza di inscatolare l'opera e la personalità dell'artista in una formula, possibilmente un poco banale e trita, che ne faccia una volta per tutte un fatto concluso. E che, per carità, artista e critico, si guardino bene dal rimescolare ogni volta le carte! Di fronte ad un atteggiamento del genere, o mi viene la battuta cattiva, da guastamestieri, o mi chiudo come un riccio. Il nostro tempo, infatti, ha finito per ereditare una mentalità che, dopo aver stabilito una inutile quanto falsa gerarchia di valore tra le varie funzioni sociali e dopo aver attribuito a ciascuna suoi propri riti di comportamento, svincola il rito dalla funzione valutando le persone in nome del solo rito. Si ha così una drastica spinta verso l'inautenticità, che nei più furbi può diventare addirittura doppietta, ma i cui effetti sono comunque, a dir poco, perniciosi. Sul piano individuale si giunge assai facilmente ad un consapevole mentire a se stessi circa le proprie attitudini e capacità a svolgere una determinata funzione sociale con gli ovvi corollari di nevrosi, per il giudizio altrui

che non accetta una analogia ipervalutazione; di autoritarismi, per la puntigliosa pretesa del rispetto dei riti del ruolo; e di clientelismi, per la sottile industria con cui si tenta di misconoscere le capacità altrui, di neutralizzarle. La riduzione della cultura a rito sociale è qualcosa che mi trova profondamente ed istintivamente contrario; essa oltretutto si traduce per chi opera in questi campi in una paralizzante camicia di forza che rischia di trasformare un ricercatore in trombetto di coloro che sono in auge o che sono sul punto di diventarlo. Sono convinto che ciò coinvolge anche un problema di strutture — sappiamo tutti quale liberazione psicologica sarebbe per gli studi universitari la possibilità di rinunciare al valore legale del titolo — ma penso che a monte vi sia anche un problema di atteggiamento sul quale si può cominciare ad agire. Vi sono infatti due modi di sapere: un sapere critico ed un sapere acritico.

Un sicuro spartiacque tra i due modi si pone indubbiamente nel far sì che ogni contributo sia recepito dall'altro come « strumento » e non come « oggetto ». Personalmente prediligo le trattazioni problematiche e quelle in cui è esplicitato al massimo il cammino che ha condotto ad una determinata affermazione, convinto che esse siano il più valido antidoto al dissolversi della cultura in rito sociale. Ecco, se la scuola riuscisse a farsi riequilibratrice di tali tendenze, insistendo su un abito mentale, su una abitudine a considerare gli apporti altrui unicamente come validi strumenti, come punti di riferimento per una rielaborazione personale che spesso giungerà a risultati sostanzialmente coincidenti, ma che finalmente saranno fatti propri anziché subiti, credo che avremmo fatto un grosso passo innanzi e poste le premesse per qualsiasi costruzione di effettiva cultura. Venendo a problemi più tecnici, vorrei segnalare nei loro limiti certi modi di approccio all'opera d'arte oggi abbastanza diffusi in chi si interessa a questo campo pur non svolgendovi attività professionale. Circa la psicologia dei fruitori dell'arte può valere la pena riportare un'acuta notazione contenuta nella *Poetica* di Aristotele che mi sembra ancora oggi validissima: « questa è la ragione per cui essi godono innanzi alle immagini, perché, nell'osservarle, avviene ad essi di imparare e di argomentare ciò che una cosa sia... Ma se poi l'originale... non sia stato visto prima, la cosa non produrrà piacere in quanto essa è imitazione, ma per l'abilità nell'esecuzione, per il colore o per qual-

che altra cosa.» (Poet. IV, 15-20). A ragione si è spesso condannato il primo modo, anche se troppo spesso si è dimenticato che per Aristotele la conoscenza è fondamentalmente conoscenza di processi piuttosto che di fatti, in accordo con la concezione dinamica che egli aveva della natura. Sta di fatto che il secondo modo ha preso il sopravvento; leggendo *La regola del gusto* di Hume è difficile frenare un moto di sorpresa, pare di leggere una cronaca del nostro tempo; e anche i principi che stanno alla base delle *Lettere sull'educazione estetica* dello Schiller traspaiono spesso nelle impostazioni che dichiarano di tendere non tanto ad una educazione all'arte, quanto ad una educazione con l'arte. È una distinzione questa, che tutto sommato a me sembra abbastanza artificiosa. Oggi, piuttosto, ci troviamo eredi di un lungo lavoro speculativo volto ad isolare ciò che distingue l'arte da altre attività umane, da altri modi di comunicazione. Non stupisce che, nonostante i presupposti filosofici, si sia finito per riconoscere tale elemento discriminante in alcune modalità estremamente late attraverso cui passa la comunicazione. E ciò sotto la spinta dell'enorme varietà di manifestazioni artistiche a noi storicamente note e della constatazione di come la storia dell'estetica sia stata di fatto per troppo tempo una storia di poetiche artistiche non riconosciute come tali e quindi indebitamente elevate al rango di definizioni di arte, risultando così ostacoli piuttosto che ausili a comprendere la fenomenologia artistica. Benché si tratti di una questione non ancora pacifica, ritengo che tale elemento discriminante sia individuabile nella presenza tra i caratteri costitutivi dell'opera d'arte di una struttura ritmica, poco importa se chiusa o aperta, se basata sull'uguaglianza o sulla differenza, purché struttura. Siamo così in presenza di uno dei fattori determinanti l'approccio alla fruizione dell'opera d'arte: infatti, non soltanto dalla presenza netta e salda di una tale struttura giudichiamo della riuscita dell'opera sul piano formale — e ciò costituisce un imprescindibile attributo della qualità artistica, in un certo senso il suo visto di ingresso — ma dobbiamo essere preparati a vederla interferire, anche in misura notevole, con gli altri fattori strutturanti la comunicazione mediata dalla fisicità dell'opera. È pertanto giustificato che si insista affinché questo aspetto del fatto artistico venga tenuto nel debito conto, tanto che la capacità di imporlo da parte di chi intenda produrre arte e di coglierlo da parte di chi la fruisce dovrebbe diventare qualcosa di spontaneo, così come esso dovrebbe costituire sempre una delle componenti del giudizio critico. Ma sappiamo anche molto bene come esso vada equilibrato con altri elementi e in particolare gli vada lasciata la sua funzione strumentale, di modalità, nell'ambiente della comunicazione artistica. Altri-

menti rischiamo di ridurre la volontà artistica ad una volontà formale, con conseguenze tutt'altro che positive. Perché per questa via il linguaggio artistico viene a perdere ogni motivazione di carattere espressivo, diventa qualcosa che comunica soltanto se stesso, la sua interna struttura, cioè la sua sintassi, dal momento che il dizionario diventa automaticamente un dizionario di citazioni. Sul piano critico, a sua volta, vengono a mancare elementi che valgono a motivare il valore artistico: posto quest'ultimo nel campo puramente formale o di ricerca linguistica, il gusto dell'acquirente e la priorità della trovata diventano gli unici punti di riferimento possibili, ma sappiamo bene quanto il primo sia mobile e facilmente manipolabile e quanto la seconda sia effimera. Non stupisce che in situazioni di questo genere il valore artistico sia soppiantato dal valore economico, soggetto anch'esso a oscillazioni speculative, ma tutto sommato meno instabile. Nell'attuale stato di cose, non molto lontano da quello che siamo venuti delineando, altri potrà vedere alternative diverse, ma proprio quella che a me sembra la sua radice concettuale, mi induce a vedere l'unico valido correttivo in un'educazione che a tutti i livelli abitui a spingere la ricerca delle motivazioni del fatto artistico al di là degli aspetti formali e linguistici, non per negarli, ma per ricondurli al loro ruolo strumentale. Del resto, la domanda che ci viene spesso rivolta dai fruitori più sprovveduti, ma sarebbe più giusto dire meno condizionati: « Perché l'artista ha fatto quest'opera? », è una delle più sane e corrette. Per l'arte del passato, poi, il superamento del livello linguistico-formale è una vera e propria esigenza di fedeltà storica, fortemente sentita a livello specialistico. Lo dimostra la fioritura in questo dopoguerra di studi acuti e validamente documentati intesi non solo a chiarire i legami intercorrenti tra i fatti artistici e il più ampio tessuto della vita del proprio tempo, ma a mostrare anche quanto spesso l'arte sia da vedere quale preciso ed intenzionale intervento in tale tessuto. Cadono allora le tesi che vogliono fare dell'arte qualcosa di gratuito o una manifestazione priva di remore e di vincoli dell'individualità dell'artista. Come se alcuni uomini, gli artisti appunto, potessero accampare la pretesa semplicemente assurda e ridicola di veder accettato come valore qualsiasi cosa essi facciano: le « merde d'artista » di Piero Manzoni, precisa misura della fallacia di certe teorizzazioni sull'arte, dovrebbero bastare a ricordarcelo. Direi addirittura che in una prospettiva di tempi lunghi il valore artistico risulta uno dei più impietosi; all'artista, infatti, proprio per i vincoli relativamente imposti dai mezzi con cui interviene nel tessuto sociale, siamo soliti chiedere una più profonda ed intransigente lettura della storia, una più elevata moralità professionale ed una mag-

gior distanza dal compromesso. Dobbiamo veramente considerare troppo chiedere all'educazione artistica, quale che sia la forma d'arte verso cui si indirizza, una sottile ed appassionata attenzione a questi aspetti del fenomeno artistico? Ho accennato ad una certa artificialità che avverto nella distinzione tra educazione all'arte ed educazione con l'arte; è una convinzione che discende dal vedere la storia dei fatti artistici con questa larghezza di interrelazioni. Molto più della storia civile o economica essa è specchio fedele degli atteggiamenti mentali più riposti di un'epoca, del suo quadro assiologico, delle molteplici sfaccettature della sua ideologia, dei suoi slanci e del peso limitante, spesso dolorosamente accettato, dei suoi compromessi. Affrontarla liberi da ogni tentazione retorica (da ogni ritualizzazione della cultura), significa farne una delle più valide componenti di maturazione civica. Perché, in fondo, ogni epoca ha l'arte che ha saputo coraggiosamente coltivarsi e meritarsi.

## Coscienza storica

di Anna Cotta e Attilio Marcolli

L'invito di Vincitorio a svolgere sulle pagine della sua rivista un dibattito sui problemi di riforma dell'istruzione artistica e di aggiornamento della funzione docente ci sembra opportuno e tempestivo. Crediamo di dover interpretare questo dibattito in funzione delle tradizionali scuole artistiche pubbliche di base, quali sono i Licei artistici e gli Istituti d'arte, senza perdere di vista però nei successivi sviluppi i tradizionali sbocchi di queste scuole, cioè le Accademie di belle arti e le Facoltà di architettura. In secondo luogo ci sembra necessario che il dibattito debba estendersi dai programmi e dai loro coordinamenti alle situazioni sociali e produttive che in gran parte determinano la realtà di queste scuole.

Per brevità di spazio, ma anche perché gli interventi verranno più volte ripresi fino alla configurazione, come Vincitorio ci ha annunciato, di un vero e proprio convegno, ci limiteremo ad evidenziare un solo problema, che per noi riveste un interesse fondamentale. La prassi corrente in questo tipo di scuole è infatti la seguente: normalmente l'individuazione di un nuovo programma di insegnamento, nei casi in cui ciò si verifica, procede tramite una singola disciplina che lo sviluppa; in generale si verifica che l'individuazione d'un problema diviene isolamento del problema da un

# Tre episodi

## Censura a San Paolo

*I giornali hanno già dato notizia delle disavventure capitate al «retablo» che Emilio Scanadino e Alik Cavaliere avevano inviato alla Biennale di San Paolo in Brasile di quest'anno. Come è noto, il «retablo» non è stato esposto, per intervento delle nostre autorità consolari. Più che rifare la storia di questo «episodio», abbiamo posto alcune domande ad uno dei due artisti, e cioè ad Alik Cavaliere.*

D.: Come mai avete partecipato?

R.: La nostra partecipazione è stata una scelta precisa. Una scelta precisa perché per noi, oggi, non è più possibile un tipo di contestazione generica, che implica un rifiuto non precisato, spesso volte, diciamo, di comodo. Nel senso che, per esempio, per noi la Biennale di San Paolo rappresentava una spesa, una fatica e nessun vantaggio, né economico, né di prestigio. Quindi rifiutare era molto comodo. Però, evidentemente, la nostra non poteva essere una partecipazione passiva e anonima. Perché in questo modo avremmo rifiutato e respinto tutto quello che era avvenuto e, soprattutto, la non mutata situazione brasiliana rispetto al '69. Per cui, nel momento in cui abbiamo deciso di partecipare, era per poter meglio precisare il nostro pensiero, la nostra posizione. E abbiamo affrontato il problema di un lavoro che rispecchiasse queste cose. Ci siamo messi a tavolino, abbiamo elaborato, insieme, la linea di lavoro, ci siamo divisi i compiti e abbiamo potuto mettere in piedi, nei tempi che ci aveva stabilito la Biennale, un'opera di grandi dimensioni e — sottolineo questo punto — eseguita rigorosamente, finita in ogni sua parte, come si dice, a regola d'arte. Cioè abbiamo voluto evitare che l'opera fosse censurata dal punto di vista, diciamo così, artistico. Quanto ai contenuti, l'opera rappresentava per noi un «omaggio all'America Latina». E questo è stato il titolo che gli abbiamo dato. Nella maniera più ampia e meno settaria avevamo incluso i nomi di 162 uomini caduti per la libertà: dal secolo scorso ai nostri giorni, in tutta l'America latina. Ripeto: la scelta di questi nomi è stata fatta nella maniera più larga, senza limitarci ad una corrente politica o ad un particolare movimento. Ma scegliendo tutti coloro che avevano lottato per la libertà, nel senso più totale e ampio della parola. In un certo senso potevamo anche essere stati ingenui, pensando di poter dire qualcosa in queste grosse manifestazioni ufficiali. Ma, come ho detto, per noi era importante cercare di sbloccare la

contesto pedagogico e didattico più vasto. Per rimuovere questa posizione pregiudiziale, occorre allora procedere su due piani o livelli: da una parte si devono affrontare questioni pratiche di concezione, organizzazione, gestione; e dall'altra si devono discutere i contenuti didattici e i relativi problemi di coordinamento interdisciplinare e di ricerca. In entrambi i casi il discorso deve comunque essere orientato verso le finalità della scuola.

Ora, scuola di «istruzione artistica» significa un particolare tipo di scuola, una scuola che nel migliore o nel peggiore dei casi, empiricamente o scientificamente, con reticenza o con chiara e piena apertura, per esigenza di una ricerca di base o per semplice necessità pratica, professionale ed applicativa, sviluppa una didattica che ha comunque come fine l'insegnamento dell'estetica e della teoria della forma. Il nostro intervento è volutamente limitato a sottolineare questo aspetto, con la certezza che chiarendo in sede di dibattito pubblico il significato di questa caratterizzazione didattica è possibile chiarire alcune anomalie di fondo dell'istruzione artistica. È un fatto sostanziale che nelle scuole di istruzione artistica di base, qualunque siano la concezione dell'estetica e il livello dell'insegnamento dell'estetica, non si sia ancora voluto considerare il carattere sovrastrutturale dell'arte e della letteratura ad essa connessa, vedendo in ciò, assolutamente a torto, uno svilimento della produzione estetica. György Lukacs, nelle sue opere dedicate all'estetica, ha più volte sostenuto come questo rifiuto sia frutto dell'ideologia borghese che nell'arte, ineffabile, crede di aver scoperto l'incarnazione della «essenza eterna dell'uomo». In realtà, tramite questa concezione si è proceduto solo a spogliare l'arte dalla sua funzione sociale e dai suoi strumenti operativi, e dall'ubicazione che le compete in seno al consorzio umano ponendo al posto dell'uomo reale, impegnato nella realtà e attivo nella società, il fantasma d'una «essenza eterna dell'uomo» che non è mai esistita in alcun luogo.

Di conseguenza si è vanificata anche la funzione storica dell'arte e la funzione critica e teoretica della storia dell'arte, in quanto non è più considerato storico l'avvenimento che produce un mutamento nella nostra esistenza e nella vita scientifica e produttiva in generale. Fra le più gravi conseguenze deve essere menzionata quella dell'incapacità di comprendere i mutamenti e di operare nella prassi in conformità dei mutamenti in atto, condannandosi ad una perenne arretratezza rispetto ai livelli raggiunti dal metodo scientifico.

Ciò che si verifica sul piano dell'estetica si verifica anche negli sviluppi teorici ed applicativi della teoria della forma, qualunque sia questa teoria. Già a suo tempo Kurt Koffka, nei suoi *Principi di psicologia della forma*, sostenne una tesi

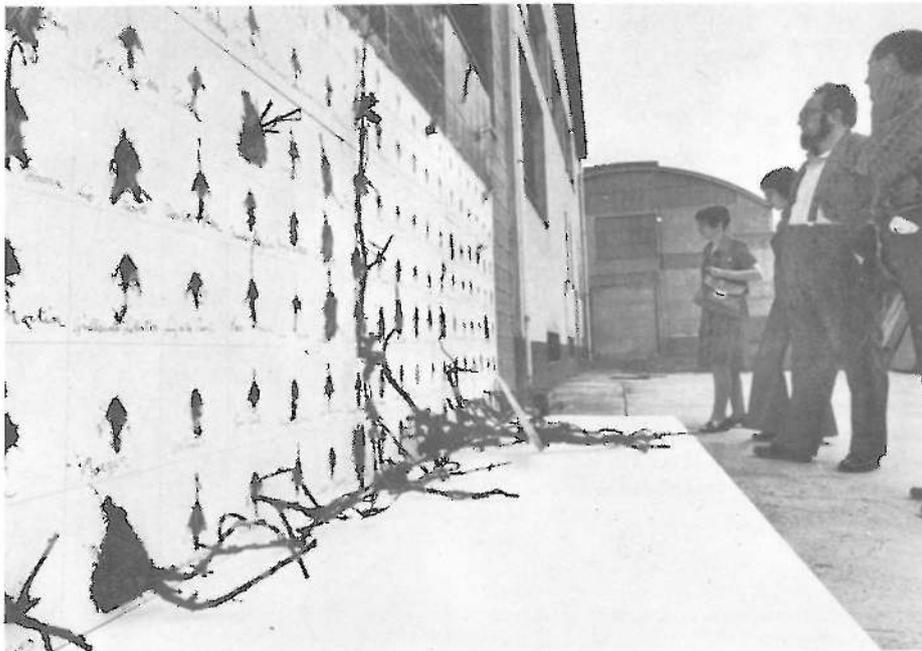
del tutto analoga a quella dianzi citata di György Lukacs. Stabilito infatti che il fine della ricerca psicologica e di quella sulla teoria della forma è il comportamento, e che la comprensione del comportamento è nel «campo ambientale», occorre ancor oggi chiarire la sostanziale differenza tra comportamento molecolare e comportamento molare. Rispetto al comportamento molecolare, dello stimolo-risposta che ha luogo in un organismo individuale, tipico della psicologia americana, ma così invalso a livello «spontaneo» nella nostra prassi scolastica, il comportamento molare è quello che ha luogo in un ambiente ben definito, che non è solo geografico, ma anche e soprattutto sociale.

Se tutto ciò appare ovvio perché già più volte definito, si potrà invece verificare all'atto pratico, nelle situazioni di fatto dell'istruzione artistica, che è tutt'altro che ovvio. Lo testimonia la mancanza di un orientamento riformatore concreto, per cui le necessità riformiste espresse spesso altro non sono che richieste di incrementi funzionali dello status quo. Ciò nonostante, l'esperienza estetica e la ricerca sulla teoria della forma continuano ad essere componenti necessarie ed indispensabili per il rinnovamento delle strutture della società; di conseguenza la storia della produzione artistica continuerà a svolgere il ruolo fondamentale di chiarificazione della funzione estetica e formale nell'evoluzione sociale. Si potrà, forse si dovrà, mettere in discussione le dizioni tradizionali di «istruzione artistica» e di «istruzione tecnologica e professionale»; in ogni caso sarà comunque necessario aprire il dibattito su un'istruzione che proceda alla revisione continua e sistematica dei procedimenti scientifici, tecnologici e formali del passato e del presente, un'istruzione cioè che alla base della produzione delle forme e dell'attività progettuale, e delle relative discipline d'insegnamento, ponga la coscienza storica.

*Ringraziamo Renzo Beltrame e i coniugi Anna Rosa Cotta e Attilio Marcolli per questi loro primi interventi.*

*Certe premesse sono sembrate anche a noi necessarie.*

*Ora non ci resta che rinnovare l'invito a tutti i lettori perché partecipino liberamente a questo nostro dibattito sull'educazione artistica nelle scuole e fuori. Non occorrono ricercatezze letterarie. Sono utili, soprattutto, relazioni di esperienze fatte e proposte concrete.*



E. Scanavino e A. Cavaliere: *Omaggio all'America Latina*, 1971.

situazione e poter ampliare il discorso. Cioè, poter dire, anche in questa sede, qualche cosa. Ammetto che siamo stati un pò ingenui. Infatti abbiamo avuto la conferma che in queste mostre ufficiali c'è soltanto la possibilità di fare delle cose tipo sfilate di moda. Se uno va più in profondità (in qualunque direzione) l'opera viene eliminata: o perché non si è invitati o perché una volta invitati, l'opera viene contestata o viene condizionata o... scompare. La realtà è questa. In fondo lo sapevamo anche prima. Però, ad un certo punto, questo può far pesare la bilancia a favore di quelli che dicono: va bene, allora la battaglia va trasferita su un altro terreno. E questo è vero in gran parte ma non in senso totale. Cioè, ad un certo punto, per questo fatto, per questa mancanza di libertà, per questa censura, per questa continua violenza sui fatti culturali, noi non possiamo rinunciare totalmente a una nostra battaglia, in attesa messianica di un cambiamento, di qualcosa, oppure di una maturazione, che so io, delle masse. Non possiamo aspettare questo qualche cosa con le braccia incrociate o lavorando su un altro terreno. Il nostro terreno di lavoro, di vita, è questo. Noi dobbiamo portare avanti la nostra battaglia, qui. Io e Scanavino ci eravamo messi a fare un tentativo anche in questo senso. Proprio per trasportare nel nostro lavoro quelle che sono le nostre idee. Insomma non aspettando, continuando a fare per 10 ore al giorno il lavoro della moda e del mercato e poi, alla sera, essere rivoluzionari. Però io non vorrei che la gente ritenesse che noi pure cadiamo nell'equivoco di pensare che sia sufficiente chiudersi nello studio e di essere uomini attuali, per

poter dire: io sono partecipe. Quando noi abbiamo interpellato gli altri invitati italiani alla Biennale di San Paolo e abbiamo chiesto di prendere un atteggiamento comune — a parte quelli che hanno detto: a noi non interessa — il 90% ci ha risposto: noi siamo già impegnati col nostro lavoro; il nostro lavoro è talmente chiaro che non abbiamo bisogno di fare altro; essendo uomini impegnati, il nostro lavoro lo riflette. Secondo me, questo è un atteggiamento troppo comodo. Poi c'è un'altro punto. Quando insisto sul fatto che abbiamo cercato di usare termini artistici mi riferisco al problema della nostra generazione. Io capisco che un giovane, oggi, non debba più battere su questo terreno. Che un giovane o giovanissimo, per esempio, possa partecipare ad una manifestazione con dei manifesti, con delle parole, con del materiale completamente diverso. Materiale validissimo che ha pieno diritto di entrare. Non sarà mai invitato, non sarà mai ammesso, ma avrebbe diritto ad entrare. Per quello che riguarda, invece, la nostra generazione, c'è la questione del nostro linguaggio. Un linguaggio nostro che ci condiziona un pò e, secondo me, è necessario.

D. Visto come sono andate le cose (i giornali che ne hanno parlato, ecc.), in definitiva, la mancata esposizione della vostra opera è stato un bene o un male?

R.: Un momento. Se l'opera fosse stata esposta, probabilmente ci sarebbe stata una polemica utile, costruttiva. Perché, per esempio, si poteva verificare se la nostra scelta (sia per quanto riguarda il tema, sia per le soluzioni adottate),

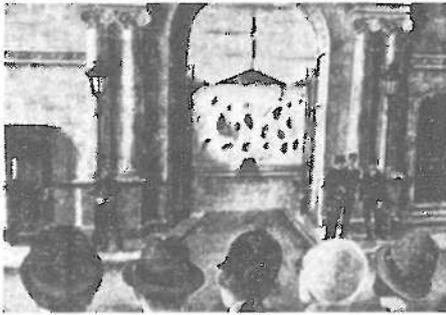
se la nostra partecipazione, insomma, tutta l'impostazione che noi avevamo dato, si sarebbe visto se era velleitaria, se era giusta, se nascevano idee diverse, se la cosa generava altre cose, altre possibilità. Quindi, se l'opera fosse stata esposta, secondo noi, sarebbe stato, in tutti i casi, positivo. Se l'opera fosse stata tolta violentemente, sarebbe stato positivo. Ciò che è umiliante è che l'opera è stata seppellita non in condizioni di polemica o per una presa di posizione ufficiale dei brasiliani o in uno scontro di idee dialettico di qualunque tipo. L'opera, invece, è semplicemente scomparsa, sepolta nei meandri della burocrazia, attraverso interventi di piccoli funzionari di consolato o addetti culturali, che hanno avallato la censura. Una censura che non era possibile in base al regolamento, perché esso non contemplava censure. Ma, apparentemente, a parole, perché di fatto, attraverso questi funzionari, l'opera è stata eliminata e la faccenda completamente ignorata, sepolta.

## e anche a Parigi

Quasi contemporaneamente a questo « episodio » brasiliano, c'è stato, come è noto, un altro intervento censorio a Parigi, in occasione di una mostra di Renato Guttuso, di Gilles Aillaud e di Lucien Mathelin, alla sezione ARC (Animation Recherche Confrontation) del Musco d'Arte Moderna di Parigi.

Le cose sono andate così. La mostra di questi tre artisti (quella di Guttuso comprendeva una quarantina di dipinti, di cui molti assai significativi, ed era la prima presentazione ufficiale a Parigi) costituiva l'inizio di un vasto programma predisposto dall'ARC: un'attività molteplice comprendente, oltre alle arti plastiche, il jazz, la fotografia, la musica contemporanea e il cinema. Per l'occasione era stata infatti organizzata anche una mostra fotografica dedicata ai « ritratti » di Jean-Francois Bauret e la presentazione di una grande struttura gonfiabile di Hans-Walter Muller, nell'atrio esterno del Museo, nonché una serie di concerti jazz.

Ma, durante il vernissage, è intervenuta la polizia e gli agenti hanno sequestrato due quadri di Mathelin, dedicati ai « Monumenti parigini », sotto l'accusa di « oltraggio ». In uno, l'Arco di Trionfo era stato trasformato in una stufa a carbone e nell'altro, pare considerato più oltraggioso, vi era raffigurato il portone dell'Eliseo (residenza, come è noto, del Presidente della Repubblica), attraverso il quale si vedeva un gigantesco formaggio « groviera ». La polizia vi ha visto una allusione agli scandali finanziari nei quali sono stati coinvolti, in questi ultimi tempi, vari dirigenti gollisti. È da tener presente che le due tele erano già state esposte al Salon de la Jeune Peinture in un padiglione delle vecchie Halles, sotto l'etichetta « Monumentsonges ». A seguito di tale atto di censura, gli altri artisti, dopo una breve riunione, han-



## La préfecture de la Seine a saisi l'Élysée-fromage

L. Mathelin: *Monumensonges* (da Franco-Soir).

no deciso di voltare, per protesta, le proprie opere contro il muro; il gonfiabile di Muller è rimasto floscio e i concerti jazz sono stati sospesi. Da parte loro, i responsabili dei maggiori organismi d'arte moderna di Parigi (oltre allo stesso Pierre Gaudibert, direttore della sezione ARC, Georges Boudaille delegato generale della Biennale di Parigi, Blaise Gautier direttore del CNAC, Francois Mathey conservatore del Musée des Arts décoratifs e Jean Leymarie conservatore del Musée National d'Art Moderne) pubblicavano un comunicato per affermare la propria solidarietà a Mathelin, protestando contro questo attentato alla libertà di espressione artistica.

Vale la pena ricordare che, malgrado queste proteste e malgrado le richieste d'intervento rivolte al Dicastero degli Affari Culturali ed al Presidente della Repubblica, per diversi giorni non è successo nulla: le sale sono rimaste chiuse al pubblico, le tele rivoltate, i custodi a confabulare; mentre lo stesso Pompidou distribuiva sorrisi e coppe vermeil al Gran Premio ippico «Arco di Trionfo» (120 mila spettatori e 9 miliardi di scommesse).

Vale anche la pena ricordare il compromesso con il quale è stato chiuso l'incidente. Considerato il carattere «pubblico» del Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris, il divieto è rimasto e le due opere sequestrate sono state trasportate ed esposte alla Biennale di Parigi (manifestazione altrettanto ufficiale e pubblica, però decentrata al Parco Floral al Bois de Vincennes).

In compenso, agli altri espositori è stato consentito di mantenere «voltate» due opere per ciascuno, per sottolineare simbolicamente l'assenza delle due tele censurate.

### e anche a Montelupo

*Mentre a San Paolo del Brasile e a Parigi stavano succedendo queste «cose», in un piccolo Comune della provincia di Firenze accadeva un episodio forse ancora più significativo. Tanto più significa-*

*tico in quanto l'Amministrazione comunale di Montelupo Fiorentino è di sinistra. Anche in questo caso, meglio forse lasciare la parola ad uno degli invitati alla rassegna, ossia al pittore Mauro Staccioli.*

La vicenda è presto detta. In giugno ho ricevuto una lettera del Sindaco di Montelupo Fiorentino che mi informava che la Commissione per la Biblioteca di quel Comune aveva deciso di effettuare, in luglio, una mostra di pittura sul tema «Ma il fascismo non passerà». E venivo invitato insieme ad altri quindici artisti: cioè Alinari, Angeli, Baratella, Baruchello, Bueno, Chiodi, De Poli, Fallani, Loffredo, Margonari, Matta, Spadari, Tadini, Titonel, Vedova. La lettera parlava anche di manifestazioni collaterali inerenti al tema della mostra: una conferenza di Roberto Salvini, la proiezione del film «I fratelli Cervi», rappresentazione di un spettacolo teatrale dal titolo «R.C.S. Repressione Compressione Scoppio» sui meccanismi repressivi e un dibattito sugli attuali rigurgiti fascisti in Italia, con esponenti dell'antifascismo e della Resistenza. Si precisava inoltre — e vale forse la pena ch'io leggo testualmente — che «l'Amministrazione comunale condivide l'alto valore morale e civico della iniziativa, scaturita dalla volontà di interpretare la sicura vocazione democratica e antifascista del popolo di Montelupo Fiorentino, che ha sempre risposto con unanime volontà e fermezza ad ogni provocazione reazionaria, memore delle pene sofferte con la perdita dei propri figli nei campi di concentramento. Si tratterà di una mostra ad un notevole livello estetico ecc. Ovviamente non sarà una mostra «elegante». Non ci sarà mondanità. Ci sarà invece il popolo di Montelupo Fiorentino ed i quadri saranno esposti nei locali delle Scuole Elementari. Riteniamo sia questo il modo di rispondere all'involuzione reazionaria che vorrebbe passare nel nostro paese».

La rassegna dopo un breve rinvio, veniva inaugurata il 6 settembre. Ma, proprio la sera dell'inaugurazione, ci siamo accorti che il manifesto pubblicitario, studiato appositamente per illustrare il tema della mostra, non era stato esposto. Poiché sapevamo che il manifesto era già pronto, stampato in duemila copie da una tipografia fiorentina, abbiamo chiesto notizie. Per tutta risposta abbiamo avuto un laconico: «per ragioni organizzative». La verità è che la grafica Ivana Poli aveva preparato un manifesto di facile, immediata comunicativa, allusiva, per altro, all'opera teatrale «Morte di un anarchico» che Dario Fo aveva portato in giro per tutta Italia. Ma, evidentemente, il soggetto non era gradito. Inutile che stia a raccontare le penose discussioni con gli Amministratori comunali per questo veto. Amministratori, tutti di sinistra. Il manifesto era introvabile. Il programma di affiggerlo in numerose città era stato frettosamente

ritirato (ma qualche esemplare è stato esposto egualmente) e si veniva a sapere che non era avvenuta neanche la spedizione ai critici, ai giornalisti e al pubblico. Insomma il manifesto era letteralmente scomparso.

A questo punto noi pittori invitati abbiamo posto l'alternativa: o il manifesto veniva esposto o la mostra non si faceva. La mostra non è stata fatta. Alcuni giorni dopo ho ricevuto la seguente lettera: «Egregio maestro» (nella precedente lettera mi si chiamava: Illustre maestro), «le inviamo la presente per informarla di quanto segue: in conseguenza della sua dichiarazione espressa il giorno 6 settembre di non aderire alla rassegna di pittura, qualora non si fosse proceduto all'affissione del manifesto pubblicitario della rassegna che ci era stato proposto; in conseguenza di simili posizioni espresse da altri pittori che pur avevano, in precedenza, aderito alla manifestazione senza alcuna condizione sul tipo di pubblicità da effettuarsi; in conseguenza della decisione presa dalla Commissione per la Biblioteca Comunale di non affiggere il manifesto proposto, dissociando pertanto ogni responsabilità dall'esposizione pubblica del manifesto stesso; le comunichiamo con nostro rammarico che siamo stati costretti a non procedere all'apertura della rassegna e a sospendere la rassegna di pittura a tempo indeterminato. Mi pare, non ci sia bisogno di commento.

*In effetti, non c'è bisogno di commenti. I tre episodi, pur nella loro diversità, si configurano come un unico segnale. È per questo che c'è sembrato utile raggrupparli. E raccontarli pianamente, senza esagerati allarmismi, nella loro realtà nuda e cruda.*

*Manifesto mostra «Ma il fascismo non passerà», 1971.*



# La soluzione è politica

di Giacomo Baragli

La legge per l'arte nei pubblici edifici sta per compiere ventun'anni. Ma appare ben lungi dall'aver raggiunto quel livello di maturità, di serietà, di giustizia che si ha ben diritto di richiedere da una legge che per due volte, nel 1949, nel 1960, è stata approvata da un parlamento democratico. Le consuete geremiadi sulla incomunicabilità tra politica e cultura hanno lasciato finora e continueranno a lasciare il tempo che trovano. Anche perché nascondono male la reciproca invidia di artisti ed uomini politici; tutti convinti che è loro il compito della costruzione della città del futuro. Un compito al quale non si può certo attendere positivamente senza aver superato prima le lacune politiche degli artisti, le carenze estetiche dei politici. Per non parlare degli scienziati, disposti a giurare che le carte migliori sono nelle loro mani. Per tacere di chi intanto giorno dopo giorno produce i beni che permettono a tutta questa gente di vivere e neanche tanto male, continuando le loro diatribe, coltivando rivalità spicciolate, che spezzettano ulteriormente la già frantumata società contemporanea, sino a parcellizzazioni del lavoro che vedono il critico opposto all'artista, l'astratto opposto al figurativo, chi dipinge col pennello a chi proietta diapositive. Questo *cretinismo professionale* si riscontra giornalmente e dimostra anche le responsabilità della scuola nella assurda riproduzione dei ruoli, delle mansioni, del potere.

L'articolo di Vito Apuleo apparso su NAC ha il merito di riproporre il problema della legge del 2%, di sottolinearne le carenze, le disfunzioni. Ma lo fa tirandosi dietro, dentro la denuncia, tutta una serie di false idee, di luoghi comuni. Il fatto; per un mosaico di cinque metri quadri è stanziata somma di tre milioni (bazzecola). Stranamente (che degnazione!) un artista molto noto ha concorso. Quindi sembra scontata l'aggiudicazione del lavoro, senonché (temerari) si scopre improvvisamente che l'artista molto noto e gli altri meno noti non sono in regola, il concorso viene annullato perdiamo così l'occasione di una opera non anonima ed anche di altre (irrimediabilmente anonime) per soli tre milioni. La colpa di tutto questo naturalmente come di tanti altri guai della politica e della economia italiana è dei sindacati ci dice Apuleo, la cui presenza è ingiustificata nelle commissioni giudicatrici dei concorsi, dato che l'interesse corporativo non si addice alla funzione giudicante, nonché dei burocrati con il loro falso concetto dei contenuti. A cau-

sa di questi e di quelli, per ignoranza o per interesse, aggiunge Apuleo, scarse sono le probabilità per gli artisti molto noti di usufruire degli aiuti di questa opera di mutuo soccorso e d'altronde sono improbabili, a causa di modesti compensi, le partecipazioni di livello a simili competizioni. Muoia Sansone con tutti i filistei. E cioè i tre artisti nominati su proposta dei sindacati, il soprintendente alle gallerie competente per territorio, il progettista dell'opera da deturpare, o ben raramente da abbellire, i quattro rappresentanti dell'ente, uno dei quali è per legge un critico di chiara fama. Cioè Apuleo nel caso in analisi. Tutto il potere agli architetti allora, perché l'opera raggiunga unità già nella fase progettuale, perché l'opera cresca assieme in tutte le sue parti, per contribuire all'educazione artistica, per non ricorrere alla pietosa parafrasi che il Leonardo di Peikov, sul piazzale dell'aeroporto di Fiumicino a Roma è solo uno spartitraffico.

A questo punto va detto con chiarezza che tra le pietose parafrasi di chi scoperto in flagrante violazione della legge ha voluto giustificarsi e le parafrasi pietose di chi la legge vorrebbe modificare nel senso proposto da Apuleo non emerge alcuna possibilità di scelta positiva. Emergono invece evidenti carenze culturali, carenze di aggiornamento estetico nella impacciata giustificazione dello spaventapasseri peikoviano, carenze di aggiornamento politico in chi parla, ancora, di artisti molto noti, di deleghe agli architetti, di malcelato fastidio per aver partecipato ad una discussione con artisti, sia pur nominati dai sindacati. È un vero peccato che la contestazione studentesca non sia stata capace di diventare rivoluzione culturale, in Italia, di travolgere realmente invece che mettere solo in discussione totem e tabù della cultura ufficiale, lasciandosi addirittura coinvolgere, dai più retri rappresentanti di questa in atteggiamenti appunto antisindacali ed anti-partitici che sono la netta riprova di quanto l'unità di classe di contestatori e sapienti abbia preso il sopravvento sulla (pseudo) unità ideologica di studenti e lavoratori. Una scelta positiva è invece quella contenuta nel promemoria inviato al ministro della pubblica istruzione, già nel maggio del 1970, dalle tre associazioni sindacali degli artisti aderenti alle confederazioni. Si tratta di un grosso dossier che costituisce una analisi dettagliata della applicazione della legge su tutto il territorio nazionale e che contiene una serie di concrete proposte di modifica. Da questo documento si rivela in particolare che la legge viene puntual-

mente evasa in molte regioni italiane, da parte di molti enti pubblici, che i bandi sono assai mal fatti dal punto di vista tecnico, dal punto di vista contenutistico o ancora da quello economico. Che arbitrii e prevaricazioni hanno luogo nei confronti dei commissari abilitati al giudizio estetico; che infine il ministero chiedo designazioni di commissari ad alcuni fantomatici sindaci autonomi nati quà e là ad hoc.

Ad hoc, cioè per riuscire a piazzare quà e là gli stentati bozzetti dei pochi aderenti a quelle organizzazioni. In questo Apuleo ha ragione: ci sono i *professionisti del 2%* e sono tanto tristi ed avviliti quanto i professionisti del mercato e del sotto-mercato, della critica e della sotto-critica, i nomi molto noti degli annuari e dei prezzari, i giovani leoni del negativo ed i loro antagonisti dell'opportunistico positivo. Solo che mentre questi hanno guadagnato, con mezzi sui quali è bene non indagare per carità di patria, una relativa credibilità a livello delle poche e provinciali strutture della cultura italiana, gli altri premono per guadagnarsi da vivere; non poco osteggiati, peraltro, dal potere dei molto noti. Cioè dal potere di chi, è più vicino al potere. Di chi dunque, comunque la pensi, comunque dipinga, scolpisca, ha una obbiettiva collocazione socio-economica capace spesso di caratterizzare in maniera determinante tutto il suo comportamento e persino quella parte di esso che sembrerebbe più atipicamente specifica: il suo giudizio estetico. E questo, assurdamente, non solo in buona fede ma addirittura convinti di combattere una coraggiosa battaglia.

Il problema al quale la legge del 2% non ha saputo dare una risposta è quello del rapporto tra arte e società, quello della «nuova committenza» che implica necessariamente una nuova arte e quindi una nuova critica. Tutte queste cose però non possono nascere se non nel contesto della nuova città cioè di una città abitata da uomini e non da cretini professionali, prigionieri della parcellizzazione del lavoro, alienati sul luogo del lavoro e fuori di esso, schiavi di una avvilente manipolazione da parte del sistema. In una nuova città la scala sociale del lavoro di un artista non potrà che essere diversa da quella consueta, dal rinascimento in poi, del quadro, della scultura da cavalletto.

Più che al singolo edificio bisognerebbe pensare opere in rapporto dialettico con una piazza, con un quartiere, con la città, col territorio. Ma qui eccoci all'altro pericolo: Apuleo sceglie la secante, io così parto per la tangente. Quando la realtà è brutta, l'utopia sembra a portata di mano.

La realtà è che le prossime manifestazioni le fanno i critici: e le faranno senza venire a patti né con un bilancio di ciò che viene prodotto nel territorio nazionale, né con la utopica prefigurazione di tale produzione; ma solo con il

mercato, con i mercanti che non ammetterebbero certo che i cavalli della loro scuderia non partecipassero al derby. Con le piccole cricche sotto-politiche e sotto-sindacali; il tutto presentato come una oggettiva gerarchia di valori estetici dai testi più mistificanti, nel tentativo di ricreare quell'aura che la riproducibilità tecnica (Benjamin) ha fatto cadere. A risollevarla ci pensano i rotocalchi, le brochures, la patria televisione (perché no?), e, perfino i Minerva da venti. E questo a totale vantaggio di pochi speculatori. La realtà è che un'opera del 2%, un'opera in un pubblico edificio non usufruisce certo di tutto questo battage. E se si accetta — io non riesco a farne a meno — l'ipotesi della cultura e dell'arte come prodotti necessariamente organici alla classe sociale che li esprime, il povero 2% non può non essere considerato come l'arte organica al ceto medio impiegatizio, ai burocrati con il loro falso concetto di contenuti, di cui parla Apuleo. Lontano quindi, sia dall'arte dei molto noti di cui solo i ceti più abbienti si possono appropriare (e nell'astrale distanza tra gli uni e gli altri si può ravvisare un altro sintomo dello spapolamento della borghesia della sua unità di classe sociale) sia dall'arte del proletariato, il 2% realizza, in pratica, una sorta di zdanovismo borghese. Per il suo salto qualitativo non vale approntare pedane tecniche o ostacoli di casta; non vale aggiustare la legge (questa sola) o escludere gli artisti dalle commissioni (loro soltanto).

Le proposte contenute nel promemoria dei sindacati che riguardano le urgenti modifiche sia di forma (diffusione dei bandi, adeguati compensi, corresponsione di anticipi, ecc.) sia di sostanza (la necessità di evitare anacronistici «temi», di vigilare sulla validità «culturale» delle scelte, sono certo realistiche e positive e bene farebbe il ministero a trovare un piccolo spazio tra l'una e l'altra delle drammatiche questioni sul tappeto, dall'edilizia scolastica ai furti di opere d'arte, per farne oggetto di un progetto di riforma. Ma, a parer mio, tale riforma non sarà culturalmente valida se non comprenderà il pieno coinvolgimento nelle scelte non solo delle opere di pittura e di scultura ma anche in quelle di architettura, gli edifici pubblici e non, i parchi, i giardini, gli impianti comunitari culturali e sportivi, di quei datori di lavoro che sono i cittadini, gli operai, i giovani. Solo mettendo in atto un reale processo di democratizzazione e di partecipazione sarà possibile risolvere anche il problema del 2%, nel quadro ben più vasto del rapporto di arte e società. Ecco perché mi auguro che una franca ed approfondita discussione tra i lettori di NAC possa portare dei frutti, non tanto per la specificità dei loro interessi, la cultura, l'arte, le arti figurative, quanto per gli elementi positivi, al di là di questi specifici, di una visione globale del problema nella società.

A Rimini

## Incontri del Centro Pio Manzù

di Francesco Vincitorio

Sprofondato in una poltrona del Teatro Novelli di Rimini, rimesso a nuovo con lussuoso, eclettico stile balneare, mentre chilometri e chilometri di pellicola intontivano i pochi, coraggiosi spettatori, un amico mi ha sussurrato: «mi vien da rimpiangere i vecchi convegni di Verucchio, con Argan pontefice massimo e Dasi onnipotente segretario generale.

In realtà, Filiberto Dasi c'è sempre, ma questi «Incontri internazionali: cinema-strutture ambientali», organizzati dal Centro Pio Manzù, si sono risolti in una settimana di sbadigli o quasi. Mi riferisco, principalmente, alla parte dedicata al cinema. Parte che è risultata nettamente preponderante e dove la preannunciata attività di ricerca, con relazioni, dibattiti, ecc., è diventata una semplice attività di cineclub, neppure rigorosa. Perché a fronte di qualche pezzo significativo, soprattutto storico (Richter Ray, Mc Laren, ecc.), si è avuta una pleora di insipidi documentari cinematografici e televisivi. Peraltro senza alcun riguardo per la resistenza percettiva dei partecipanti e dimenticando che di festival del cinema ce ne sono già a josa. Inoltre, la preponderanza del settore «cinema» rispetto a quello dedicato alle «strutture ambientali», ha fatto sì che i tre argomenti affrontati in quest'ultimo settore finissero per apparire semplici appendici, se non, addirittura, una specie di copertura per giustificare gli scopi per cui il Centro Pio Manzù è nato. Per rinfrescare la memoria: «studio e informazione», appunto, «sulle strutture ambientali». Insomma, un, diciamo, curioso giro di valzer, rispetto alle linee tradizionali di ricerca di questi convegni, per ammiccare verso gli strumenti assai popolari del cinema e della tv.

Intendiamoci. Anche il cinema e la televisione potevano diventare un fruttuoso campo d'indagine, specie se si fosse tenuto fede ai propositi esposti da Umbro Apollonio, vice presidente del comitato direttivo del Centro, durante la cerimonia inaugurale. Vale a dire che una rigorosa indagine critica ed estetica di questi mezzi di comunicazione sarebbe certamente risultata un'utile presa di coscienza delle possibilità e, al tempo stesso, dei pericoli di questi strumenti: la positività, per esempio, delle ricerche di un Vertov o di un Borowczyk e la potenziale negatività di quelle di un Fischinger, che finisce infatti per produrre documentari pubblicitari delle sigarette Muratti. Ma un fiume di immagini, proposto disordinatamente e acriticamente, non scalfisce minimamente il

problema. Semmai genera la confusione che puntualmente è emersa, quando ad uno dei rari dibattiti, a proposito di documentari televisivi, non è stata fatta nessuna distinzione tra quelli fatti dai giornalisti e quelli fatti da veri e propri registi. Come se il problema della artisticità non esistesse neppure. E, cioè, non esistesse alcuna questione di immagini esteticamente attivizzanti e, all'opposto, di immagini passive. E dire che, poco prima, due straordinari cortometraggi di Moholy-Nagy («Impressioni del vecchio porto di Marsiglia» e «La capitale degli zingari») ne avevano mostrato, con palmare evidenza, l'importanza.

Questa, a mio avviso, era la direzione da prendere, se si volevano affrontare seriamente questi due mass media. E c'è per di più da rammaricarsi che il clima da generico festival cinematografico abbia, come ho detto, in un certo senso, emarginato i tre temi di studio «ambientale» e che, in sostanza, erano basati appunto su questa fondamentale distinzione tra una sollecitazione attivizzante e una massificazione passiva. A cominciare da quello su «Equilibrio dei sistemi» che ha avuto come relatore Silvio Ceccato, a quello del «Tempo libero e potere dell'audiovisivo» curato da Herbert Ohl. E, ancora, l'indagine eseguita dal gruppo coordinato da Attilio Marcolli su «La città come campo didattico». Specie quest'ultima sezione ha affrontato, secondo me, un argomento di notevole interesse e novità, prendendo come spunto alcuni «percorsi prioritari» di Milano, come trasmissione di un certo tipo di informazione, messaggi che vengono recepiti sub-liminarmente e senza alcuna coscienza critica, da parte del cittadino, con i risultati che tutti sappiamo. Una coscienza critica che, implicitamente, è stata chiamata in causa come carenza primaria, anche nella relazione di Luciano Caramel, il quale ha esaminato acutamente «l'immagine dell'istituzione didattica offerta dalla città di Milano». Ossia, gli anacronismi, anche a livello architettonico-urbanistico, dell'Accademia di Brera, della Città degli Studi e delle altre istituzioni universitarie milanesi. Peccato, ripeto, che questi temi, che avrebbero potuto avviare una indagine particolarmente interessante e nuova nell'ambito di una ricerca che si sforza di individuare i nessi tra cultura e ambiente e, quindi, dei possibili campi d'azione degli operatori culturali e degli artisti, si sia risolta in questi episodi sostanzialmente minori. Fagocitati, pericolosamente, da quei mostri che oggi si chiamano cinema e televisione.

In Olanda

# Convegno dell'Aica

di Luciano Caramel

Per chi, in qualsiasi direzione, si ostina a concepire in senso eccessivamente restrittivo il ruolo del critico d'arte, il tema della XXIII Assemblea generale dell'AICA (l'Associazione internazionale dei Critici d'Arte), svoltasi in Olanda dal 20 al 26 settembre, sotto la presidenza di René Berger, apparirà certo sorprendente. Pur non trascurando gli obiettivi tradizionali della loro attenzione (dipinti, sculture e architetture) ed anzi dedicando molto tempo — ad Amsterdam, Otterlo, Arnhem, Rotterdam, Eindhoven, l'Aia, Harlem — allo studio delle opere dei musei e degli edifici delle città, i convegnisti hanno infatti centrato i loro lavori sull'argomento « Le visage de la terre »: ossia sui problemi, di ogni tipo, connessi al volto della terra, alla sua utilizzazione, trasformazione, conservazione, distruzione. Il che ha portato di necessità ad uscire dalle circoscrizioni di un troppo esclusivo specialismo, stimolando l'interesse e, quindi, l'azione concreta in un campo oggi drammaticamente all'attenzione di tutti.

Lo stesso paese ospite, del resto, invitava, direi inevitabilmente, a prendere contatto con l'opera dell'uomo sulla natura, nell'Olanda evidente in maniera esemplare. E appunto la secolare lotta degli olandesi per controllare le acque e per togliere loro terra da coltivare ed abitare — che nella riunione inaugurale il prof. C. Peeters, dell'Università di Amsterdam, ha illustrato nelle sue fasi storiche, nei suoi scopi e nelle sue metodologie — ha fatto da sfondo attivo a tutto il programma del congresso. Una lotta che è oggi in grandiosa espansione (si pensi al Piano Delta, che non ha precedenti nella storia dell'ingegneria idraulica) e che va rivelando sviluppi nuovi e interessanti, sia sotto l'aspetto tecnico ed urbanistico, sia, più largamente, sotto quello economico e sociale, come è stato possibile constatare direttamente (con l'aiuto di Cor Van Eesteren, il grande architetto protagonista del *De Stijl* e poi principale ideatore del Piano regolatore di Amsterdam) nei lunghi sopralluoghi ai « polders » dello Zuidersee ed in particolare nel Flevolan. Ma che anche mostra risvolti ben pericolosi per l'equilibrio ecologico.

« Le gru gigantesche e le teleferiche che costruiscono le dighe nelle acque della Zelanda non sono i simboli e gli strumenti di un progresso salutare, ma piuttosto quelli della distruzione imminente della vita organica »: sono parole di C. Peeters, che è stato facile controllare nella loro esattezza durante la visita all'enorme porto di Rotterdam ed alle aree ad

alta industrializzazione sorte attorno ad esso. Anche in Olanda, come ormai ovunque nei paesi ad economia avanzata, il progresso si sta ribaltando nel regresso, secondo un processo che la logica del profitto e la spirale produzione-consumo sembrano rendere inevitabile.

È questa la realtà contro cui si è scontrato necessariamente l'ottimismo di chi, nel convegno, intendeva esaltare senza riserve l'« uomo creatore », per usare la formula preposta alla sua relazione, invero assai evasiva ed anche ambigua, dal prof. Norbert Elias. Per cui il discorso, spesso animato, è presto approdato a considerazioni d'ordine economico e politico. E in tale direzione ha avuto particolare spicco l'intervento dell'artista Constant. Egli, premesso che « il cambiamento del volto della terra è andato di pari passo, nella storia, con una lotta sempre più aspra tra uomo e uomo la lotta per la potenza tra uomo e gruppi di uomini », e che perciò « i cambiamenti d'aspetto della terra, benché realizzati dall'uomo, si operano quasi sempre a detrimento d'altri uomini », ha affermato che il momento storico in cui il volto della terra potrà essere trasformato sistematicamente e conformemente ai bisogni e alle aspirazioni dell'umanità intera, non potrà essere raggiunto che a mezzo di una rivoluzione mondiale che metterà fine ad ogni dominazione di un gruppo di uomini su l'altro », concludendo che « la prima condizione per ciò è la socializzazione di tutto il pianeta e di tutti i mezzi di produzione ».

« Senza questa prospettiva di rivoluzione — ha continuato Constant — è impossibile arrivare ad un giudizio di valore sulle molteplici forme di costruzione e di distruzione che operano insieme il cambiamento del volto della terra. Il solo cambiamento non può servire di criterio per l'interesse umano, né per la creatività, finché gli effetti degli interventi non sono messi sotto controllo. La distruzione atomica, attualmente possibile, sarebbe senza dubbio la trasformazione del volto della terra più radicale e nello stesso tempo il punto zero assoluto della creatività umana ».

È su questo terreno concreto — naturalmente senza convergenze unanimi — che si è innestato, nella discussione, il problema della possibilità degli artisti, degli architetti e degli urbanisti d'agire positivamente affinché le trasformazioni del volto della terra siano veramente consoni ai bisogni dell'umanità e non subordinate agli interessi ed alle speculazioni dei singoli. E se non è mancato chi, nonostante tutto, ha creduto di poter rav-

visare efficaci ed ampie prospettive operative, la quasi totalità di coloro che sono intervenuti nel dibattito ha invece mostrato di ritenere esigui o addirittura nulli, nelle attuali condizioni, i reali margini d'azione dell'artista, privo nella struttura della società odierna, di un ruolo libero. Il suo lavoro — ha sottolineato gran parte degli oratori — è inevitabilmente assorbito dal sistema, che lo usa per i suoi fini, magari accettandone — e quindi vanificandone — gli stessi intenti rinnovatori. Il che specialmente vale per gli architetti e gli urbanisti, che sono di fatto strumenti del potere economico e politico.

Tutto ciò ha portato necessariamente alla domanda « che fare? », che molti hanno posto esplicitamente, ed alla quale — pur senza contraddire i dati emergenti dall'analisi di base e cioè senza miopi (o interessati) ottimismo — si è anche cercato di rispondere, al di là di rinunce assolute (che, oltre tutto, potrebbero nei fatti risolversi in comodi alibi), con proposte richiamanti la doverosità di un impegno nel presente, nonostante tutte le contraddizioni, nonostante tutti gli ostacoli, con un realismo critico che dovrebbe essere consigliato anche da quanto è avvenuto nei paesi socialisti, ove al mutamento delle strutture non ha purtroppo corrisposto in maniera adeguata un rinnovamento urbanistico ed ecologico. Il che non significa di necessità compromesso o rinuncia, come ha mostrato la stimolante relazione del prof. N.J. Habraken di Eindhoven.

« Per fare opera di 'designer' nel campo dell'ambiente e dell'espansione urbana — egli ha detto — bisogna conoscere il comune, l'ordinario: che è una quantità in sé; non è ciò che è a buon prezzo, né il banale, né il mediocre e può avere una grande qualità. Una qualità che non è necessariamente proporzionale all'abbondanza o alla competenza tecnica. Le civiltà dette primitive sono note per presentare una grande armonia nei rapporti tra l'uomo comune e il suo ambiente di vita quotidiano. Il nostro ambiente di vita mostra invece che in un'epoca di grande abbondanza e di produttività l'ordinario può trovarsi in uno stato di smarrimento e di ritardo. Gli architetti ammettono oggi che hanno a che fare con problemi che toccano l'ordinario. Ma ignorano che tra tutti i professionisti essi sono senza dubbio i meno equipaggiati per trattare l'ordinario. Pretendere di amare l'ordinario, manifestare dell'interesse per gli aspetti della vita di tutti i giorni non significa ancora sapere come trattare l'ordinario ».

Infatti da sempre l'architetto è stato colui che si occupava dell'eccezionale. La storia dell'architettura è la storia dei palazzi, chiese, castelli, edifici municipali. Sempre l'architettura è stata la realizzazione eccezionale dell'arte di costruire. L'architettura è sempre stata la cosa completa in sé, la cosa unica, la cosa che

resisteva ai tempi. L'architettura era una sfida ai tempi; lo scopo dell'architettura era di fissare i tempi. Essa era come una pietra immutabile nel flusso mobile della vita comune. L'architettura era l'immortalizzare l'effimero e il fuggitivo, il lasciare un monumento come testimonianza alla posterità. Ora, il comune non è mai una cosa completa in sé, unica, opposta al tempo. L'architettura è statica di natura. Gli architetti sono dei « designer » di monumenti».

« Circa cinquant'anni fa — egli ha continuato — gli architetti hanno scoperto l'ordinario. Essi hanno scoperto le abitazioni e le fabbriche, le strade, gli argini e le dighe, i ponti, le stazioni, gli uffici, le strade, i negozi, le scuole, i ristoranti e i caffè... Gli architetti hanno scoperto la povertà, la congestione, l'insalubrità, l'umidità e la mancanza di luce, la mancanza d'alberi e di verde. Essi hanno dichiarato che il comune cadeva nel campo dell'architettura. Ma questa proclamazione non era ancora per intanto la scoperta dell'ordinario. Voleva dire che da allora l'ordinario dipendeva dall'architettura ». E « l'architettura ha affrontato il comune come se si trattasse di monumenti. L'officina è diventata un'opera architettonica, la scuola è divenuta un'opera architettonica, l'abitazione è divenuta un'opera architettonica, l'acquedotto è divenuto un'opera architettonica. L'urbanistica è divenuta la sistemazione di opere d'architettura ».

Gli architetti, quindi, sostiene Habraken, devono rivedere il loro ruolo tradizionale, rinunciando a priorità e prerogative che non possono che essere un ostacolo ad una vera aderenza ai bisogni comuni. « Se gli architetti vogliono veramente trattare l'ordinario — giunge a dire Habraken — devono cessare di disegnare abitazioni, devono cessare di produrre abitazioni. Un'abitazione è un atto. E se gli architetti vogliono veramente trattare l'ordinario, essi devono rendere possibile l'atto d'abitare. Essi devono creare i prodotti che permettano alle persone comuni di predisporre da sole il loro abitare. Per trattare l'ambiente fisico ordinario non bisogna produrre, ma coltivare. Gli architetti che professano l'amore per l'ordinario dovrebbero divenire dei giardinieri. Il giardiniere non crea, coltiva. Trattare l'ordinario è permettere all'uomo ordinario di agire. Non è progettare delle città, ma sistemare dei giardini in cui sia possibile coltivare delle abitazioni, l'ordinario, il comune, sfugge al « design ».

Cinema

## Pomodoro e Adami

di Franco Quadri

Il cinema degli artisti esce dalle cantine. All'ultima Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, i due films di Arnaldo Pomodoro (*Processo politico*, coautore Francesco Leonetti) e Valerio Adami (*Vacanze nel deserto*, coautore Giancarlo Romani Adami) costituivano il piatto forte della partecipazione italiana. In entrambi i casi, un connubio tra un artista figurativo e un narratore; e in entrambi i casi l'intervento letterario ha avuto il suo peso. Si tratta infatti di due films che hanno in comune l'autonomia dalla matrice artistica dei loro autori, due interventi su un piano eminentemente cinematografico, anche se di origine e destinazione diversissime. È giunto ormai il momento in cui la tentazione cinematografica ha superato una necessità di verifica di un lavoro plastico-figurativo.

Pomodoro e Leonetti si erano svincolati dal campo artistico con la loro felice operina dello scorso anno (*La forma negativa*, vedi NAC n. 5, 1971), tutta incentrata in una discussione sulla funzione dell'artista. *Processo politico*, 60 minuti, punta assai più in alto, affrontando un caso scottante come il processo Calabresi-Lotta Continua e l'indagine sulle cause della morte di Giuseppe Pinelli. Al lavoro precedente si collegano le prime e più riuscite sequenze di ricerca dei luoghi delle battaglie di Milano, attraverso un confronto tra una qualsiasi giornata di vita della città e le ore furienti della contestazione. Ma subito l'ingenuità della cornice narrativa costruita, rivela quello che è il difetto più irritante di un'opera volenterosa quanto velleitaria: l'esigenza di comunicare un mes-

saggio personale — la propria verità sui fatti e sul modo di fare la rivoluzione; un messaggio che per la sua natura poetica, per gli accenti pressapochistici, per il dilettantismo dell'interpretazione (tra gli interpreti si notano Edival Ramosa, Gianfranco Pardi, Amelia Dal Ponte, Giuseppe Spagnolo) e della registrazione sonora, finisce con l'inficiare anche le più immediate riprese in tribunale. Su queste, come sulla conclusione che implica l'avvento di un nuovo tipo di lotta non più direttamente interventistica e il lancio della controinformazione proletaria, pesa il filtro saccente (e controproducente) del Verbo degli autori.

Tutt'al contrario *Vacanze nel deserto*, che si rifà all'oggettività fredda e distaccata della pittura di Adami. Un paesaggio di oggetti gelidi con le tipiche tonalità dei quadri del pittore — non sempre ben rese dalla fotografia, anche in virtù di un'illuminazione poco felice — in cui si aggirano come altrettanti oggetti spersonalizzati i personaggi che del mondo dell'autore fanno parte, e il pittore stesso, in una parte di « testimone ». L'azione del film, che procede con un montaggio fondato sulla libera associazione, mira soprattutto alla dissezione di queste individualità inconsistenti; il concetto di personaggio si smonta addirittura alla fine, quando la protagonista sparisce annullandosi in un'altra misteriosa presenza; quella di un aviatore piovuto dai cieli di Islanda su una antica carcassa di aereo e che ama travestirsi da donna per soddisfare una sua ipotesi erotica che fa pensare a Bataille: il desiderio di avvicinare una donna nei più intimi recessi della sua vita, carpendone le con-

Valerio Adami: Ripresa del film «Vacanze nel deserto», 1971.



fidenze come solo chi è dello stesso sesso può fare. Ma l'ipotesi finale di fusione dei due personaggi resta un artificio esteriore più asserito che dimostrato; e d'altra parte ha assai minor interesse di quella legge di causalità e di assurdo a cui tutto il film ubbidisce, dalla sua costruzione strutturale, allo scivolare da una storia all'altra dimenticando o ignorando del tutto gli antefatti con un gusto che è quello della banalità quotidiana, all'affastellare confessioni gratuite su paesaggi o ambienti improbabili.

C'è una trovata di partenza che dà in parte la chiave del film: il protagonista iniziale è un vecchio eccentrico collezionista di immagini che con un sano voyeurismo ha dedicato la sua vita a incasellare azioni vissute in fotogrammi di pellicola; così una volta perso l'ordine di disposizione dei fotogrammi a cui la sua memoria visualizzata s'affida, (e il personaggio presto scompare), si determina la sua follia: che è all'atto pratico il film. (Tutto il film, secondo gli autori, può anche essere letto come un dibattito intersichico tra un solo personaggio). L'elaborazione però rimane aperta, cosicché lo spettatore può cogliere o rifiutare questo dato di avvio e comporre o scomporre a sua volontà gli incastri delle singole caselle filmate. Senza passar comunque sopra all'ironia che avvolge lo scorrere di questo mondo gratuito e assai quotidiano e un po' snob.

È con una sensazione diffidente di fastidio che si fiuta il prodotto di clan, ricco di chiavi e di umori privati, destinati a escludere il lettore comune. E il film viene catalogato come un elenco acuto di dati, piuttosto che venir apprezzato per l'intenzione di sperimentare nuove strutture, irrimediabilmente datate dopo i rarefatti esperimenti di Resnais. E non diciamo poi del vantato lavoro di distruzione del personaggio, che in teatro e in letteratura (per non parlare del cinema) opera ormai da qualche decennio.

A un lavoro così distaccato e elegante si vorrebbe chiedere una più precisa cura dell'interpretazione, eccellente soltanto in una professionista come Adriana Bogdan, e accettabile nei bizzarri assoli di Franz Thomasin; come nelle apparizioni assolutamente naturali nella loro non chalance dell'artista e della moglie, Camilla Cantoni, perennemente assorta nella contemplazione o nella manutenzione del proprio corpo. Per essere un film indipendente, *Vacanze nel deserto*, ha infatti un costo piuttosto elevato (40 milioni), tanto più se paragonato a quello dell'opera di Pomodoro-Leonetti (4 milioni). Ma si diceva della diversa origine e destinazione dei due lavori: a differenza del film militante dalla gestazione assai difficile, *Vacanze nel deserto* è infatti un'opera d'occasione, nata gratuitamente come le vicende che ci fa ruotare dinanzi agli occhi, per investire una somma messa a disposizione dalla cortese fondazione produttrice.

Problemi di estetica

## I classici in soffitta

di Piero Raffa

Che cos'è un classico? Quando si tratta dell'opera di un artista la definizione l'abbiamo a portata di mano, ce la offre la nostra esperienza dell'arte passata. 'Classiche' sono le opere che conservano un valore durevole nel tempo e restano come modelli, disponibili per la fruizione ripetuta e per un godimento sempre rinnovato. Ma trattandosi di opere del pensiero concettuale, questa definizione non si applica sic et simpliciter, poiché è noto che le conoscenze sono soggette alla legge del progresso: le nuove rendono inattuali le vecchie. Questa è la differenza sostanziale tra la storia della scienza e la storia dell'arte. Cionondimeno ha un senso parlare di classici anche per le opere della conoscenza. Ciò che conserva un valore durevole e ci procura ancora un insegnamento in questo caso, non sono tanto le singole conoscenze che talvolta rimangono valide, sia pure riformulate in una forma più perfezionata. È soprattutto il modo di pensare, che è un qualcosa di globale e che trascende le conoscenze prese singolarmente.

Questa peculiare natura dei classici del pensiero risulta particolarmente giovevole nella situazione in cui si trova l'estetica. Vi sono alcuni autori contemporanei, che l'imperialismo speculativo nostrano ha deliberatamente ignorato e che tuttavia varrebbe la pena di leggere e studiare a distanza di quasi un secolo, per il loro modo 'eterodosso' di abordarci i problemi di questa disciplina. Un modo (ma sarebbe più appropriato dire un metodo) che rappresenta appunto l'antidoto di cui abbiamo bisogno per liberarci dalla mentalità che ci condiziona e per cominciare a vedere le cose dal punto di vista più produttivo delle scienze culturali. Questa volta ricorderò due di questi classici: essi sono G. Santayana e G. Fechner.

Santayana è un filosofo il cui nome è ben noto alla cultura italiana, quanto il suo pensiero viene di fatto evitato e guardato con sdegnosa freddezza. L'opera di cui parlo è *The sense of beauty* (1896). Nella prefazione l'autore avverte che l'unico titolo di originalità che egli può vantare « sta nel tentativo di ordinare in un sistema gli sparsi luoghi comuni della critica, sotto la guida della psicologia naturalistica ». Questa dichiarazione estremamente modesta non dà l'idea della densità e ricchezza analitica del libro. Ma fornisce la chiave metodologica che ne rende conto: la psicologia 'naturalistica', cioè empirica. Altrove egli chiarisce meglio che « il metodo accreditato della psicologia è il solo col quale sia pos-

sibile analizzare i fenomeni psichici », cioè considerare gli oggetti del nostro sentire ed il sentire stesso « come se fossero composti di parti corrispondenti ».

Per illustrare la portata di questa impostazione, mi servirò di un esempio familiare al lettore e lo confronterò col trattamento che al medesimo fenomeno riservava il nostro Croce press'a poco negli stessi anni. Che cos'è l'espressione? Dice Santayana: è la qualità, che l'oggetto percepito possiede, di risvegliare nella nostra sensibilità certe associazioni. « In ogni espressione possiamo pertanto distinguere due componenti: la prima è l'oggetto realmente presente, la parola, l'immagine, la cosa espressiva; la seconda è l'oggetto suggerito, l'idea o l'emozione o l'immagine evocata, la cosa espressa ».

Non ho l'intenzione di rifare per l'ennesima volta la critica del concetto crociano dell'espressione. Voglio semplicemente mostrare quanto diversamente, e con quali conseguenze, funzioni la macchina speculativa dell'estetica filosofica. L'esempio di Croce vale dunque anche per altri autori, non escluso Kant, maestro di tutti nel bene e nel male; con la differenza non trascurabile che all'epoca di quest'ultimo la psicologia era un rampollo in fasce che poppava il latte della mamma filosofia, mentre nel nostro secolo è diventata una scienza empirica già abbastanza adulta e rispettabile. Espressione sarebbe l'intuizione di un sentimento: questa è la formula crociana a tutti nota. Intuizione, sentimento: sembrerebbe che qui si parli, seppur vagamente, di fenomeni psichici ben reali. Ma a sua volta l'intuizione è una categoria dello Spirito, la forma 'aurale' della conoscenza, quella che precede il concetto. In tal modo la psicologia viene travestita nelle categorie filosofiche e la concretezza del fenomeno si volatilizza nelle formule del trascendentale, cioè tanto in alto quanto basta perché il filosofo possa ritenersi esonerato dal verificare la pertinenza di ciò che dice con riferimento all'evidenza dei fenomeni.

Qual'è la lezione che si ricava da questo esempio? L'estetica filosofica è un giocare con le carte truccate. Da un lato essa non può fare a meno di saccheggare la psicologia e comunque i dati psichici, poiché di tal natura sono i fenomeni di cui parla; dall'altro mistifica e camuffa questo materiale nel linguaggio delle categorie. Le categorie sono appunto le carte truccate. Il trucco non si vede

finché non si afferma una mentalità alternativa che abbrondi i fenomeni col linguaggio dei concetti empirici. Oggi che il trucco si vede, il vecchio Santayana, che era filosofo, ma preferiva i concetti empirici della psicologia, può ancora illuminarci la strada.

Una altro aspetto del suo insegnamento merita di essere ricordato. Le categorie sono legate a doppio filo con gli universali. Per esempio, l'estetica filosofica considera il gusto come una 'facoltà' universale e si disinteressa dei gusti quali realmente esistono. Santayana si ribellava a questa mistificazione. Dal punto di vista della psicologia empirica, rivendicava che il modo reale di manifestarsi del gusto è per sua natura specifica la difformità e non l'uniformità. « Gli uomini non differiscono soltanto nel grado di sensibilità, ma altresì nel suo orientamento. La natura umana si dirama in caratteri opposti e inconciliabili. E il gusto segue questa diramazione... I modelli del gusto sono l'espressione di differenti abitudini di percezione ed immaginazione ». Tra l'altro, additava il critico ideale in « colui che assomma la più ampia varietà di modelli con la maggiore dotazione di sensibilità ».

Questa impostazione ha fatto parecchia strada, non a caso essa porta dritto al metodo delle scienze culturali, cioè al punto di vista dei comportamenti reali. Essa offre l'aggancio per introdurre l'altro personaggio di questa rassegna: G. Fechner. La guerra che egli dichiarò all'estetica 'dall'alto', contrapponendole un'estetica 'dal basso', fondata sul metodo induttivo della scienza, ha una portata programmatica ben più vasta e significativa dell'estetica psicologico-sperimentale, alla quale dedicò la sua classica opera (*Vorschule der Aesthetik*, 1876) e che costituisce soltanto una branca dell'estetica orientata scientificamente. Essa può dirsi l'annuncio e il punto di partenza di quella svolta metodologica, che numerosi autori e correnti sono venuti attuando nel nostro secolo anche in altre direzioni.

L'alternativa che Fechner ha concepito e concretamente avviato è lo studio dei comportamenti preferenziali del gusto mediante l'esperimento e la statistica. Anziché continuare a gingillarsi con le categorie intorno al problema del bello, egli ha indagato, con i mezzi che la psicologia del suo tempo poteva offrire, i modi con cui gli uomini apprezzano di fatto gli oggetti estetici, mirando a stabilire le condizioni e le leggi correlative. A differenza di Santayana, che ha avuto scarsa influenza fuori d'America, Fechner può dirsi un classico anche nel senso che le sue idee hanno attecchito e fruttificato in svariati paesi (Germania, Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti), stabilendo una ricerca istituzionale pressoché ininterrotta fino ad oggi. Bisognerà pertanto giudicarlo nel contesto di questi sviluppi.

Segnalazioni

## Le variabili di Rambaudi

di Mirella Bandini

Questa intervista con il pittore torinese Piero Rambaudi oltre a volgere l'attenzione su un artista che da anni opera isolatamente su problematiche inedite e attualissime, trae anche lo spunto dalla prossima pubblicazione di una raccolta di suoi scritti e Progetti, intesa a fare il punto sui lavori di questi ultimi anni, basati su una metodologia che si identifica — nella logica operativa della progettazione mentale — con i criteri e le teorie scientifiche odierne.

Mentre nel passato nessuna diversità qualitativa separava la processualità e le tecniche artistiche dalla scienza del tempo, oggi questo divario fortissimo, aperto anche tra biologia, psicologia e logica, ha portato all'attuale « crisi del conoscere » conseguenza della frammentazione specialistica e dell'impossibilità di un'interpretazione globale della realtà delle cose, non ancora unificate in una comune metodologia. In questo incontro con l'artista si è cercato di chiarire, attraverso le tappe evolutive del suo lungo iter, l'inserimento delle sue difficili esperienze estetiche nell'attuale momento culturale in cui vengono a caratterizzarsi.

Dopo un breve interesse per una scultura di indirizzo espressionista, Rambaudi si orientò dal '32 verso la pittura astratta, intesa come una ricerca metodica e oggettiva di valori cromatici e formali, esplicitata attraverso la ripetizione rigorosissima di bande colorate. La genesi dei suoi lavori odierni ebbe inizio proprio dall'elaborazione di queste bande cromatiche per la preparazione dei quadri per la personale alla Galleria di Stato di Zagabria nel '58: per accelerarne la strutturazione, Rambaudi ideò un piano operativo di programmazione servendosi di strisce di carta colorata da accostare variamente. Dall'immediata percezione che queste « variabili » e la realtà dell'atto « d'azione » erano il raggiungimento del nucleo, pur ancora in nuce, della sua ricerca, Rambaudi si orientò quindi verso la « progettazione » come operazione fondamentale, intesa non più nella sua prerogativa di intuizione, ma di logica scientifica.

I « Progetti di Pitture » successive e fino al '68 vertono su schemi sperimentali di figure geometriche (generalmente bande di colori primari), delle quali sono simboleggiate le variabili sul limite della superficie a scacchiera quadrettata del quadro, che diviene così il momento conoscitivo di un processo numericamente definibile. Per ottenere infatti la definizione numerica esatta delle variabili di uno schema prefissato di figure geometriche (sia pure con determinate limita-

zioni come l'esclusione della contiguità di alcuni colori) Rambaudi si serve in quegli anni di un computer, in sperimentazioni presso l'Olivetti e l'Istituto di Matematica del Politecnico di Torino, che fa salire a cifre vertiginose le variabili dello schema elementare dei suoi Progetti di Pitture (72.000 nel disegno B 1968!). Il computer diventa in questo caso uno strumento di verifica di possibilità, esaltate nella strumentalizzazione della ricerca ad una velocità ed elasticità infinitamente superiori a quella umana. Il « vedere » una di queste variabili (e tale è un Progetto di Pitture di Rambaudi) significa anche vederla nella sua totalità, in una sorta di percezione globale, trascendente, anche se definita, la misura umana. A questo punto e sulle esperienze tuttora in corso dal '68, lascio la parola a Rambaudi:

R. - Il mio attuale lavoro riprende con un elemento d'ordine un'esperienza che mi pare permetterà il recupero di forme che, viste tramite un programma aperto, potrà accelerare « l'estensione dell'uomo ». In questa indagine ogni osservabile (azione) si identifica con una variabile ed è quindi condizionato dall'incertezza e relatività che accompagnano ogni osservazione fisica. L'esistente e il conoscibile confluiscono nell'azione; noi infatti « conosciamo » soltanto azioni. Nei « Progetti di Pitture » prima tappa del mio lavoro, l'operazione era accentrata sul fattore matematico delle possibilità combinatorie, in numero altissimo ma definito, di bande colorate; nei lavori successivi al '68 questa operazione viene allargata sulle possibili variazioni nel tempo e nello spazio di figure geometriche; quindi e ulteriormente su permutazioni di azioni scelte dall'uomo, ovvero su manifestazioni fisiche di esistenza.

Infatti nella mostra alla Galleria Gap di Roma nel '70, e che considero un punto fermo nella mia attività, l'indagine progettuale dei collages « Pluralità di fenomeni » esposti, verteva complessivamente sul tempo (che raffigurato con strisce di colore è stato suddiviso in tante azioni di tempo), sul tempo-azione (indicato in alternative combinazioni), sullo spazio e azione (variate in unità di tempo). Per mezzo del computer questo processo è conoscibile in ogni sua possibile fase, ovvero nella serie di eventi caratterizzati da un certo numero di variabili indicanti le azioni lungo la traiettoria temporale. Il più recente dei miei lavori ivi esposto verteva sulla traduzione grafica della giornata di un'uomo nelle sue azioni di routine, variabili o ripetute secon-

do un programma di luogo e di tempo, relazionato alla « sua » scelta.

D. - In che modo la sua lunga esperienza pittorica si integra in questa « nuova visività » e quale valore vi assume il colore?

R. - Per me la pittura è il mezzo espressivo più congeniale nel nuovo aperto campo delle esperienze estetiche, in cui ogni mezzo è valido. Mi avvalgo quindi di tutta la mia esperienza pittorica ed estetica nella scelta dei colori e delle forme geometriche; uso i colori tradizionali ad olio (generalmente solo tre) come elementi estetici noti e le forme geometriche come elementi primari.

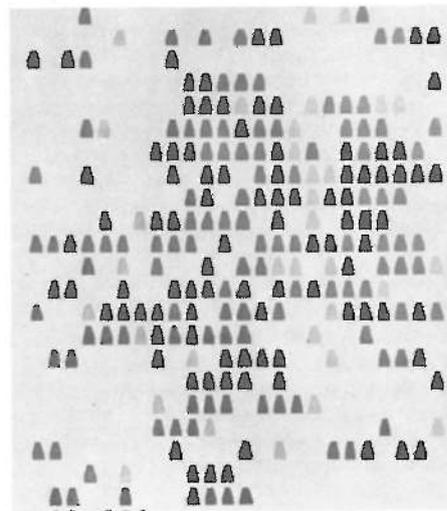
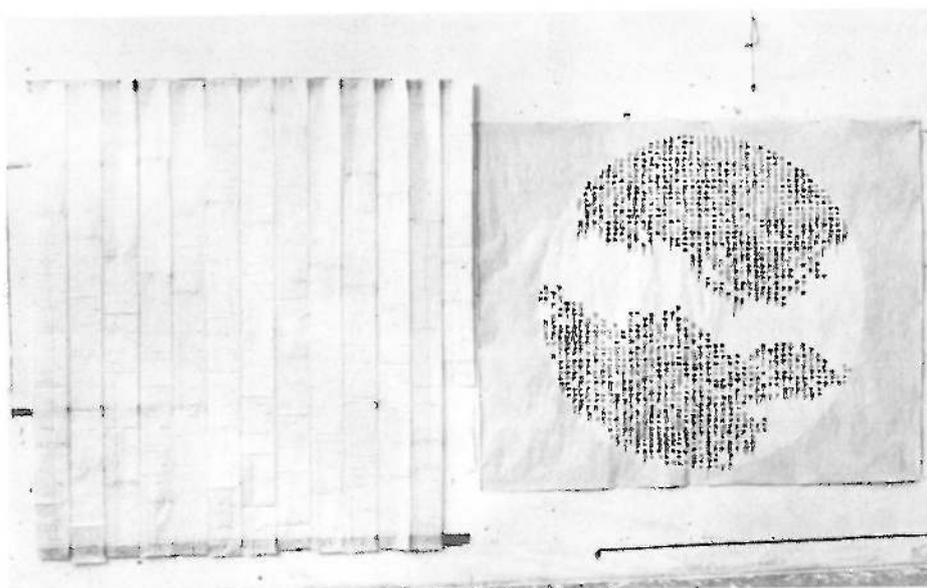
D. - Nella X Biennale di S. Paolo in Brasile del 69 lei ha esposto dei Progetti che prendono in esame le variabili di elementi architettonici e naturali. Essi si collegano ad altri più recenti studi (70-71) di programmazione, sul tipo del budget industriale, di posizioni e luoghi in tempo e spazio rigorosamente prefissati, di oggetti. Queste operazioni, come quelle precedenti, tendono ad un'importante allargamento della visualizzazione, che, da sempre strada maestra del conoscere, ha in questo momento rapporti radicalmente nuovi con l'arte. Inoltre in tutte le attuali avanguardie artistiche è sentita l'urgenza di raggiungere una nuova e globale sensibilità, in esperienze conoscitive aperte a tutti e al di là del prodotto specialistico e monodico dell'opera d'arte

tradizionale.

R. - Molte esperienze estetiche d'oggi partono da una base collettivistica, rispondendo a un'esigenza globale: l'arte sarà finalmente inserita nella vita. Del resto chi fruisce compiutamente di un'opera d'arte è anche capace di continuarla. I miei quadri ad esempio sono una piccola possibilità di un sistema e chi li « guarda » è coinvolto nella problematica connessa. Le possibili variabili di essi verificati dal computer potranno essere, in futuro assai prossimo, contemporaneamente visualizzate dal computer stesso in un film. Con questa espressione non più in formule ma in visione reale si « vedrebbero » tutte le variabili di un disegno (progetto) come mente umana ha mai potuto vedere.

D. - La sua aperta ricerca, che raggiunge percorrenza e mobilità di pensiero non ancora esplorate e esperite dall'uomo, mi pare oggi, anzi si identifichi con i più recenti criteri della scienza fisica sulla prassi di accertamento conoscitivo, base dell'odierna teoria dei processi e della teoria dell'informazione. Essa verte infatti, in chiave estetica e concettuale, su un sistema di rielaborazione della conoscenza umana come processo informativo su azioni obiettive, cioè su eventi reali che si danno come realtà esperita. Nei suoi lavori più recenti, ad esempio, oltre gli oggetti e luoghi arbitrari, le osservazioni prendono anche in esame le cose avvenute, certe realtà descritte.

Piero Rambaudi: *Analisi tempo-velocità di 2 mesi di lavoro di una macchina*, 1971.



Piero Rambaudi: *Combinazioni variate del progetto n. 7*, 1971.

R. - Sì. Gli ultimi miei lavori visualizzano la conoscenza — in segni e colori — della realtà di un atto d'azione enucleata da automatismi di controllo per macchine industriali e mezzi di trasporto pubblici.

I punti di partenza di queste osservazioni sono: un nastro-controllo della conduzione di una continua per carta, della produzione di gennaio-febbraio 1968 nella cartiera Bosso di Mathi (Torino), e un biglietto di funivia in uso per gli automatici elettronici all'ingresso della Diavolezza di St. Moritz, che registra un tempo misurato dall'orologio e dal calendario. Il processo delle opere precedenti appare qui rovesciato e confermato: anziché iniziare da elementi fissi da « vedersi » nelle variabili numericamente definibili, esso inizia ora da una variabile (in traduzione grafica) estrapolata da una serie di eventi in tempo e azioni reali.

Penso che l'artista oggi abbia il diritto di esaminare con il suo occhio le cose che sono state per molto tempo fuori dalle sue indagini. L'artista attuale non è più solo: il tecnico gli dà la possibilità di conoscere il mondo della scienza e della tecnica ed egli d'altra parte vi ha già portato un notevole contributo. In America ed in Inghilterra si conducono da anni sperimentazioni tra laboratori, gruppi industriali e artisti (e in questa prospettiva i miei lavori hanno avuto larghi consensi dall'università di Pennsylvania e dalla Bell Telephone americana).

Dalla complementarità del ricercatore scientifico con l'artista potrebbe derivare una diversa impostazione e comprensione dei rapporti dell'uomo con il mondo. Le due creatività si completerebbero vicendevolmente: la logica metodologica del fisico con la libera invenzione dell'artista. E, come hanno detto Lessing e Einstein: « la ricerca della verità è più preziosa del suo possesso... la verità è ciò che resiste alla prova dell'esperienza ».

# Scritti editi e inediti

di Umberto Boccioni

Per gentile concessione dell'Editore Feltrinelli pubblichiamo alcuni testi del libro « Scritti editi e inediti » di Umberto Boccioni, a cura di Zeno Birolli, di imminente pubblicazione.

*Il libro propone una nuova e complessa considerazione di uno dei capitoli più vivi della letteratura artistica moderna. Il massimo risalto occupa la sezione teorica: Manifesti, Prefazioni, Articoli, e il libro del « Dinamismo plastico », accompagnati sempre da riscontri testuali che definiscono più chiaramente la continuità del percorso mentale boccioniano. Accanto si pone il gruppo degli scritti letterari: Parole in libertà e i quattro Atti unici di teatro sintetico futurista. Seguono gli scritti privati, dai primi Tacchini all'epistolario, al quale sono state apportate integrazioni ulteriori. La sezione finale è dedicata alla rubrica « Le arti plastiche » del settimanale « Gli avvenimenti », tenuta sino al giugno 1916.*

*Gli apparati critici sono costituiti da una chiara prefazione di Mario de Micheli e dalle note ai testi del curatore.*

*Tra le lettere inedite quella a un'amica del giugno '13, scritta in un momento di massima tensione inventiva; e quella a Cecchi, più riflessiva e ormai critica nei confronti della precedente battaglia futurista.*

*L'intenso lavoro teorico di Boccioni è documentato dalla seconda delle tre stesure della Prefazione alla mostra di scultura, riportate nel volume soltanto come varianti al testo definitivo. Pur in forma non compiuta rivela la novità della concezione plastico-ambientale cui è giunto l'artista nella primavera '13.*

*Di altra natura è uno degli ultimi scritti, nel quale la « bella » aggressività polemica dei primi articoli è ora connotata al discorso culturale e politico di una chiarezza inattesa e attualità, che sconfessa la « crisi » involutiva e finale di Boccioni, il quale dimostra così di uscire dalla tragica esperienza nazional-imperialista della guerra mondiale.*

*I testi presentati in questo articolo sono illustrati dal disegno inedito « Uomo e cavallo », da un frammento di parole in libertà « Entrare-Uscire » scritte nel 1913 e dal disegno « Il selciatore » (1910).*

Z. B.

Milano, giugno 1913

Gentile Amica!

non ho scritto per il grande! terribile lavoro che in tutti questi giorni mi ha tenuto legatissimo. Sono sempre l'amico

affezionatissimo! Parto domani sera per Parigi e vi resterò 20 giorni.

Tutta la scultura è partita: undici lavori e 30 disegni.

Spero molto. Vedremo.

Voi che conoscete la mia vita potete immaginare le infinite preoccupazioni che oltre il mio lavoro ha fatto pesare su di me la sistemazione dei miei affari. Debbo lasciare mia madre e in modo che tutto in casa sia in ordine. Credete è un vero eroismo il lottare così e primeggiare sempre fra tutti. Ci vuole un'energia enorme. Sono stanco e un po' triste.

Quanta gente riderà di tutte le mie fatiche...

A Parigi il lavoro da fare è ancora gravoso. Sistemazione dell'esposizione, ritocco dei lavori, visite, discussioni e una conferenza sulla scultura da tenere il 27 corrente.

Vi pare che lavoro?

Le bozze del mio libro sono tutte pronte e mi attende un gran lavoro di arrotondatura e pulitura. Per l'autunno devo avere dei lavori pronti e una conferenza che spero tenere in tutta Italia...

Quando finirò?

La fotografia è pronta e Marinetti vi darà la sua. La nostra celebrità cresce e vinceremo!

Vi scriverò da Parigi.

Scrivetemi: *Galerie La Boetie Rue Boetie 64 bis*, quando cambiate indirizzo o se tornate a Milano. Auguri fervidissimi alla vostra figliuola e tenetemi sempre per il vostro buon amico

Boccioni

Alassio 19 luglio 1914

Caro amico,

sono stato in giro in questi giorni e non ho mai avuto l'energia di scriverle una parola per ringraziarla della sua cartolina che mi ha fatto grandissimo piacere. Dal suo lavoro mi attendevo un grande beneficio per l'idea di *dinamismo*. In questi giorni di riposo mi persuadeo sempre più della fatalità di concepire, plasticamente il mondo come *continuità*. Lo vedo un logico (matematicamente logico) prolungamento e sviluppo delle concezioni plastiche passate. Purtroppo il compito mi appare sempre più grave. Mi sento un po' troppo solo... e l'incredulità e la diffidenza mi lasciano perplesso. Dei momenti non capisco più il perché della battaglia da combattere e mi chiedo mille cose che le direi a voce con grande gioia... ma per lettera mi irrito. Le lunghe ore di tavolo per il libro mi hanno lasciato quasi una nausea dell'espo-

sizione teorica. Lei mi comprenderà certamente e mi scuserà!

Dove si trova Lei adesso? È forse al mare da queste parti? Si potrebbe incontrarci. Mi scriva in caso. In ogni modo le sue lettere mi fanno grande onore e piacere. Qui il mare è meraviglioso e mi ha suggerito molte cose. Così la montagna da dove sono fuggito pochi giorni fa. Ma non c'è nulla da fare! Bisogna l'essenziale e avere tutto in sé come concetto dinamico. Cardarelli, l'ultima volta che lo vidi, mi fece molta impressione. L'ansia dolorosa che lo stringe rattrista un poco perché si vede in tutti, della nostra generazione, l'anacronismo tra la maturità individuale e la bassezza dell'ambiente. Precediamo troppo il nostro paese. Corriamo dove si sta seduti e inciampiamo tra le sedie... Auguri per la sua salute. Mi scriva qui

aff.mente *Suo Boccioni*

## Prefazione al catalogo della 1. esposizione di scultura

Le opere che presento al pubblico hanno realizzato in parte e contengono in potenza quello che ho proclamato nel Manifesto tecnico della Scultura Futurista.

La scultura è stata finora l'arte statica per eccellenza. A questo hanno contribuito la tradizione di fissare nella linea il gesto la natura della materia marmo bronzo ecc.

Quando cominciai a studiare i problemi della scultura osservai che a questa immobilità concorreva anche l'omogeneità delle materie di solito adoperate e pensai di scomporre quest'unità in parecchie materie ognuna delle quali andasse a caratterizzare con la sua intrinseca diversità una diversità di peso e dilatazione dei volumi il che produce già il movimento.

Ma lavorando mi accorsi che non solo nelle diversità delle materie ma principalmente nella interpretazione delle forme era la genesi del movimento in scultura. Osservai che lo studio della forma sul vero allontanava la scultura (come allontana la pittura) dalla sua origine e di conseguenza da quella verso la quale s'incammina nell'epoca moderna l'architettura. Lo studio della forma pura con analogo procedimento di concezione dei greci portava all'immobilità. È questa la caratteristica della scultura cubista. Da successive meditazioni e osservazioni dedussi che tra la forma reale e la forma ideale tra realtà nuova (impressionismo) e concetto tradizionale (greco latino) esisteva una forma variabile in evoluzione che era la *forma in moto*. Questa sola mi poteva dare l'attimo di vita plastica vissuto nel suo manifestarsi senza amputarlo e trasportarlo al di fuori del suo ambiente vitale, quindi arrestarlo e ucciderlo. Mi studiai allora di fissare nella scultura non la *forma pura* ma il *ritmo plastico puro*. Non la costruzione di un

Entrare-uscire entrare-uscire entrare entrare entrare entrare  
uscire entrare entrare uscire Confusione  
AMERICANO! pardon prego SELZ! SELZ!  
no no quanto 25! 35! no prego  
gag gag ~~diridin~~ <sup>diridin</sup> automatico della cassa  
cofano d'argento stagno nichelghisa med roere  
gag-gag diridin incassare cambiare  
argento da rame carta da argento + rame

U. Boccioni: Frammento di parole in libertà «Entrare-Uscire», 1913.

corpo ma la costruzione dell'azione dei corpi. Non quindi come nel passato una architettura piramidale ma un'architettura spirale. Quindi non un corpo studiato in moto e poi fermato; non la traiettoria ma la forma.

L'osservatore intelligente comprenderà come da questa architettura a spirale sia scaturita per logica conseguenza la simultaneità scultoria. Nel passato o la statua era fatta girare su se stessa davanti allo spettatore o questi girava attorno ad essa. Ogni angolo visuale dello spettatore abbracciava un lato fisso della statua o del gruppo. Il che concorreva al concetto d'immobilità. La mia costruzione architettonica a spirale produce invece davanti allo spettatore una continuità di forme che gli permette di seguire attraverso la forma-forza che sprizza dalla forma reale la linea chiusa che determina materialmente il corpo. La forma-forza è con la sua direzione centrifuga la potenzialità della forma reale. Abbiamo quindi una scultura astratta in cui lo spettatore costruisce idealmente le forme che lo scultore gli suggerisce.

Quello che ho cominciato a sviluppare e che il mio genio porterà a compimento nel suo continuo e appassionato lavoro è il concetto di fusione tra ambiente e oggetto con conseguente compenetrazione di piani. Ed è con ciò che mi propongo di far vivere la figura nel suo ambiente senza renderla schiava di una luce fissa o di un piano d'appoggio cosa che produrrebbe in un altro senso la distruzione dell'architettonico e chiederebbe troppo l'aiuto pittorico. Allargando quindi la concezione dell'oggetto scultorio ad una *resultante plastica* tra oggetto e ambiente essa produrrà la necessaria abolizione delle distanze ad esempio tra una figura e una casa lontana 300 metri; la prosecuzione di un corpo nel raggio di luce che la colpisce; l'entrata di un vuoto nel pieno che le passa innanzi con la unione di blocchi atmosferici a elementi di realtà più concreti.

### Dagli ultimi scritti

C'è nell'aria la paura che dalla guerra scaturisca un'arte retorica morale e religiosa. Tenerume in versi musica pittura monumenti... Novelle e romanzi sul soldato che parte e lascia la fidanzata e tarda a tornare e non torna. Inni patriottici e bellici burunbun bum bum... Quadri dove è fotografato lo strazio del morente baciato dal livido tramonto monumenti equestri imbalsamati e gesti disperati di eroi sulla roccia...

Inutile allarmarsi! L'arte seguirà il fatale solco della sua inarrestabile evoluzione. Le sensibilità mediocri faranno sempre della retorica come la facevano sui giardini settecenteschi, sul nudo di una donna, sul dolore delle vedove dei pescatori annegati, sul sudore operaio, sulla grossa rapacità del borghese.

L'arte è sempre al di sopra e la guerra non la tocca. L'artista che *lavora* non s'occupa di guerra. Chi è in guerra non può lavorare (nel senso creativo) e chi non è in guerra e non lavora fa della politica, dell'organizzazione, della «civica» e non dell'arte e può meditare, osservare, arricchire il proprio spirito. Ma in arte non conta che la forma e per esprimerla bisogna lavorare, eseguire.

E nel campo della politica dell'organizzazione e della «civica» rientrano quelle esposizioni e quelle opere che trattano il soggetto o l'episodio che è sempre uno e guerresco. Il quadro in questo caso vale un opuscolo con la superiorità della rapidità con cui imprime l'idea politica nel cervello del pubblico.

In questo genere di manifestazioni utili in questo momento, ma fuori dell'arte, appartiene l'esposizione di impressioni di guerra di artisti francesi (nella Galleria Colonna a Roma. Di questa mostra si occupa nell'«Emporium» Arturo Lancellotti, con un articolo ornato di 17 illustrazioni).



Boccioni

U. Boccioni: *Il selciatore*, 1910.

U. Boccioni: *Uomo e cavallo*, 1908.



# Le mostre

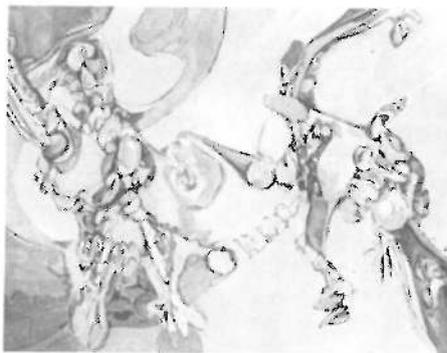
## Bari

### « Immaginazione e realtà »

Nelle sale della Pinacoteca provinciale, otto pittori, Addamiano, Grillo, Landi, Martiradonna, Morelli, Salvemini, F. Scaringi, I. Scaringi, hanno allestito le loro personali all'insegna di 'Immaginazione e realtà'. Certo, sembrano dire, niente più dell'immaginazione è in grado di opporsi alla schiavitù tecnologica, al livellamento di massa, ai condizionamenti del sistema e se questa consapevolezza, se i modi del nostro operare, hanno il loro campo di verifica in Puglia, bene, questo non infirma minimamente la validità del discorso: per noi « la Puglia è parte di un mondo che non ha confini, nel senso che tutti — a Bari come a New York che a Saigon — siamo coinvolti in un medesimo destino e per ogni coscienza dovunque si trovi, assumono valore emblematico le incarnazioni della violenza e le nuove mitologie mistificatrici » (dal catalogo della mostra a cura di P. Marino e E. Finocchiaro). Chiarissimo l'impegno morale sul quale non si può non essere d'accordo, ma la cronista di Nac deve passare subito alla visione delle opere. Tanto per cominciare, l'area entro la quale alcuni esponenti del gruppo conducono con maggiori o minori aperture, le loro ricerche è quella della Nuova Figurazione: In Italia sono almeno dieci anni che si parla e di discute di questa corrente (vedi le mostre alla Nuova Pesa del 1961, al Fante di Spade nel '63, alla Strozzina nello stesso anno, etc. etc.; il via a questo tipo di ricerca fu dato però nel '59 a New York con la rassegna « New Images of man » del Museum of modern art) e a Bari son già due o tre anni che alcune gallerie presentano Ferroni, Biasi, Isola, Recalcati, De Filippi. Per parte mia avrei qualche riserva sulla Nuova Figurazione, ma non è questo il luogo per fare distinzioni di cappella. Apre la mostra il giovanissimo Gaetano Grillo; la sua analisi ecologica alla ricerca di « un idillio e di un'arcaica elegia perduti » non mi pare abbia colpito nel segno: resta come trama esteriore di rapporti, intessuta di manierismi e verbosità. Un innegabile carattere di raffinatezza si ritrova nella imagerie di Enrico Landi, nelle incisioni soprattutto, perché le tele realizzate con tecnica mista convincono meno, viziate come sono da meccanismi inserimenti pop, che indeboliscono il senso liricamente contestativo del suo discorso. Completamente antitetica a quella di Landi, la personalità di Ugo Martiradonna: alla sua cronaca figurale cromaticamente truculenta e perciò stesso volutamente retorica, gioverebbe una semplificazione espressiva, un più organico



Natale Addamiano: *Persecuzione*, 1971.



Adele Plotkin: *Il Sol Levante*, 1971.

controllo della tematica. Leo Morelli struttura il suo racconto per immagini in una sorta di attonita visione dalle abili cadenze compositive. In Franco Scaringi il colore costituisce una remora a quella visione lucidamente ottica delle cose, che costituisce il fine della sua ricerca: d'altra parte lo stesso pittore ha avvertito l'esistenza del problema, pertanto sarei molto cauta nel metterne in luce il 'realismo staccato e inesorabile' (Finocchiaro) o la 'fredda non contaminata oggettività' (Marino). Per questa via si arriva dritti dritti a esiti di stampo neoneovecentesco e l'osservazione ovviamente non è riservata al solo F. Scaringi.

Il carattere 'cool' resta il dato più interessante dell'operare di Ivo Scaringi, di questi suoi reticoli « entro cui si distribuiscono frammenti e ideogrammi desunti da cose reali ». Perfettamente legittimo il richiamo a Sutherland per il 'montaggio biologico-vitalistico' di Salvatore Salvemini e accanto a Salvemini, validissima la ricerca di Natale Addamiano: allo 'spreco' di immagini consueto in ambito neo-figurale, il pittore molfettese oppone forza di sintesi ed essenzialità di accenti nella costruzione di questo suo mondo abitato da ombre, larve spettrali di forme corporee tragicamente disfatte.

Rosa Maria Manzionna

## Adele Plotkin

Una breve e compiuta analisi di E. Crispolti, inserita in catalogo, introduce alla lettura dei lavori che Adele Plotkin ha presentato alla Bussola. Il pezzo critico riprende, sviluppandola ulteriormente, la linea interpretativa e di collocazione, su un piano di riferimento gorkyano che è più di natura filologica che propriamente di contenuto, già avanzata un anno fa da Cesare Vivaldi. Il lirismo che apparentemente pare investire buona parte dei lavori di questa pittrice, americana del New Jersey da circa quindici anni in Italia, è da intendersi come pretesto per giustificare, e non so fino a che punto cosciente, certo gusto, certa sentita affezione per l'immagine che si fa sempre più ricca di altri e diversi sensi e di risvolti non di rado ironici. Indicativi a proposito alcuni titoli quali 'La Contessa cerca un cappello', 'La Contessa mangia il gelato di pistacchio' dove il colore, l'immagine, quasi scandagliata con un fare che, per dirla con Crispolti, è tra « surrealismo astratto e (...) impressionismo astratto ». Quello della Plotkin è un procedere analitico tra 'allusione' e 'sensazione' in cui la 'memoria' giuoca il ruolo fondamentale di elemento di congiunzione e di sintesi, non solo, dirci meglio di cartina tornasole, per situazioni reali e fantastiche, visute o solamente sognate; resta, poi, il peso dell'immagine, di quel tanto d'immagine, sempre libera e possibile per ulteriori ed insospettati esiti conducibili, così, all'infinito, di quell'elemento di riferimento, psichico più che mentale, che possa ricostruire, per tentativi, il tutto originario non nella sua effettività concreta ma nella sua capacità evocativa che va ben oltre il segno e l'organizzazione compositiva. Ogni superficie diventa epidermide e, per il non voluto quanto per il non cercato riallacciamento al sensibile, al categoriale, è sovrapposizione di ripensamenti di immagini sempre nuove e mutevoli che incalzano come polluzioni di coscienza di ricordi sfogliati a strati e scoperti sempre, ogni volta, con la giocondità e partecipazione di un primo incontro mai, comunque, preso troppo sul serio.

Enzo Spera

## Bassano

### Grafica tedesca e austriaca

La mostra « Grafica tedesca e austriaca dalle Secessioni al 1930 » raccoglie a Palazzo Sturm di Bassano del Grappa duecento opere dei più noti rappresentanti della cultura grafica tedesca e austriaca di questo secolo. Una mostra non completa (e difficilmente avrebbe potuto esserlo data l'ampiezza della produzione grafica degli artisti raccolti) ma largamente indicativa proprio per il numero delle presenze significative (da Max Libermann a Max Klinger, Klimt, Kokoschka, Kubin,

Schiele, la Kollwitz, Kirchner, Heckel, Barlach, Franz Marc, Kandisky, Klee, Feininger, Otto Dix, Grosz, Beckmann, per citare solo i nomi più noti). Merita di essere sottolineato come questa iniziativa segua due altre fortunate esposizioni organizzate dal Museo Civico di Bassano del Grappa, sempre nel campo della grafica: la mostra di acqueforti e disegni di Giambattista Tiepolo, dell'anno scorso, e l'« Omaggio a Durer » presentato quest'anno in occasione del quinto centenario dureriano, una mostra che raccoglieva ben 360 stampe del maestro di Norimberga e di altri incisori tedeschi del XV e XVI secolo, opere tutte appartenenti alla ricca sezione tedesca del Museo. I limiti cronologici dalle secessioni di Monaco ('92) e Vienna ('97) al rogo dell'« arte degenerata » del marzo 1938 sono, come è noto, comprensivi di uno dei periodi più fervidi e drammatici della storia della cultura occidentale. Ed è interessante notare come le vicende artistiche che in questi limiti la mostra registra, sono caratterizzate dal confronto vivo con una realtà contraddittoria; rispetto a questa realtà l'opera dell'artista si va specificando secondo un acuto angolo critico. Perché il filo delle diverse operazioni culturali che condizionano lo sfondo delle arti visive tedesche, se corre lungo un orizzonte segnato da momenti singolarmente definiti (il « Ver Sacrum » e « Pan », « Die Fackel » di Karl Kraus e Die Sturm » costituiscono i luoghi dove è possibile ricostruire una storia grafica degli artisti ma anche il riverbero di un clima quindi espresso dalle poetiche del Blaue Reiter e di Die Brücke), ha costanti definite che possono essere individuate nell'insistente ricerca di uno spazio esistenziale, di libertà individuale, di visione spirituale e però insieme l'altro lato (« Die andere Seite » di Kubin), la propensione senza speranza verso uno spa-

zio di immagini ossessionate e non liberatorie. Chi considera questo percorso può forse ritrovare una coincidenza non fortuita tra le opere di violenta critica alla società borghese e ai suoi miti che Grosz realizza tra gli anni '20 e '30 e i due ultimi saggi che Freud scrive contro la distanza metasifica e la repressione sociale (« L'avvenire di una illusione » e « il Disagio nella civiltà ») nello stesso periodo. L'uscita da una cultura che ha letto il mondo classico in una chiave formale, che ha scardinato nella stessa misura il chiuso mondo dell'espressività orientale per riprodurre non l'immagine ma una estenuata scrittura, il fastoso rivoltarsi contro l'altra faccia del progresso tecnico — una dilatazione dei problemi di sviluppo sociale —, il tentativo di stabilire un nuovo linguaggio reattivo e di non perdere contatto con la vita e la realtà di tutti, appaiono momenti che è difficile discriminare intrecciati come sono a una realtà che coinvolge non solo le arti visive, ma la letteratura, la riflessione psicologica, il teatro, il cinema. (Il cinema degli anni trenta di Mayer e Pabst). Così i nessi tra le opere della « Neue Sachlichkeit » e l'azione politica di « Die Aktion » e del « Novembergruppe » alla fine della grande guerra sembrano coincidere con il fallimento nella storia delle avanguardie. La vitalità, e la precarietà, dell'ipotesi di un'arte costruttiva e rivoluzionaria passa anche per molti di questi fogli; adombrate nella corrosiva perfezione delle xilografie dei grandi incisori (Heckel, Barlach, Feininger), nel taglio impietoso di Grosz, nella visione dissacrante di Kubin. Forse il merito più consistente di questa mostra, puntigliosamente ordinata da Bruno Pasamani, è quello di aver disposto le carte, tutte le carte di cui era in possesso, in modo da obbligare il visitatore a una lettura fuori dagli equivoci e dalle seduzioni formali del raffinato amatore di stampe e impegnarlo invece in una lettura più aperta e motivata. D'aver riportato, in una corretta dimensione storica, le opere di questi artisti in una prospettiva di più larga e moltiplicata occasione d'incontro tra il fare dell'artista e l'attenzione del pubblico, fuori del privilegio dell'« unico ».

Vittorio Fagone

## Borgo San Lorenzo

### Galileo Chini

Se in fase di studi critici questi sono tempi di liberty e di art nouveau, indipendentemente dai capricciosi ritorni di fiamma del gusto e della moda, possiamo dire anche che questa è la stagione d'oro di Galileo Chini, che tanto chiasso fece in epoca sua quanto fu il silenzio che ne obliò il ricordo in quella nostra. È degli anni '60 un certo interesse per approfondire la conoscenza su prospettive di ricupero e di revisione di quel

periodo « fin de siècle » che anche da noi, in bene o in male, si vestiva con linee e colori scaturiti dagli stili delle « secessioni ». Sulla strada di questa indagine critica gli stimoli si sono rafforzati e ora siamo già all'operazione verifica. Le fortune postume di Galileo Chini iniziarono nel 1964 con la prima grande retrospettiva che la Versiglia gli dedicò. Il primo passo era compiuto. Da allora, a seconda dei criteri seguiti, del Chini furono presentati (e talvolta messi a fuoco anche bene) vari aspetti della sua ricca e molteplice attività. Ma il successo e tutti gli interessi andarono, giusto come ai bei tempi, al Chini liberty. Verrà pure il tempo buono per rivedere con giudizio sereno il pittore da cavalletto, di più dimesse ambizioni, ma non per questo men artista. Questa che abbiamo visto oggi a Borgo San Lorenzo (la maggiore delle rassegne ora in corso o in via di progettazione, la prossima avrà luogo all'« Arengario » di Milano), che a grosse linee ripropone il profilo della mostra versigliese, con qualcosa in meno e qualcosa in più ma curata con gran amore e sorvegliato rigore da Marsan, è distribuita, per ragioni di spazio ed esigenze di allestimento, tra il Palazzo del Podestà e la palestra delle Scuole. Essa costituisce un tardivo ma sincero e riuscito omaggio all'artista, che proprio da questo sito del Mugello fece sprizzare le prime scintille dell'« Arte della Ceramica » italiana in stile liberty. Eravamo allora nel 1896, epoca in cui si diffondevano in Europa gli stili dell'« art nouveau ». Da Borgo San Lorenzo, col marchio della « melagrana », che era quello della fornace di Chini e compagni, si imballavano vasi e piatti per le più lontane destinazioni. Alle Esposizioni di Londra e di Torino del 1898 e in quelle successive di Parigi e Pietroburgo, fino alla famosa di Torino del 1902, le ceramiche del Mugello si imponevano a livello internazionale, mietendo allori, arricchendo il « medagliere » di bei ciondoli d'oro di 1ª classe e, soprattutto, riempiendo blocchi di sempre nuove commissioni. Si spediva perfino in America, senza paura di dover rivaleggiare con i prodotti di Tiffany che andavano per la maggiore ed erano reclamizzati da un cliente di gusto e di risorse quale fu il Bing. Si sa che sul finire di quel secolo « duro a morire » Chini si volgeva con prodigiosa fantasia di assimilazione a tutte le espressioni d'arte per portare polline dorato alla sua ceramica. Più tardi tutti questi interessi, prima convogliati su una unica direttrice, saranno dall'artista stesso ricondotti ai giusti filoni d'origine, cimentandosi quindi in nuove esperienze, non lasciando intentato alcun campo ed eccellendo sorprendentemente in tutti. Se dalla pittura trasse le maggiori ispirazioni (abituato com'era da buon restauratore a mescolare di terre e di colori), dall'architettura, che pur conosceva di dentro e di fuori, di sopra e di sotto per la sua poderosa attività di affreschista, seppe pren-

Erich Heckel: *Gioventù*, silografia.



dere quegli elementi di ordine e di equilibrio nella perfezione costruttiva, che saranno costanti nel suo continuo progredire. Basti guardare come in ogni sua opera, anche la più accesa di fantasia, egli abbia sempre ben nitido il senso di giustezza formale che gli permette, ad esempio, di imprimerne improvvisamente un moto di arresto al fluire della linea, proprio quando essa sembra disperdersi sul suggerimento della fantasia, alle infinite variazioni offerte dal tema. Rispetto agli altri nostri artisti di questo periodo il Chini ebbe dalla sua, ingegno e sensibilità (in sostituzione di altre cose di cui sembrava non sentire la mancanza) che gli permisero di scrollarsi di dosso, con maggior facilità di altri, tanta tradizione e tanta accademia. La sua fantasia e la sua intuizione spaziarono libere da ogni ingorgo letterario, anche se poi queste qualità innate lo portarono su strade oltre il giusto itinerario di tempo e di percorso. Di questo suo smarrimento egli non ebbe percezione, anche perché certi velami culturali glielo impedirono: pur se condivisi i torti e gli errori egli tuttavia non ne esce assolto. Poteva reagire, guardarsi nuovamente d'attorno, scoprire quel che facevano gli altri, sentire nell'aria il nuovo ritmo del jazz. Ma non fece nulla e almeno ancora per un bel po' continuò imperterrito per la sua strada. Non per questo bisogna togliere al Chini la precocità di aver saputo afferrare al momento giusto una fase di evoluzione dell'arte. Inutile soffermarsi ora per vagliare le qualità di preparazione culturale e di coscienza estetica con cui l'artista s'è alimentato alle fonti sorgive dell'« art nouveau ». Anche se ignorava Mallarmé, Baudelaire, Poe e tutti gli altri poeti del Simbolismo che prestavano i versi al fantasioso Gallé da incidere sui manufatti della scuola di Nancy, interessante e importante è che il Chini abbia partecipato in sincronia di tempi con quelle espressioni artistiche. Soprattutto gli va il merito di aver operato, tutto solo, quelle scelte che dovevano, in ultima analisi, determinare il peso e la misura del suo contributo all'arte italiana dalla fine dell'Ottocento fino al 1920. Basterebbe una rapida carrellata di immagini sottratte alla rinfusa dal vasto repertorio figurativo dell'artista per intenderne l'intensità e la ricchezza di ricezione. Chini non ebbe timore, ad esempio, di adoperare come nastri svolazzanti per annodare le acconciature femminili i flessuosi elementi metallici modellati da Guimard per ringhiere e balaustre. All'occorrenza, d'altro canto, specie per i cicli allegorici allora tanto di moda, non ci pensò due volte a far suo il monumentale modellato accademico delle figure virili di Max Klinger. Che avesse un debole per la cultura figurativa tedesca appare evidente: basterebbe meditare sull'« Autoritratto » del Chini, che ricorda, tra gli altri, quello dell'austriaco Koloman Moser.

Per continuare indicheremo come nella



Galileo Chini: *Studio di oggetti liberty*, c. 1900.

sua visione liberty confluiscono certi dettagli marginali di estrema raffinatezza che non possono non richiamare l'eleganza morbosa del segno di Beardsley, magistralmente poi coinvolti nelle ampie volute della linea suggerita dalla coppia MacDonald-MacKintosh, fino a fondere insieme anche quelle trasparenze di rarefatti involucri entro cui l'olandese Prikker avvolge i fantasmi delle sue « spose ». Non è poi perdetempo, come sembra, questa indicazione di riscontri: per eccesso di ottimismo abbiamo almeno l'opportunità di constatare che i nostri artisti gli occhi chiusi del tutto proprio non li tenevano. Ci viene in mente, ora che rivediamo il grande dipinto (che fa tanto Boccioni pre-futurista) « Notte dell'ultimo dell'anno a Bangkok », come la messinscena e certa impaginazione di effetti e di animazione rivelino alcune coincidenze con la vivace e movimentata festa di gente nel « 14 Luglio » di Théophile Steinlen. Ancora prima del grande incontro con la pittura di Klimt, Chini s'era incantato allo splendore degli ori, dei bleu e dei rossi delle fantasiose scenografie all'« orientale » con le quali il piomburghese Bakst presentò i Balletti Russi a Parigi nel 1909. Anche qualcosa dell'olandese-giavanese Toorop deve essersi intromesso nel cammino del Chini orientato verso la pittura klimtiana, alla quale doveva approdare dopo quell'altra esperienza, ricca di misteriosi fermenti, maturata nei tre anni trascorsi alla corte siamese. Imparò così bene la grammatica coloristica del linguaggio fiabesco orientale che quando si trattò di eseguire un nuovo ciclo decorativo per la Biennale veneziana del 1914, diede mano alla tavolozza klimtiana con ampia e spaziata visione di fantasia. Sciolse gli attoniti ritagli d'oro degli inserti decorativi del maestro viennese e fece colare il colore in cascate e filamenti, fermando qua e là, in una ben orchestrata regia d'assieme, grumi di preziosa e smagliante materia, raccolta poi entro suggestivi e plastici motivi geometrici e floreali. Su questa e su altre stra-

de Chini continuò il suo discorso fin quasi alle soglie del 1925, dopo aver dato ancora il meglio di sé nelle decorazioni delle Terme Berziera a Salsomaggiore e in quelle della Villa Scalini a Carbonate, giungendo poi, quasi a conclusione, alle scenografie cinesi per la « Turandot », come le aveva volute Puccini. Prendendo spunto da questi suoi rapporti con l'Oriente, il XX Premio del Fiorino » di quest'anno gli ha dedicato un'accoglienza d'onore nell'ibrido salotto esotico organizzato a piano terra di Palazzo Strozzi. C'era perfino il sottofondo musicale delle celebri pagine pucciniane di « Turandot ». Ma c'erano anche artisti che proprio si trovavano a disagio, specie Modigliani, per cui, in questo caso particolare, dobbiamo pensare ad una qualche confusione di fondo tra Africa e Giappone. Aspettiamo Chini e altri artisti « Liberty » a ben diverse testimonianze, che ci saranno offerte attraverso alcune grandi mostre già in programma, ma soprattutto da quella messa a punto necessaria che sarà possibile compiere mediante la compilazione di quegli utili strumenti di studio e di consultazione che sono i cosiddetti « archivi », come si è fatto per il Futurismo. È solo attraverso questi apparati fondamentali che si potrà finalmente studiare il liberty italiano. Non sarà facile la ricerca delle opere, molte sono andate distrutte (specie per quanto riguarda l'architettura) e altre disperse, ma bisogna allargare il reperimento oltre i più immediati fondi di famiglia. I primi rifornimenti vanno fatti nelle stazioni termali, presso i vari alberghi che si sono conservati tali e quali come la sofisticata moda del tempo li aveva voluti.

Gianni Vianello

## Broni

### Antonia Ramponi

A Broni, piccola cittadina nel pavese, opera da qualche tempo un interessante circolo artistico: il Centro « Contardo Barbieri ». Abbiamo seguito l'attività di questo sodalizio con simpatia per il buon livello delle mostre proposte ad un pubblico che si è rivelato attento e convinto. Citiamo le mostre dedicate a Zigaina, Floriano Bodini, Banchieri, Repossi, Bisio, Viganone. La manifestazione più recente (agosto-settembre) era dedicata alla « Esperienza realista di Antonia Ramponi » e, allineando studi, bozzetti, disegni composti dall'artista milanese nel periodo 1950-60, ha permesso una verifica opportuna. Nell'immediato dopoguerra milanese una spinta importante alla formazione della corrente realistica fu impressa dagli artisti della Galleria Borghese insieme al gruppo Tettamanti, Meloni, Motti, Scalvini, Mantica, Fumagalli ed il compianto Nobile. Non è nostra intenzione riproporre un discorso sulla stagione del neorealismo italiano: nell'ur-

genza febbrile dei contenuti, nella furia etico-politica degli artisti (la pittura gridata) c'era un'ansia di verità la quale spesso rompeva gli argini andando a scapito della forma, dei problemi di linguaggio. Guido Ballo ha ben avvertito le lacune del movimento realista che in verità operò una chiusura verso la cultura europea preso come esso era dal programma di raggiungere una facile immediatezza comunicativa. Ballo parlò di un linguaggio formalmente reazionario, di generico provincialismo, di un ritorno all'ultimo Ottocento. E non avremmo difficoltà a confermare la sua tesi, anche nella considerazione che in seguito gli stessi artisti del gruppo realista sentirono le loro carenze e studiarono meglio i problemi del linguaggio (vedi Meloni, Nobile, Motti ad esempio). Vorremmo però osservare che il caso di Antonia Ramponi era dissimile dagli altri. La Ramponi (e questo è apparso ben chiaro nella mostra di Broni) si era ben proposta le ragioni della forma, dello stile. La struttura delle sue composizioni, il suadente impasto coloristico, l'incisività del segno erano il frutto di una cultura aperta in cui confluivano i venti delle esperienze europee, in cui le immagini si fissavano in una sorta di eventi senza tempo, senza gravose implicazioni etico-politiche, senza presenze di facile cronaca. L'artista studiava il linguaggio che le appariva più adatto per esprimere le perenni ansie, i turbati pensieri, le attese, le speranze dell'uomo. Andava oltre la pittura gridata per un bisogno di meditazione pacata sia pure dolente, di una riflessione attorno al senso universale del destino dell'uomo. E si rivelava artista intelligente, sensibile, capace di capire il rinnovamento e l'evoluzione dell'arte.

Mario Ghilardi

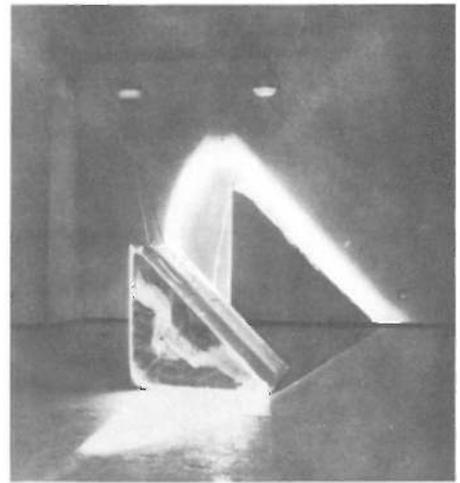
Antonia Ramponi: *Autoritratto*, 1952.



## Caserta

### Bruno Galbiati

La proposta di usufruire di «spazi disponibili per eventi probabili» di Bruno Galbiati, nell'ambito di un ambiente chiuso e diverso da una vera e propria galleria d'arte, quale è appunto lo Studio Arti Visive «Oggetto» di Caserta, merita attenzione se si nota la priorità che Galbiati dà al concetto strutturale dell'insieme in cui opera con questa mostra. Si tratta di una specie di possibile casa, con mobili che portano grandi firme, dove lo spazio viene non mercificato ma semplicemente occupato. Cioè Galbiati — che ha portato, con il suo «Gruppo Studio Portici», per la prima volta nella nostra regione un discorso di recupero dell'ambiente a misure umane — oggi supera il suo momento environment e si ripropone, in un contesto usufruibile (appunto tra oggetti di arredamento), con un discorso più avanzato, di tipo eidetico e quindi concettuale. Anche lui, cioè, ha sentito superata certa retorica sulla alienazione dei nostri tempi, sul bisogno di trovare spazi nuovi o meglio uno spazio-ambiente nuovo, per dare al suo interlocutore la possibilità di intervenire, direttamente, nella situazione proposta. Arte programmata, allora? Non esattamente. Bruno Galbiati si preoccupa di programmare tutto: il contenitore trasparente, le stoffe e gli assorbenti che riceveranno acqua colorata al momento che il visitatore farà scattare la cellula fotoelettrica e farà accendere i vari sistemi di illuminazione, programma l'intensità di caduta del liquido dalle ampolle, ma certo non potrà programmare i rigonfiamenti della carta assorbente e tantomeno vi potrà intervenire il visitatore. Quindi, posto il concetto, sarà dato al caso (si fa per dire) la sua realizzazione visiva finale. Il significato di questo nuovo linguaggio di Galbiati è comprensibile se lo si analizza nel contesto esperienziale di questo giovane scultore napoletano. Gli environments del '68, '69, '70 erano delle proposte che faceva per una dimensione diversa, forse ancora sentimentale — suo malgrado —, dell'ambiente in cui vivere. Ma gli environments hanno un loro passato, ricordano, sul piano dell'informazione, la lezione degli architetti di Monaco del 1907. La storia non la si può ignorare, anche volendo, così l'artista che opera, involontariamente, risente dei fattori genetici che condizionano il mondo in cui vive. Così Galbiati, con gli amici del Gruppo di Portici, si è trovato coinvolto nel discorso più impegnato del secondo lustro degli anni Sessanta, quello environment. Un discorso, appunto, di spazio e di ambiente, di vitalità e di recupero, di nuova dimensione umana e umanità nuova (mai nuovo umanesimo), di non rinunciata personalità dell'artista operante, insomma. E questo discorso si è andato snodando prima con un ritmo



Bruno Galbiati: *Eventi probabili*, 1971.

preciso, scientifico, con realizzazioni tecniche di alto livello e con la collaborazione di esperti delle luci e del suono, poi ha trovato un linguaggio nuovo. Infatti, resosi conto della asetticità di quelle superfici plastiche usate negli environments, accortosi di stare concedendo tutto alla materia, Galbiati ha, in sede di operazione personale, scelto un diverso, proprio linguaggio «contaminato» dalla sua umanità e da quella sua ricerca dell'individuo. Ma allora ritorna ad un discorso sentimentale? È sempre (environmental o conceptual art) legato ad una sorta di destino meridionale dove non è possibile analizzare da estraneo i mali e le alienazioni della nostra società? Galbiati non nega certi legami con se stesso. Infatti, se è sentimentale il suo discorso di recupero di spazi-ambiente e di casualità umane, mai vi è sentimentalismo. Ed è per questa ragione che ho parlato di umanità nuova e non di nuovo umanesimo. Non è questione di linguaggio critico, ma di rispetto del linguaggio autentico dell'artista.

Emiddio Pietraforte

## Città di Castello

### Nuvolo

Questa personale di Nuvolo a «Il Pozzo» s'affida a un gruppo preciso di opere nuovissime, elaborate negli ultimi anni, ritentando in un'ennesima insospettata possibilità il mezzo serigrafico, cioè conducendo avanti quella sorta di «sfida serigrafica», che Nuvolo ha portato da vent'anni non tanto alla lezione più comune e divulgata di un patrimonio particolare della «grafica», quanto proprio anzitutto alla stessa «pittura», da quando, nel 1952 (e nel '54 ne apparvero, datate al '53 e al '54, in «Arti Visive»), avviò quell'uso «monotipico della serigrafia, qualche anno dopo da Emilio Villa battezzato con il termine di «serotipie». Anche qui la serigrafia sfida

prima la pittura che non l'ambito circoscritto della serigrafia come tecnica grafica; e tuttavia proprio questa sfida può condurre solo in quanto imponga nella pittura soluzioni attuabili soltanto attraverso l'uso, indubbiamente prestigioso nel duplice aspetto di dominio tecnico e di proposizione sperimentale, del mezzo serigrafico stesso. Ora il supporto è la carta, non più la tela come nelle immagini materiche di Nuvolo dei centrali anni Cinquanta; cioè l'intenzione è di rifarsi ad una sorta di essenzialità grafica del processo segnico. E del resto dell'essenzialità grafica è assunto anche il tratto di un cromatismo semplice ed elementare, tutto in funzione del rapporto di frequenza ritmica cromatica introdotto nella serialità del modulo (e sono infatti monocromatici questi sviluppi seriali). Una diffusa, semplicistica mentalità, di condizionamento formalistico, fa credere possibile la serialità unicamente della struttura geometrica, il modulo geometrico apparendo cioè il solo possibile alla iterazione ritmica. L'assunzione d'un modulo strutturale che Nuvolo qui ci propone dimostra implicitamente invece esattamente il contrario: la possibilità cioè che l'iterazione modulare sviluppi un modulo di partenza del tutto libero, nato anzi addirittura da un processo di automatismo grafico. Dunque le possibilità ritmico-combinatorie saranno infinitamente più ricche, e non saranno strutturalmente monocordi. Evitando il « trompe l'oeil » geometrico s'avvieranno piuttosto verso una complessità strutturale che tende a superare la stessa natura di iterazione ritmica. Del resto in questa iterazione Nuvolo introduce l'elemento di frequenza ritmico-cromatica, che rarefa o al contrario assomma (in una nuova natura strutturale) il segno modulare originario, il quale a sua volta non appare come il termine ritmicamente iterato, quanto piuttosto quasi una sorta di sua filigrana, di sua trama interna che si lascia scoprire soltanto, direi, nella prima battuta. E dunque qui la frequenza è altret-

tanto importante dell'iterazione. Questa infatti offre quasi il meccanismo al moto immaginativo di quella, anche se beninteso la combinazione è strettamente interferente. Del resto la frequenza ha il suo modo d'essere nell'intensificarsi della presenza cromatica, che influisce strutturalmente sul segno modulare fino a modificarlo in una nuova struttura: così che ben diversa è la trama delle prime iterazioni modulari tutte grafiche in chiaro, dal sonoro e compatto cromatismo dei punti più alti degli scuri. V'è dunque un recupero della possibilità modulare come libero segno, spontaneamente configurato, e v'è quindi un recupero della possibilità iterativa come scoperta di una frequenza ritmica non progettata astrattamente (nel senso vasarelyano, per esempio, secondo una astratta figura di proiezione geometrica strutturale e cromatica), bensì reperita nella concretezza del processo, sul foglio, facendosi dell'apparecchio serigrafico una sorta di prolungamento manuale. Con il recupero dunque di una libertà di processo entro la dimensione seriale, non necessariamente univoca quindi, per Nuvolo. Il libero segno che offre il motivo modulare iniziale è orfico, e il processo è ridotto ad una estrema semplicità ed essenzialità appunto per accentuare la provocazione immaginativa quasi magica costituita dagli esiti della ritmica iterativa di quel segno modulare. In questo senso il discorso attuale di Nuvolo ripropone tutto un patrimonio specifico di sperimentalismo segnico e di iterazioni ritmiche orfiche e immaginative che proprio a Roma ha trovato, al maggiore livello della cultura d'avanguardia europea, i suoi più consistenti sviluppi negli anni Cinquanta, in particolare (e proprio la rivista « *Arti Visive* » se ne fece portavoce). C'è infatti anche in queste nuove prove di Nuvolo la volontà di rifarsi ad un « primordio » strumentale, contro ogni condizionamento meccanicistico, proprio anche magari per contrapporre infine una sorta di allusività meccanica orfica e immaginativa

ad uno « stile meccanico » di geometrica determinazione. E ciò avviene non soltanto direi nelle immagini concluse, seriamente strutturate, quanto proprio nell'intenzione di proporre dell'immagine una dimensione non statica, bensì intimamente processuale: non feticizzando insomma un segno, ma sviluppando appunto il segno in modulo che vale soltanto nelle sue combinazioni iterative, nel gioco delle variazioni di frequenza cromatica. Un modo dunque di rispondere immaginativamente, con una diversa dimensione del processo iterativo, alla iterazione dello standard meccanico.

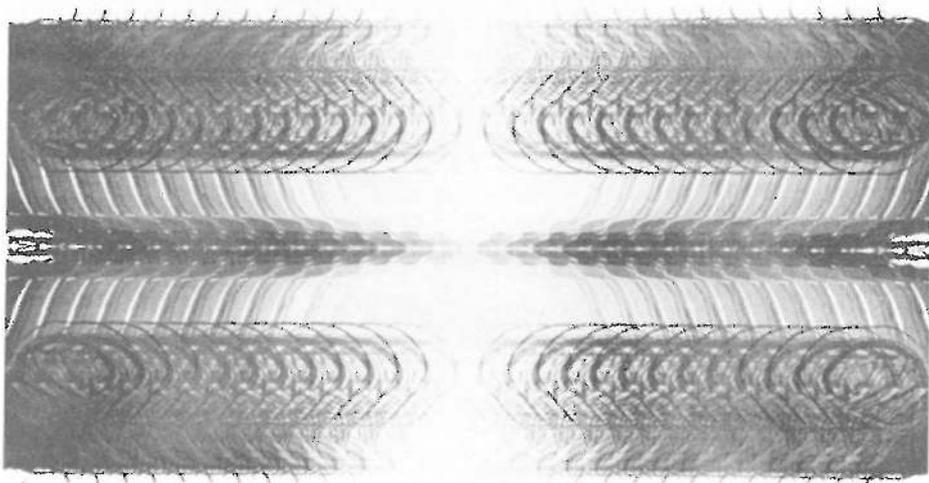
Enrico Crispolti

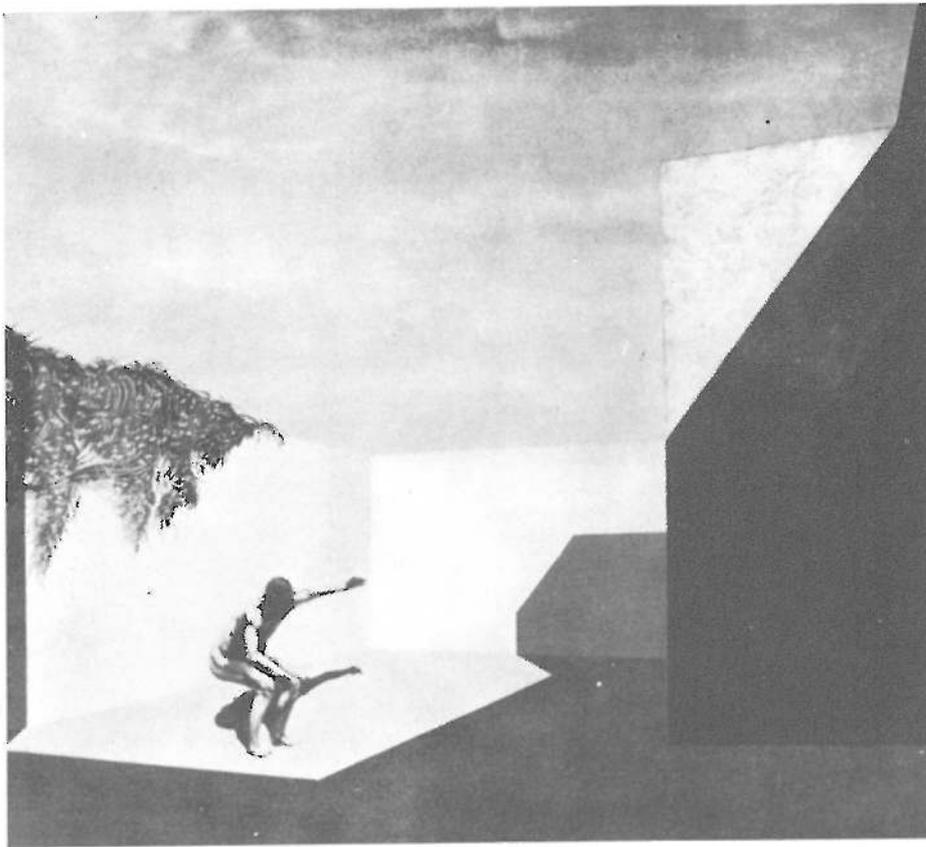
## Cortina D'Ampezzo

Franco Mulas

Questa periferica mostra alla Galleria « *Arte Cortina* » (dove, peraltro, Franco Mulas è un pò di casa: vi aveva, infatti, già esposto nel '68), grazie alla presenza di alcune opere recenti e inedite, mi offre lo spunto per alcune, brevi considerazioni che da tempo avevo voglia di fare. Considerazioni stimolate dalla sua particolare situazione di artista che, per il costante interesse di vari critici — *in primis* — Dario Micacchi, ha finito per diventare una specie di esempio di arte fortemente ideologizzata. Una pittura all'insegna del « *realismo freddo* », teoricamente agguerrita specie sui temi della lotta di classe, e con una esplicita volontà di dire « per immagini » contestazioni e fatti rivoluzionari: dalle serie dei « *weekend* » del '67 a quelle del « *Maggio francese* » del 68-69, alle « *notizie dall'America* » di anno scorso. Vale però subito la pena ricordare che già nel '67, alla sua prima personale al « *Il Sagittario* » a Bari, Renzo Vespignani che ne era il presentatore, ritenne opportuno richiamarlo alla necessità — comune, peraltro, a qualsiasi artista — « di sdipanare il fitto intrico di riporti culturali e di accenti sorgivi »; concludendo con la non velata esortazione « a concepire il proprio lavoro come interrogazione del reale, dei perché del reale ». Se ho qualche volta esitato sulla validità dell'ultimo Vespignani pittore, non ho mai avuto dubbi sulla sua intelligenza critica. E mi sembra assai significativo questo precoce allarme che, secondo me, derivava dal fatto che Mulas fu, fin dall'inizio, tentato da una ridondanza di « *riporti culturali* » che frenavano le sue indubie qualità. Ridondanza non soltanto come suggestione dei compagni romani del tempo (Sarnari, Guccione, Mattia e altri) o come influenza di Jardel e, alla lontana, dello stesso Vespignani. Bensì per un eccesso di ideologismo e di parafrasi figurativa di concetti politici che già caratterizzavano le prime sue esperienze. E se questo facilitava le esercitazioni politico-letterarie dei suoi csegeti, in ultima analisi, pro-

Nuvolo: *Serigrafia*, 1971.





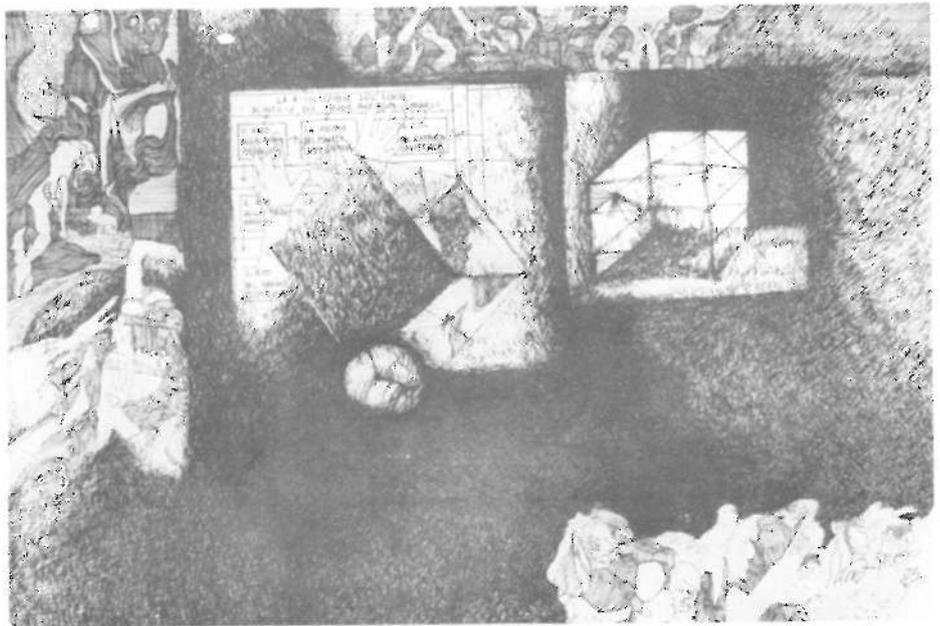
Franco Mulas: *Allenamento*, 1971.

prio per la sua matrice verbale, impoveriva e, in qualche caso, addirittura annullava quel discorso « per immagini » che l'artista perseguiva. Una sovrabbondanza (soprattutto di intenzionalità politica e morale) che, come era avvenuto in altre analoghe situazioni del passato, prevaricava l'immagine e, inevitabilmente, finiva per tradire quella indefinibile pluralità di significati che, fino a prova contraria, resta condizione primaria perché l'opera d'arte sia davvero una interrogazione di tutto il reale. È un vecchio errore in cui, di frequente, si impigliano — anche per le indirette sollecitazioni di certa critica, alla ricerca di pezzi d'appoggio per una propria poetica — artisti che si caricano di eccessivo volontarismo ideologico. Il che — sia ben chiaro — non significa che l'arte non comporti idee e giudizi. Anzi! Voglio soltanto dire che la specificità dell'arte è tale da non sopportare forzature, pena il dissolversi in oratoria. E che Mulas stesso se ne stia accorgendo, mi sembra di rilevarlo in alcune di queste sue opere esposte a Cortina. Dove, rispetto alle petrose e deserte città e alle epidermiche sgradevolezze di prima, si stanno facendo strada certi spazi precari, più intimamente risentiti, in cui il sospeso, allarmato silenzio, tagliato da ombre crude e violente, allude ad una condizione umana più complessa. Dove, cioè, la situazione storica e le sue responsabilità non vengono trascurate, ma vengono come riassorbite in una condizione più gene-

rale, meno illustrata e più allusiva. Riuscendo perciò, in tal modo, a conglorarsi con tutti gli altri « perché del reale ». Se questa tendenza avrà un seguito, è probabile che si alienerà qualche simpatia. Ma, forse, è lo scotto per rendere effettiva testimonianza e incidere su questo nostro, non schematico tempo.

F. V.

Nino Lupica: *Il rito delle forze opposte*, 1971.



## Cremona

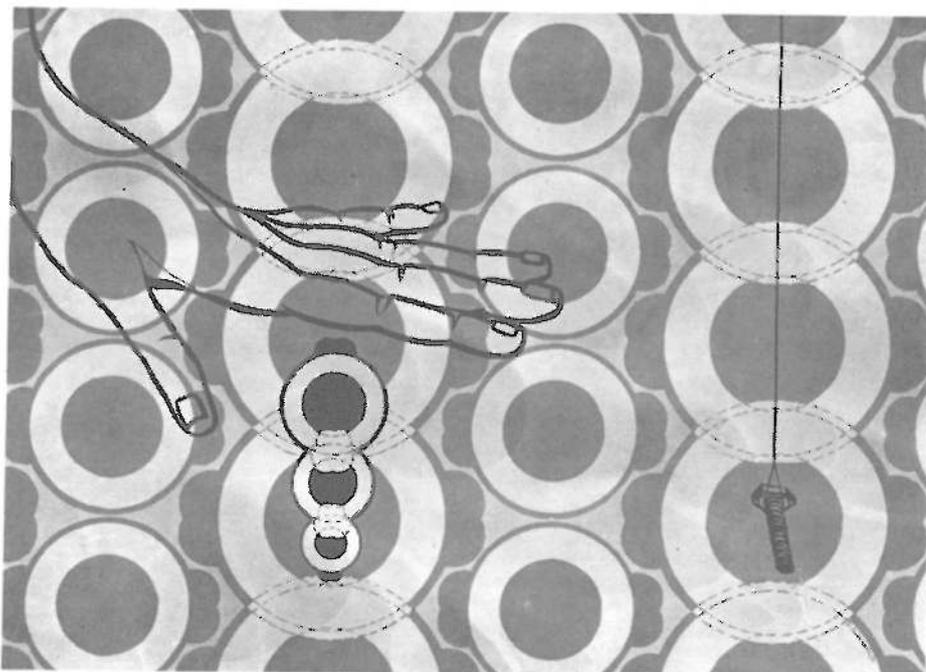
### Nino Lupica

Nei fogli di Nino Lupica affiora una dimensione complessa che, pure esponendosi con un eccesso di inserimenti, tende a segnalare, in modi linguistici di una pregnanza quasi ossessiva, l'impatto della memoria e dell'essere con le vicende e le situazioni umane nel mondo. Propone — ed è l'aspetto più cattivante di queste pagine grafiche esposte al Torrazzo, tra cui la sequenza di serigrafie 'Leviatano settanta' — i termini discontinui, i tragitti spezzati oscuri attraverso cui avviene l'invasione e l'aggressione dei segnali e dei fatti sulla nostra mente. In queste immagini contano i temi dell'esistenza ostile (l'urto su di noi di prevaricazioni e morti, stragi e fame), ma vien tentata anche l'indagine di un nostro coinvolgimento tra inconscio e lucidità; di una difficoltà di arrestarne il senso; e di recepire di volta in volta, uno per volta, lo choc di ciascun evento. Nel contesto greve d'ombra, prodotto da Lupica, si annoda in spessori quasi viscerali, più da stomaco che da memoria idealizzante, il movimento quasi informale di un avvicinarsi di parvenze; per cui brandelli di immagini sono involti in una materia pesante, come polvere di ferro e di piombo che ora fagocita, ora rigetta quelle sigle lampeggianti di cose, uomini e scritte denunciati. Lupica non si arresta dunque ad una passione informativa, di tipo polemico, ma tenta in realtà di individuare un modo di risentire l'esistenza, le reazioni e le apprensioni, anche la confusione di notizie e di immagini che ci raggiungono come da schermi impazziti, accavallati, intersecati. Talora appare uno strano incontro fra materia informe, fitta di se-

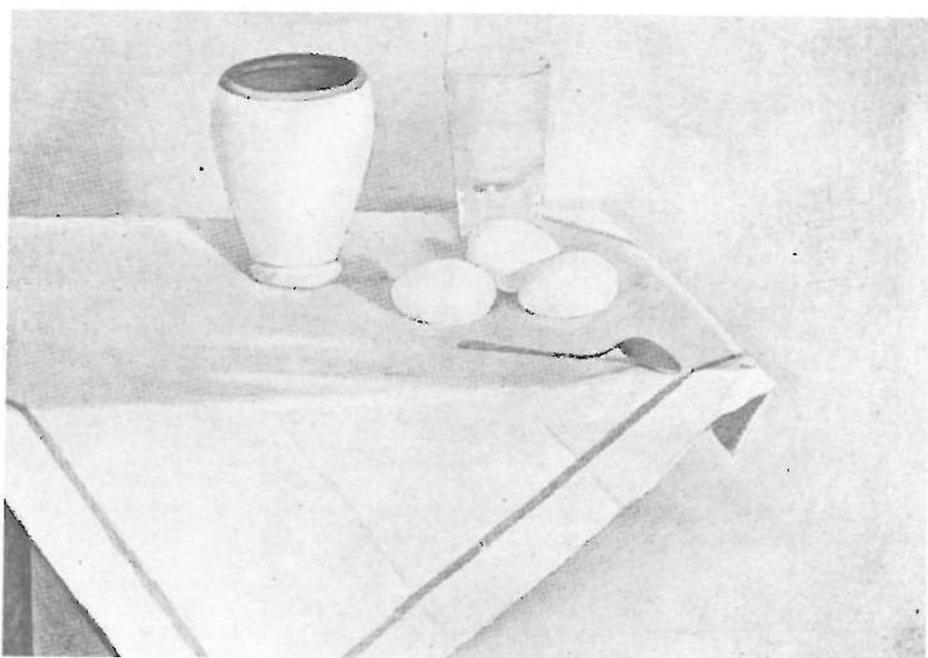
gni, e parti meccaniche, prospettiche, geometriche. Anch'esse sono elementi di una zavorra di segnali esterni che incidono su occhi e mente con un peso che non è di puro ritaglio grafico, fotografico, ma imbrigliato di ombre e affetti, emozioni. Il discorso di Lupica, infatti, si serve ancora di brani d'origine simbolista e quasi profetista. Anche per questo, di notevole interesse.

Elda Fezzi

Anna Ambrosecchia: *In-In*, 1971.



Edita Broglio: *Uova fresche*, 1928.



## Metaponto

### Anna Ambrosecchia

Con questi ultimi lavori Anna Ambrosecchia si inserisce nello sparuto gruppo (forse del tutto inesistente, come denunciato in catalogo, per l'assenza di una azione di ricerca, cosciente ed autonoma culturalmente o quanto meno documentata e non restrittivamente provincialisti-

ca) che costituisce la punta avanzata delle attuali tendenze artistiche lucane. L'attuale impostazione, completamente nuova e diversa per la più aggiornata organizzazione e costruzione linguistica, non si allontana tuttavia molto per il suo contenuto intimo e per l'immutata preoccupazione di analizzare e comprendere, denunciandole, le risultanti esistenziali e di collocazione spirituale e culturale dell'uomo inquadrato costantemente in una dimensione di tipo ampiamente demologico. Posizione questa che si diversifica solo formalmente dalle poco precedenti ricerche di ordine grafico sul tessuto culturale tradizionale di fondo coerentemente indigeno ed autenticamente popolare (mi riferisco alle varie mostre — incontro e documentarie — di grafica sulla Magia in Lucania tenute, nello scorso anno e nell'attuale, in vari centri del Meridione). Ritornando ai lavori presentati nel salone dell'E.P.T. di Metaponto va, inoltre, rilevato che questo suo attuale procedere è un tentativo, fino ad ora riuscito e coerente, di sfruttare, per un personale discorso e con un filtraggio dalle caratteristiche di sintesi, tra alcuni esiti delle postulazioni di linguaggio che vanno da quelli di tipo Pop a quelli di sapore Optical, il valore evocativo di certi elementi figurati e simbolici, ripetuti ed organizzati con caratteristiche di informazione paratattica e modulare, isolandoli nella loro nudità essenziale. Il fine è di accentuare il contrasto esistente tra volontà associativa di dipendenza e di coordinazione proporzionale sistemica, il riferimento all'oppressione tecnologica, come riferimento esistenziale allucinato ed avvilente anche in zone al margine, la sconfitta volontà di opporsi ad essa individualmente o con la sola forza delle mani, ricordando che certa situazione umana attuale, e quindi certa parte del Sistema come l'esistenza umana è legata ad un filo di cui si conosce un solo capo.

E. S.

## Milano

### Edita Broglio

L'antologica di Edita Broglio Zur-Muehlen, moglie e collaboratrice di Mario Broglio ma anche artista di personalità autonoma e spiccata, passa a Milano, alla Galleria del Levante, dopo esser stata presentata nella primavera scorsa alla Strozina di Firenze: con qualche assenza, ora, rispetto ai numeri di catalogo, ma sufficientemente documentata nei suoi vari aspetti (fuorché nei mosaici, qui del tutto mancanti). Occasione importante per chi abbia l'intenzione di stendere, attraversando le cortine fumogene del disprezzo programmatico e della contrabbandata esaltazione, una storia precisa del movimento di « Valori plastici » — che ebbe il suo sbocco diretto nella « Fiorentina primaverile » del '21, sotto gli auspici di Sem Benelli — e del Novecento,

che raccolse parzialmente l'eredità di quello, pur portandone avanti soltanto alcuni aspetti e radicalizzandone alcune intuizioni. Purtroppo l'opera di Edita Broglio si è per tanta parte dispersa, e la mostra raccoglie, contro l'abbondanza dei dipinti posteriori al '50 — testimoni di una ferma fede nel «realismo magico», con qualche non sistematico strugimento naïf e qualche gentile giuoco "à la manière de" — pochi dipinti anteriori o intorno al '20. Di questa data, solo alcuni disegni: ma importanti, non appena perché pubblicati nel '21 in «Valori plastici» — e pertanto entrati nella storia —, ma per la testimonianza che offrono del vibrare di spiriti chagalliani (la falsariga della comune origine russa aiuta a riconoscere nella giovane pittrice le affinità con Chagall come, nei dipinti del '13-'14, esposti a Firenze, quelle con Kandinsky) entro la nuova sintassi, imperiosamente asettica, del purismo assunto a vessillo. Purismo tuttavia schivo, di natura meditativa; ne fan prova i dipinti verso il '30, più inclinati a Morandi che non a Carrà — per tenerci agli esempi che la Broglio amava per sua esplicita dichiarazione e per evidenza delle scelte iconografiche —; e sempre con l'aria di recupero quattrocentesco e secentesco (la natura morta intesa proprio come «still life», vita silente), cioè di una rimediazione culturale tenuta in sordina, al di qua di un deciso impegno metafisico come da un declamato realismo. La volontà — molte volte faticosa e retorica — che fu nei «novecentisti», di far coincidere il senso della realtà umile e diretta con il fermo splendore degli «antichi», impronta tutta l'opera della Broglio, impegnandola a smaltire progressivamente ogni espressionistica inquietudine. È una direzione figurativa che parve a un certo punto indicare la via della salvezza come catarsi dall'immediato e dal caduco; che i démoni, qui, paiano più elusi, o ignorati, che non superati, e che questa pittura ne risulti, pertanto, gracile, son fatti che non le tolgono tuttavia una sua logica stilistica e non le impediscono di consegnarci un messaggio storico di cui è necessario, per capire gli affini e i contrari, prendere atto.

Rossana Bossaglia

## America cultura visiva

Per la verità, avremmo volentieri rinunciato a parlare di questa rassegna che la Ripartizione istituzioni iniziative culturali del Comune di Milano, ha organizzato alla Rotonda della Besana. Pensavamo che, dopo aver elogiato, senza riserve, altre manifestazioni di questo organismo pubblico, il silenzio avrebbe costituito la forma più eloquente di dissenso ad una iniziativa che è forse la più infelice fra quante ne ha partorite l'Assessore Paolo Pillitteri. Ma poiché abbiamo il sospetto che tacendo si lasci sempre più libero campo al mal governo, riteniamo oppor-



Peter Holbrook: *The many faces of murder*, 1970.

tuno informare brevemente i lettori di cosa è stata questa mostra, pomposamente intitolata: «America cultura visiva». E sarà forse bene premettere che persino il Corriere della Sera, in questa occasione, ha ritenuto di essere particolarmente severo. Mario Perazzi ha scritto, infatti, senza mezzi termini che si è trattato «non della cultura visiva degli Stati Uniti ma di quella assai più modesta e commerciale della rivista Play-boy». Concludendo che non si è cercato di salvare neppure il senso della misura. Segno evidente che si è superato ogni limite e che, in definitiva, si è trattato soltanto di un favore a questa famosa rivista americana, «disseminatrice di una pornografia su carta lucida ad uso di executive integrati», secondo la felice definizione di Francesco Russo poche settimane fa, su L'Espresso. Una mostra che sotto la scusa di far conoscere le opere di proprietà della rivista, per analizzare «i rapporti tra l'illustrazione e l'arte», probabilmente è una trovata pubblicitaria per aumentare i 15 milioni di lettori, citati nella prefazione del lussuoso catalogo, pubblicato dalla suddetta Ripartizione comunale. Infatti, vedendo le settantun opere esposte — anche se qualcuna di artisti noti — è difficile pensare seriamente ad un tale rapporto. Senza contare

che molti di questi dipinti sono di una assoluta banalità anche a semplice livello illustrativo. A conferma delle modeste qualità della rivista stessa e del suo direttore artistico, Arthur Paul. Di cui abbiamo dovuto sorbirci anche una conferenza stampa, durante la quale ha tenuto a farci sapere che anche lui è un pittore. E il buttafuori — unico rappresentante degli organizzatori in sala — era... Pierre Restany. Per carità municipale sarà meglio sorvolare sul cosiddetto «grande spettacolo di psico-teatro spontaneo» di Allan Kaprow, venuto appositamente dagli Stati Uniti, e tenutosi sui prati deserti della periferia della città. Pare che la mostra proseguirà in varie città europee ed asiatiche. E che Milano è stata l'unica città in Italia ad ospitarla. Un bel primato coloniale per la cosiddetta «capitale culturale italiana»!

F. V.

## Parma

### Rafael Canogar

La mostra di Rafael Canogar, una sequenza luttuosa sulla vicenda dell'uomo, chiama a riflettere sulla crisi della nostra civiltà e della nostra cultura. C'è

in queste sagome abbrunate il segno allarmato della storia, teso a indagare l'ipotesi di uno sguardo ampio sulla nostra epoca, per coglierne l'obiettività critica. È tendenza degli uomini di ogni tempo quella di considerare il periodo in cui essi vivono come critico e risolutivo; ed è una tendenza che si ripete ancor oggi, con immutata cornice di *epos* e di mistero: Spengler parla di crisi della civiltà occidentale, giunta all'epilogo del suo titanismo prometeico e faustiano. Canogar è testimone della nostra svolta storica con l'attualità chirurgica della metafora civile, individuata da A. C. Quintavalle nel saggio che introduce al catalogo della esposizione, realizzata in modo esemplare dall'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Parma, nel Salone dei Contrafforti in Pilotta. Negli anni roventi della stagione informale (e la mostra prende avvio da questo periodo) Canogar si definisce per la traduzione segnica di una continuità storica, anziché di una rottura, e adombra un pressante interesse per l'uomo e per il suo notturno destino. Un lungo soggiorno negli Stati Uniti lo porta a contatto con la cultura Pop americana, mediante la esplorazione insistita su Rauschemberg; l'artista spagnolo scopre la cronaca sul profilo freddo del riporto fotografico e

la restituisce in un tipo di immagine che va alle cose e agli eventi nella loro autenticità più rigorosa, non turbata da sedimentazioni culturali o da manipolazioni interpretative. Approda alla pittura-scultura segnata a tutto da una storia universale di violenze legalizzate, di persecuzioni oscure, di prevaricazioni, di offese, di umiliazioni. Sullo schermo livido di uno spazio che trattiene solo il vuoto si raggelano gli stilemi di un dramma che si consolida nell'alveo della storia: sono figure senza volto, mani, gambe, tronchi, rinserrati nelle manette o compressi fra le sbarre, imprigionati nel sudario funereo delle divise. Canogar restituisce l'attualità della cronaca sotto il segno della metafora civile; e compie la sua operazione per la via dell'immagine, anche se ancor oggi, malgrado le continue, prepotenti vittorie della tecnologia, l'alfabeto lineare condiziona la maggior parte delle abitudini di pensiero. Marshall McLuhan, il profeta dei *mass media*, sostiene che le società sono forgiate più dai mezzi di comunicazione usati dagli uomini che dal contenuto delle loro informazioni. Il fattore tecnologico, come variabile indipendente nello sviluppo delle civiltà, incide non solo nell'organizzazione sociale, ma anche nella sensibilità umana, e Canogar restituisce l'as-

senza della persona con il simbolo nero della sua testimonianza civile.

Gianni Cavazzini

## Prato

### Pittori primitivi

È probabile che anche questa mostra « Incontro con i pittori primitivi » generi, al solo annuncio, un moto di fastidio. Troppi naïfs, troppe rassegne che cercano di sfruttare questa moda, esplosa intorno al '64 con le antologiche di Rotterdam e Parigi e, in parte, con quella dello stesso anno dei pittori naïfs italiani e francesi a Roma. Senonché, in questa manifestazione organizzata dalla Fondazione PRINAF di Firenze, col patrocinio del Comune e dell'Azienda di soggiorno di Prato, in luogo della solita mostra « onnicomprensiva », ci troviamo di fronte — ed è forse la prima volta — al tentativo di mettere un pò d'ordine in questa intricata materia. Un salutare proposito che, in primo luogo, ha cercato di emarginare quel filone che il cecoslovacco Arsen Pohribny, curatore della mostra e del catalogo, ha giustamente definito della « mimesi dei dilettanti ». Quei dilettanti, cioè, che sull'onda della moda, si sono messi a fare i naïfs, senza avere l'autenticità dei *veri naïfs*. Migliaia di pittori (i famosi « villaggi » jugoslavi, ad esempio) che alimentano un mercato fiorentissimo, per quei motivi reazionari che Curonici mise bene in luce due anni fa, su questa stessa rivista, in occasione della rassegna di Lugano. Questa mostra al Palazzo Pretorio, anche nella disposizione (e peccato che sia un allestimento eccessivamente affollato) tenta questa basilare distinzione. Distinzione, implicitamente, contenuta nel titolo stesso: anziché naïfs, « pittori primitivi ». Un termine, però, ancora troppo vasto e che ha richiesto ulteriori divisioni per ottenere almeno una sistemazione provvisoria di questa difficile materia. Vari gruppi in un certo senso omogenei (realtà popolare, narratori di ricordi, favole, ideogrammi, ecc.) secondo una ipotesi di lavoro che Pohribny ha ritenuto di proporre agli studiosi e, principalmente, al pubblico per sollecitare un approccio corretto a questo fenomeno. Un fenomeno che, come si sa, non conosce confini e si contraddistingue per particolarità quasi paradossali. Cioè quelle che sono state sintetizzate nel motto citato nel catalogo: « la pittura naive non innalza la cultura ma non abbassa la poesia ». Un terreno senza dubbio molto complesso, sul quale ci sarebbero da fare molti discorsi. E come dimostrano questi 250 dipinti esposti, opera di un centinaio di « primitivi » di varie nazionalità, un terreno da percorrere con prudenza e, ad ogni modo, forse solo — appunto — con la bussola della « poesia ». Tenendo peraltro presente ciò che scriveva Dubuffet già nel '47 (nel primo

Rafael Canogar: *Il reo*, 1971.





Vaclav Beranek: *Venere e l'invidia (part.)*, 1969.



Aldo Salvadori: *Frutti*, 1969.

fascicolo dell'Art brut, altra difficile distinzione) e cioè che questi autori dipingono soltanto « a loro uso e incanto ». Infatti, « non pensano ad una destinazione grandiosa, sono mossi dal solo bisogno di esternare le feste che si svolgono nel loro spirito ». Per completezza sarebbe forse opportuno aggiungere: « feste e drammi ». E la riprova sta — per rimanere a questa manifestazione pratese — proprio in alcuni testi che sono stati aggiunti, in appendice, al catalogo, scritti da alcuni di questi pittori. Per esempio, le poesie di Maria Andruszkiewicz e di Franco Vasin e il brano di Pietro Ghizardi. E, soprattutto, la « aspirazione di versi sugli affetti della prigionia » di Francesco Galeotti. A mio avviso, esatto risvolto letterario di quella concitata confusa aspirazione quale emerge dalla piccola antologica che gli è stata qui dedicata e che, in un certo senso, fa da introduzione a tutta la mostra. Quasi a sottolineare il caratteristico « interno fuoco primordiale » che è ragione e giustificazione di questi « primitivi contemporanei ».

F. V.

## Reggio Emilia

### Acquerello italiano

Notoriamente, l'acquerello ha tradizioni antiche e gloriose. Anche senza arrivare agli Egizi — come fa Leonardo Castellani nella prefazione al catalogo di questa mostra — basterebbe limitarsi al Durer, al Turner, a Delacroix, a Cezanne, tutti artisti che, usando questa tecnica, hanno lasciato opere eccezionali. Benissimo

dunque questa « mostra dell'acquerello italiano contemporaneo », organizzata dal Rotary Club di Reggio Emilia, nei saloni della Banca Agricola Commerciale: tanto più che dovrebbe essere la prima di una serie, intesa a proporre via via gli artisti che operano in questo campo. Di solito non si tratta di una specializzazione ma solo di una attività *a latere*. Però in alcuni casi, così consentanea, da risultare addirittura privilegiata rispetto alla restante produzione di un artista. Non sono pochi, infatti, a pensare che il miglior Durer e il miglior Delacroix (per rimanere agli artisti citati) sono quelli degli acquerelli. Ho voluto richiamare questo fatto perché mi sembra che proprio ad esso siano legate le sorti di questa manifestazione reggiana. In altre parole: se riuscirà ad individuare questa linea discriminante oppure se si lascerà andare ad una serie di collettive dedicate agli acquerelli di artisti italiani, genericamente intesi. Ed è un pericolo che risulta evidente già in questa prima edizione. Dove accanto ad alcuni artisti che l'acquerello ce l'avevano o ce l'hanno nel sangue (penso a Morandi, De Pisis, Semeghini, Salvadori, ecc.), ce ne sono tanti altri (i presenti erano 42) per cui questa tecnica si limita ad essere una esperienza come tante altre: e potrei fare i nomi di Lilloni, Cantatore, Sassu, ecc. In definitiva, se mostra dell'acquerello ha da essere, e se si vuole realmente farne una manifestazione culturalmente utile, *al servizio della società*, mi pare che non ci sia altra scelta. Chiusura verso qualsiasi sospetto di « mercato » e via libera a coloro che nell'acquerello hanno trovato un mezzo particolarmente idoneo per esprimere la propria poetica. Aggiungasi

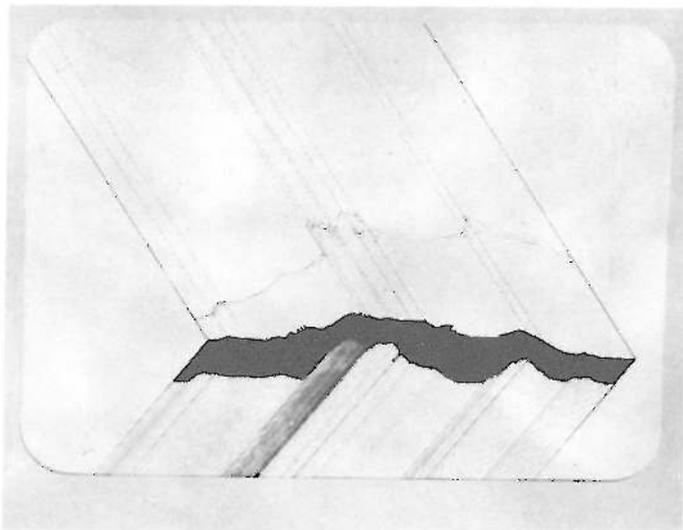
che di questi artisti sarebbe opportuno individuare le opere e i momenti più significativi: per esempio di Treccani erano forse da preferire i « fiori » di alcuni anni fa e di Ciarrocchi i « paesaggi marchigiani ». Non limitandosi, inoltre, ai cosiddetti « maestri » ma intensificando l'apertura ai nomi mal noti e ai giovani. E a questo proposito dirò che mi ha fatto molto piacere trovarvi Della Torre (uno degli acquerellisti più autentici) e le vedute di Gulino e della Magliola, le due composizioni dell'ultimo Chighine e i paesaggi della Ferri. Insomma, una rassegna che ha possibilità di essere vitale. Dato il difficile ambito in cui nasce, va seguita con interesse.

F. V.

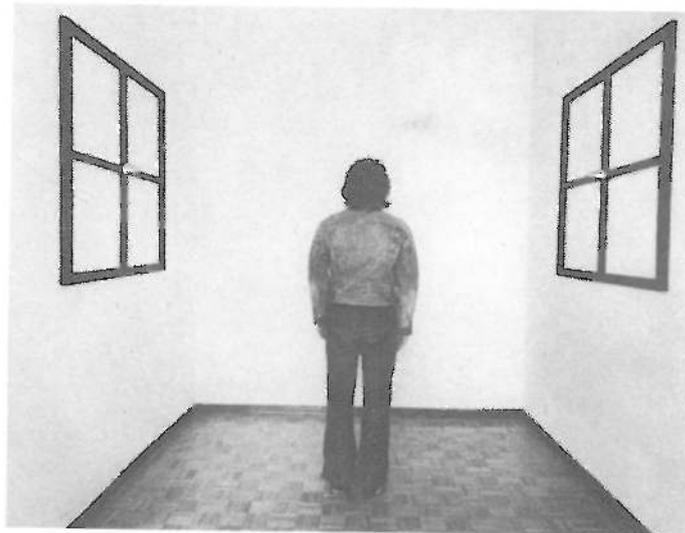
## Salice

### Lucia Pescador

Salice è a un tiro di schioppo da Voghera per cui per la vogherese Lucia Pescador, da pochi anni trasferitasi a Milano, tenuto conto della verità (specie in provincia) del motto: « nessuno è profeta in patria » questa mostra rappresentava una difficile prova. Inoltre, la Galleria del Parco è particolarmente vasta e se non si tratta di mostre storiche, raramente consente di conciliare il binomio: qualità-quantità. Ebbene, la tranquilla sicurezza con la quale la giovane pittrice ha affrontato il « ritorno » e il livello qualitativo di quasi tutte le opere esposte sono state la conferma che ci troviamo di fronte ad un discorso ben preciso, autonomo e niente affatto irrilevante. Come sta accadendo sempre più spesso, una ricerca che proprio perché



Lucia Pescador: *Deformazione di paesaggio*, 1971.



Eliseo Mattiacci: *Agopuntura per la testa*, 1970.

lontana dai riflettori della notorietà, è contraddistinta da una serietà e da esiti che probabilmente testimonieranno il nostro tempo molto più di tante *soubrettes*. Secondo me la prova principale è data dallo spessore di « indicibilità » che caratterizza i suoi dipinti. Qualcosa che, ogni volta, mi fa venire in mente le parole di Klee: « dietro la verità delle interpretazioni c'è un ultimo segreto e la luce dell'intelletto si spegne miseramente ». Un margine esterno al razionalismo, una zona che non è possibile spiegare e che nelle opere di questa artista si sente, si intuisce eccezionalmente profondo. Forse per la qualità e la misura del rapporto che si viene a stabilire tra la pulizia, addirittura la levigatezza dei suoi dipinti, un ordine, una geometria mai enunciati ma sostanza dell'immagine stessa, nel suo insieme di forma e colore. È lo scatto liberatorio e felicissimo della fantasia, ieri in chiave ironica, ora più pungente per una sorta di sottigliezza mentale che è probabilmente segno di una maggiore maturità. Un rapporto che in lei è giocato sul filo di un estremo pudore. Per la consapevolezza che basta un niente perché tutto si sbilanci e quell'attesa sempre rinnovata di un evento, quell'epifania nel cui battito passato e presente e speranza misteriosamente sembrano fondersi e tutto sembra chiaro, può dissolversi in un attimo. Consapevolezza che ciò può accadere solo che intervenga un lieve spostamento di qualcosa: una prospettiva leggermente accentuata, una vaga ripetizione, un tono meno calibrato o appena forzato. Ecco perché sottolineavo l'importanza del grande sviluppo delle pareti di una galleria come questa del Parco. Se non c'è una continua, affinata tensione è difficile evitare cadute. Non dico che la Pescador le abbia sempre evitate del tutto. Ma proprio una prova così impegnativa ne ha confermato qualità e meriti.

F. V.

## Taranto

### Nino Fortunato

Colori violenti, corposi, definiti nell'aggressività emblematica della loro forza rappresentativa o — vedi le ultime opere, ordinate in un giusto senso di lettura nei due piccoli locali della Galleria SK — quasi interamente monocrome di forte senso mistico — nel contrasto di una purezza sognata e riscoperta caparbiamente al fondo di un sensitivismo irrealista che pare riconduca, attraverso ciò che di più libero ed istintivo affiora, quasi per sorta di incantesimo, da una matrice arcaica e primordiale in un uomo del ventesimo secolo. Nino Fortunato, un autodidatta di animo naïf con complicazioni di linguaggio astratto. Un sensitivo approdato all'esperienza artistica per violenza intima di chiarificazione ed evasione in un mondo irrealista (e qui sarei tentato di dire 'surreale') in cui si scarnifica e diviene tagliente ed aggressivo il sostrato animalesco ed ancestrale da troppo messo a tacere nella psiche e nel comportamento umano. Ogni sua tela può considerarsi una sorta di proiezione dell'inconscio liberato senza freno di organizzazione formale. Nelle sue fantasticherie sensitive, quasi animalescamente violente, dissacratorie e feticistiche, la pagina, il foglio, la tela si muovono e diventano pelle, scorza umana, guaina necessariamente femminile. Sono racconti, aneddoti, sogni ricostruiti nel giro breve di un orgasmo mentale che è manifestarsi di un'urgenza profonda di spazi non convenzionali. Personalità certo non « rifinita » ed « inquadrata » ma che tuttavia ha molto da raccontare e da dare. Forse non sarà mai un grande o una firma a causa del suo temperamento aggressivo e riluttante di ogni forma di controllo, che può andare da un rigido e severo studio a tutte quelle forme di compromissione quotidiana; rimarrà

sempre e comunque una espressione umana da seguire con interesse e partecipazione.

E. S.

## Termoli

### Omaggio a Turcato

Non si può certo dire che la capacità di penetrazione e di capienza degli odierni eventi artistici sia carente od avara nelle zone più mediate della provincia. Laddove la novità del singolo fatto artistico e dell'informazione in genere si presume che difetti, ma dove invece si assiste a prove continue di coraggio che sfociano in iniziative in parte inutili per l'elevato grado di conformità concessa alle esi-

Giulio Turcato: *Dipinto*.



genze locali, in parte proficue e in certo modo esemplari per l'impegno assunto durante tutto un arco temporale a sostegno delle posizioni più avanzate nell'ambito dell'inesauribile dibattito artistico contemporaneo. Testimonianza tra le più precise è il « Termoli », che supera nell'attuale edizione il quindicesimo anno di gestione. Confermando le sue chiare radici culturali, e che lo videro protagonista anni or sono di una delle più polemiche e al contempo attendibili piattaforme per un'evoluzione nettamente ideologica in seno all'implicito cambio di guardia enucleatosi all'interno della ancora non elusibile « querelle » delle avanguardie. L'attuale edizione vede, come è consuetudine, l'allineamento di due sezioni, corrispondenti al concreto interesse di un confronto (forse indubbiamente sommario, ma valido per la sua realistica e speculare conformazione degli schieramenti di tendenza) fra posizioni diversamente assunte e persino non omogenee dell'attuale fronte di ricerca contemporaneo. Che viene in qualche modo verificato e messo in discussione nei suoi termini temporalmente divergenti nella compostità unica di scelta antologica nei confronti di Giulio Turcato, un maestro della pittura italiana del dopoguerra — secondo il De Marchis superiore allo stesso Burri —, altrettanto schivo quanto creativo, tanto mal collocabile entro gli « ismi » e le sette avanguardistiche di turno, quanto rivelatore di imprescindibili indirizzi futuri, quando non protagonista di risoluzioni formali e di comportamento nell'ambito della mai cessata discussione, e attuazione, di una polemica linea di orientamento imbastita sul credo, tuttora permanente, del linguaggio espressivo della pittura. Poiché quella di Turcato è pittura di comportamento, di vocazione. Tutto il tirocinio della pittura europea vi è implicito, eppure, filtrato e tradotto. Il post-cubismo e Matisse (in primo luogo), nonché tutte

le tecniche posteriori e ormai sedimentate del *dripping* e della materia o dell'« objet trouvé » vi sono comprese in una varietà di intenzione e manipolazione atta a capovolgere e a smentire, decodificandola nelle sue singole matrici e svolgendone in senso autonomo gli esiti intrinseci, la esatta e ortodossa portata di eventi già acquisiti o a venire, collaterali, precedenti o (e non è capitato soltanto una volta per un caso) ulteriori. Astratto-concreto in una propria declinazione inedita al tempo degli astratto-concreti, eretico delirismo « tachiste » allo scadere del tachismo, materico e informale prima e dopo dell'informale e dell'accademia materica, sperimentatore e conoscitore approfondito delle tecniche materico-oggettuali durante tutta la temperie spregiudicata del bivio alterato delle convenicole ghestaltiche (quelle pronte a sfoderare l'asso nella manica ad ogni occasione, non quelle vere), Turcato è sempre stato presente, e in posizione di precursore che inventa, abbozza l'invenzione e lascia agli altri la speculazione delle date e delle scommesse all'orologio, riservandosi un tirocinio analitico di ritorno di flusso della propria continuità poetica, con ogni appuntamento dettato dall'inesauribile filone iterativo della ricerca contemporanea: fino al punto di ricollegare tutti i fili taciti e invisibili che, non riducibili a schemi, sfuggono ad una settaria interpretazione formulativa di ogni casistica critica. Se gli anni '50 vedono Turcato impegnato nell'enucleazione sintattica di incastri e sovrapposizioni cromatiche in vista di un'eurèsi progressiva dell'immagine rispetto, sia alla stasi sia al movimento nella sua composizione induttiva, negli anni '60 l'impostazione dell'immagine risulta talmente sicura e garantita da un'insita consapevolezza formale, che Turcato tende ad elidere ogni sovrabbondanza pittorica, sia essa espressa in modo puramente formale che in una sua accezione

contenutistica, del resto correttamente estenuata ed inoltrata, ma nella disparità dei livelli (e dei modelli potenziali) espressivi e linguisticamente attivi. Sicché è nei magistrali « collages » o, più recentemente, nelle immagini biplanari che viene raggiunto, quasi a sintesi della summa pittorica di Turcato, in massimo grado di pertinenza procedurale nell'ambito di attuazione e incidenza di quella grammatica dell'esperienza visiva contemporanea, ipotizzata dalle sue ormai lontane premesse storiche, e forse pervenute ad una prima fase di compimento di risoluzione ideologica. Dopo di che occorrerà vagliare da capo il senso, anche sociologico e politico, dell'avanguardia, tout court. Per quanto riguarda la sezione informativa, che vede tuttavia spalancare la porta ad un impossibile confronto (per valutazione qualitativa e indicativa, tale è l'assommarsi supino di prodotti che non reggono alla inerzialità dell'interrogativo di una simile collettiva, pericoloso, e non sembra dir male, per ogni sorta possibile — solo nell'immaginazione verificabile — di collettiva in sé), e senza creare l'ombra dubbiosa di gerarchie preferenziali, la partecipazione di Mattiacci mette in luce la facoltà di un'immagine ambientale suscettibile di espansione mentale nella propria ridotta conformità fisica, tendente ad alterare la virtualità di uno spazio nuovamente non immaginifico o preterintenzionale, ma reale.

Tullio Catalano

## Torino

### « La libertà raggiunta » nella pittura di Burri

L'importanza di questa antologica di Alberto Burri alla Civica Galleria di Torino, introdotta nel catalogo da Aldo Passoni, non consiste soltanto nell'occasione

Alberto Burri: *Two Shirts*, 1957.





Alberto Burri: *Grande nero P.R.*, 1964.

di poter ammirare per lo più opere di proprietà dell'autore (delle 75 esposte solo 6 sono di proprietà privata o di musei), ma nella possibilità di riuscire a cogliere nel suo lungo iter pittorico, qui splendidamente testimoniato dal '49 al '69, lo sviluppo e i punti nodali, ormai inquadrabili storicamente, di una personalissima e isolata poetica. Superato infatti oggi e del tutto l'impatto con i materiali insoliti — « Allora cenci, plastiche, lamie e sacchi erano una provocazione e un insulto, e sembrava impossibile trattarsi di pittura. Oggi si vede benissimo che è pittura e sembra impossibile che siano cenci e sacchi » (M. Calvesi 1971) — nell'ormai acquisita e aperta validità di nuovi mezzi estetici, l'assunto profondo della pittura di Burri è leggibile nella sua essenzialità e interna coerenza. Dalla visione globale delle opere esposte emergono chiaramente, come parametri di lettura dell'intero corpus, i quadri del primo periodo, qui testimoniato da opere dal '49. Esse — che seguono le prime prove di pittura di tipo espressionista degli anni dal '43 al '45, trascorsi nel campo di concentramento di Hereford nel Texas, e le opere astratte romane, in cui l'articolazione dei segni rivela ascenden-

ze di Mirò e Gorky — si strutturano in ampie zonature in cui, lentamente ma inesorabilmente, l'ispessimento materico (sabbia, catrame, smalti) riduce il valore delle stesure di colore, bilanciato, nella saldezza di impianto, dai primi inserti a collage di stoffa o tela di sacco. Dal '49 al '52 (anno in cui realizza i primi Sacchi) il problema espressivo di Burri risulta dunque « come processo di assunzione, interamente assorbente, dell'espressività della materia stessa » (E. Crispolti 1962), e teso alla « scoperta, individuazione della materia » (C. Brandi 1963). Problema espressivo che può anche essere inquadrato nella dimensione profondamente etica dell'espressionismo astratto americano degli anni quaranta, i cui massimi esponenti, Pollock e Gorky, avevano già dato le prime prove al tempo della permanenza coatta di Burri ad Hereford. Assieme alla visione fissa ed estraniante degli ampi spazi americani, anacronisticamente unita al riflesso dinamico ma degradante delle metropoli, egli recepì anche ad Hereford, in una sorta di osmosi percettiva, il sottile malessere spirituale e l'angoscia che pervadeva oscuramente l'arte americana di quegli anni. Il concetto dell'operare artistico come azione

vitale e liberatoria, strettamente connessa al problema, esasperato dalle circostanze storiche, della libertà dell'individuo, ebbe indubbiamente un peso determinante nella decisione di Burri di abbandonare la professione medica, maturata in quel periodo e presa al ritorno nell'Italia stremata e dolente del '45. Il cordone ombelicale che lo unì all'America non fu mai, da allora, reciso. Il soggiorno a Parigi del '49 gli diede la possibilità di conoscere l'informale europeo e gli Action Painters; egli tornò quindi in America nel '53 e nel '55, sposandovi la coreografa Minsa Craig (e da allora alterna lunghi soggiorni a Città di Castello e gli Stati Uniti.). Dopo il '50 la linfa vitale rifluisce da Burri verso l'America: attraverso la sua influenza su Rauschenberg, ad esempio. Anche un'altra componente essenziale della poetica di Burri di questo primo periodo, il pensiero esistenzialistico, è strettamente connessa al tema ideologico dell'« azione », fortemente individualistica, sulla tela dei primi espressionisti astratti americani. Il passaggio dalle forme astratte amebiche, organiche, alla metamorfica soluzione di esse nella materia avviene gradatamente, finché nel '52 l'immagine e il colore divengono materia con i Sacchi. In quegli stessi anni la personalità di Burri — che appare staccata dall'ambiente artistico romano di quel periodo; come del resto fu casuale l'accostamento al gruppo Origine nel '51 — emerge nettamente, con le prime « prove nuove » di Fontana e Capogrossi. Con i Sacchi e successivamente con i Legni e i Ferri fino alle Plastiche, Burri reinventa la pittura nella comunicazione espressiva — che giunge a raffinatissime valenze cromatiche tonali oltre che timbriche — di materiali elementari, scaverati nelle possibilità di modificazione implicita nel materiale stesso e quindi ineluttabile; che non è degradazione o distruzione, ma cambiamento di stato nel tempo. Nelle Combustioni ad esempio, l'evento di esse, comportamento intrinseco al medesimo materiale, il sacco, il legno, il ferro, può anche essere inferto dall'uomo: ed appunto in questa azione avviene il ricongiungimento della materia con l'uomo, materia esso stesso. L'azione dell'uomo su di essa trasporta la materia nella propria carne. (« Muta gli stracci in una metafora di carne umana sanguinante » aveva scritto di Burri nel '55 James Sweeney). Nelle sue rare e scarse dichiarazioni Alberto Burri afferma: « ... la mia pittura... è un'irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione. E' una presenza nello stesso tempo immanente e attiva. Questo è quanto essa significa: esistere così come dipingere. La mia pittura è una realtà che è parte di me stesso, una realtà che non posso rivelare con parole... Essa è per me una libertà raggiunta costantemente consolidata, difesa con prudenza, così da trarne la forza per dipingere di più ». Il grandissimo valore

formale delle opere di Burri, dipanatesi in tutta la sua assoluta coerenza in questa antologica, appare ancora più chiaramente nelle sue opere più recenti. Le forme ovoidali del suo primo periodo, già organiche e instabili in accrescimenti e ispessimenti materici, divenute quindi aloni e crateri nella processualità di indagine della fisicità del materiale nel periodo dei Sacchi, Legni, Ferri e Plastiche, si isolano dal '66 e '67 in allarmanti presenze di colori negativi, bianco e nero. Con un processo riduttivo essenzialmente mentale, il comportamento della materia-energia è decantato alla sua ultima presenza: dagli orli ribollenti lasciati dall'azione su e in essa, alla proiezione dell'evento, all'ombra di questo, in grandi nere e lente curve paraboliche, sottilmente irregolari, che « scorrono » su superfici assolutamente bianche e invalicabili. L'impianto saldamente strutturale delle opere precedenti si apre ora verso un totale allargamento nell'ambiente, coinvolto nel fluire, dilagare, otticamente ambiguo, di queste realtà sospensivamente instabili sul confine del nulla.

Queste opere, che per ora concludono il lungo discorso di Burri, ne sintetizzano l'assunto: dal possesso del materiale, sentito nel suo respiro vitale più profondo, nella reattività più deflagrante, nel suo peso e densità, Burri giunge ora pienamente alla proiezione di esso in chiave mentale, dove il silenzioso pulsare di una realtà immanente, trascorrente assieme a noi, ci immette nella dimensione indeterminata e ignota dell'infinito.

Mirella Bandini

## Trento

### Tullio Garbari

Quarant'anni fa, l'otto ottobre 1931, scompariva improvvisamente a Parigi il pittore trentino Tullio Garbari. Aveva solo 39 anni. La sua città ha voluto degnamente onorarne la memoria con una organica retrospettiva, allestita dapprima — giugno di quest'anno — a Roma, nelle sale del palazzo delle Esposizioni, passata ora a Trento, a Palazzo Pretorio. Nell'Urbe, grande divoratrice di fatti e persone, il nostro — ingiustamente — è passato quasi del tutto inosservato. Basti al proposito leggere quanto accortamente scrive Renzo Guasco su « il dramma ». A Trento, ambiente in cui gli accadimenti di un qualche peso culturale sono piuttosto rari, assai più limitato e quindi in un certo senso più disponibile e senz'altro più aperto a recepire un richiamo « particolare » come la retrospettiva di un concittadino dimenticato (o quasi), il consenso del pubblico è stato immediato e massiccio. Eppure, si tratta di un pittore tutt'altro che « facile », che deve probabilmente il suo ormai troppo lungo « limbo » critico ad un equivoco di fon-

do: in genere lo si ritiene un pittore semplice, un pittore di larga e immediata comunicativa. Questa sua fraintesa « semplicità » consisterebbe per i più nel tratto sobrio e quasi naïf del suo disegno, nella tavolozza basata per lo più su accordi complementari di colori puri. Insomma, « piace » perché appaga l'occhio. Povero Garbari! Proprio lui, tormentato sino alla fine da profondi dissidi di varia natura, anzitutto una componente severamente, appassionatamente mistica, in contrasto con l'abbandono pieno all'empito laico della forma e del colore, e poi la sua articolata, complessa formazione culturale, ancorata per un verso ad una Weltanschauung cattolica — anzi, tomistica —, dell'uomo e del suo destino, ma spaziente altresì verso esperienze intellettuali indubbiamente eterodosse, e ancora i contatti fecondi con il vivo ambiente di Ca' Pesaro, di Milano, di Parigi. Quella sua ansia costante di voler essere pittore « religioso » e le turbate confessioni d'impotenza, quali si esplicano chiaramente in certe allucinate ed ansimanti composizioni « in grande ». Come nell'ultima fiammata parigina, l'assai problematico e sconcertante « Trionfo di S. Tommaso ». Una personalità dunque violentemente contraddittoria, un iter operativo denso di slanci improvvisi, di acute amarezze, di rare pause di serena visione delle cose. Si ricorre ancora da certuni, nei confronti del Garbari, ad una cauta « sospensione del giudizio ». Nella sua intensissima attività certamente c'è talvolta qualcosa che non convince, momenti di calo, di stanchezza, del resto bene individuabili. A mio avviso, comunque, comprendendo in uno sguardo ampio tutte le sue opere, si tratta di un autentico artista — pur

Tullio Garbari: *La cacciata dal Paradiso*, 1929-30.



nei limiti impostigli da una continua tensione negativa tra momento puramente intellettuale — emozionale e resa pittorica — che non ha avuto sinora l'adeguato riconoscimento nell'ambito della nostra cultura artistica del primo Novecento. Un riconoscimento che gli è dovuto, un posto che gli spetta accanto a De Chirico, Carrà, ed altri maestri. Assai opportunamente, mi pare, si trascrivono qui alcune fra le testimonianze più significative, come le parole di Carlo Carrà, che nel '36 ricorda dell'artista trentino « più che l'espressione pittorica il linguaggio etico-religioso (cercato) attraverso la tradizionale produzione iconografica ». O quanto afferma Alfonso Gatto, sempre nel '36, che « un credente puro quale Garbari era intento a caratterizzare una nuova iconografia religiosa... un duro intellettualismo caratterizza (i suoi quadri) una volontà di avere significazione nella propria cittadinanza insieme europeistica e paesana... chiari arazzi d'arcadia religiosa, disegnati più che dipinti, e con segno ottimismo da ricamatore di aneddoti, colto e popolare insieme... un mitologismo quasi dechirichiano ». Si consideri ancora quanto scrive Silvio Branzi nel '55: « Tullio Garbari è un pittore difficile... appaiono infatti palesi non so che scontentezza ed ansia di uscire in un'aria nuova rompendo i lacci con una presunta tradizione. Egli, che non firmava mai le sue tele, avrebbe voluto passare per uno di quegli anonimi primitivi che sui muri delle chiese significavano in forme e colori la sovrana gloria di Dio... e tanto in quelle rievocazioni bucoliche e mitologiche, quanto massimamente in quei suoi santi e Madonne e miracoli e sacre figurazioni si ritorna alla genesi e il dogma trionfa; egli realizza una sorta di surrealismo cristiano, da intendersi non come fermento oscuro del subconscio, sibbene quale intemerata e pregnante esaltazione del mistero religioso ». E si tenga da ultimo nel dovuto conto il giudizio di Maltese sul « religiosismo primitivo » di Garbari: « dipingeva con uno stile che stava fra quello del frescante tardo gotico del Quattrocento e quello del pittore domenicale o naïf da ex voto. Colori smaltati, disegno ingenuo, 'scorretto', allusività e simbolismo da sacra scrittura in accezione popolaristica. Il primissimo Manzù non si spiega senza il classicismo e gli etruschi, ma nemmeno senza Garbari e il nuovo religiosismo. Allo stesso modo non si spiega senza Garbari il primissimo Biondi ».

Mauro Cova

## Venezia

### Paolo Patelli

L'uomo va sulla luna. Da quando si è consumata questa nuova impresa la frase in bocca agli ottimismo, assume il valore di una affermazione perentoria che

serve a indicare il progresso della razionalità umana e a condensarne la potenza. In realtà, questa frase significa ben poco proprio se la si vuole caricare del significato simbolico accennato. Sono infatti ben altri segni della perdurante irrazionalità del nostro tempo: le incoscienti periferie cittadine, i centri storici impraticabili, lo snaturamento dell'ambiente, la inconsulta distribuzione dei redditi, il lavoro alienato, costituiscono altrettanti punti di arrivo di una umanità che persegue ostinatamente, per l'interesse di pochi, il « sonno della ragione ». Rispetto alle epoche precedenti la gravità della situazione attuale e la necessità della sua condanna morale stanno nel fatto che oggi esistono le possibilità teoriche per la creazione di un assetto sociale razionale che è però impedita dalla presenza ben più attiva di forze contrarie. Da ciò nasce la contraddizione di fondo del nostro momento, che ha provocato due fondamentali atteggiamenti degli artisti, tendenti a esprimere il contenuto per evidenziarlo oppure a opporgli una alternativa per modificarlo. Paolo Patelli, che ha recentemente esposto alla galleria del Cavallino, ormai da tempo usa il linguaggio geometrico generalmente assunto da quegli artisti che appartengono al secondo schieramento, ma, in realtà, i suoi rapporti con la geometria sono tutt'altro che tranquilli. Non crede che essa possa assumere il significato simbolico della razionalità e non crede neppure alla magia sottile né all'arcano misticismo che può scaturire dalla simmetria. Gli interessa, piuttosto, portare la contraddizione della nostra condizione all'interno stesso della geometria rifiutandola proprio nel momento della sua formulazione e contaminandola con elementi vagamente naturalistici. Fino a poco tempo fa le sue forme primarie erano dipinte a mano libera in modo da assegnare all'incertezza e alla precarietà dei contorni il significato artigianale e contraddittorio perseguito. Tutt'ora le sue composizioni sono costituite da elementi geometrici che conservano, però, tra di loro, quella ambiguità di rapporti che distingue il lavoro di Patelli da quello soltanto apparentemente analogo di quanti intendono ancora proporre l'approfondimento della relazione tra geometria e razionalità. Così il concetto astratto di una compatta campitura nera vie-

ne negato dalla presenza, al suo margine, di uno spazio celeste naturalistico, mentre nella lunga asta orizzontale il peso di destra, costituito da forme di plastica ritagliata, viene bilanciato, a sinistra, da uno spessore nero di colore grumoso. Sono appunto queste tracce di colore, presenti in molte opere, che mettono in luce nel lavoro di Patelli un'altra sua componente fondamentale che, coerentemente con la precedente, vuole evidenziare un'altra contraddizione, questa volta soggettiva: è la contraddizione tra l'attrazione per la pittura tradizionale, i suoi modi espressivi e i suoi mezzi, e la consapevolezza della sua impoponibilità. Questo colore, generalmente raggrumato o sgocciolato ai margini della superficie a contatto e in contrasto con il nitore della plastica, simboleggia la « pittura » e ha il senso del ricordo per un amore lontano. Questo simbolo è del tutto espresso da una cornice vuota che appesa al centro della galleria e macchiata di colore, ultima traccia del quadro smontato per sempre, assume quasi l'aspetto di un antico reperto dissepolto.

Guido Sartorelli

### Luciano Gaspari

Dopo la sua notevole sala personale alla Biennale d'arte di Venezia, nel '68, e dopo alcune mostre in varie città svizzere, Luciano Gaspari ha presentato quest'anno, alla Galleria « Capricorno » di Venezia, la sua più recente produzione. La occasione è significativa per tentare una analisi critica del lavoro di questo artista, volutamente appartato, fuori della routine del mondo artistico ufficiale, teso piuttosto all'approfondimento progressivo di una visione pittorica, che poco concede al gusto della moda e degli aggiornamenti, muovendosi invero da un nucleo espressivo originario che è primariamente, in questo caso, la stessa materia del linguaggio pittorico. Gaspari punta decisamente a ciò che la pittura è nella sua artificiosa sostanza di realtà e finzione, di vero e immaginario, e questa essenziale impostazione non si avvale neppure di una strategia storica dello stile, non dei modi linguistici con cui la pittura si è recentemente estrinsecata — fino al limite oggi di ogni riduzione formale all'atto primario di una gestuale esistenza oppure alla parabola di una materia riportata al suo stato estremo di primordio, di organicità pura o a quella estrema di corruzione fisica, di panica caoticità, — bensì tende a fondare in sé le proprie peculiarità espressive, a ritrovare nella natura stessa dei mezzi visuali le ragioni di un processo di identificazione oggettiva con la realtà delle cose. Gaspari, contribuendo in ciò a una più precisa definizione dello spazialismo, soprattutto del suo versante « veneto », identifica la materia con l'immagine, anzi l'immagine non appare che come lo sviluppo potenziale della materia, la sua

virtualità alla forma vivente. Da questo assunto che peraltro impropriamente si potrebbe far derivare dalla pittura informale l'artista ha ricavato e sviluppato una sua singolare tematica del vitale, cercando di esprimere e manifestare il momento in cui la materia assume forma, in cui cresce e si trasforma in immagine. Non a caso le immagini di questa pittura sono, da vari anni, immagini, anche tematicamente, della germinazione organica, della crescita. Una germinazione tuttavia che nella concezione pratica dell'artista non è soltanto la visualizzazione di uno stato di sviluppo della realtà organica, ma è insieme momento organicamente specifico del fenomeno pittorico, del suo farsi nel senso più ampio, processo creativo. Simbolicamente il tema della nascita si apre come figurazione della matrice della vita: seme, bulbo, radice, grembo, crisalide, fiore, ecc., sfiorando ognuno di questi aspetti formali nella metamorfosi con cui l'immagine si manifesta e cresce fino all'evidenza del suo significato ultimo. Relativamente il tema della nascita diventa il tema d'una processualità della materia o medium pittorico, da cui si sviluppa e concresce la figurazione che la determina come processo e coscienza d'una immagine vivente. L'oggettivazione fisica quindi costituisce l'intera morfologia di una struttura concreta della immagine, del suo divenire alla sua stessa esistenza reale. In questa ricerca la pittura di Gaspari resta come uno degli esempi più significativi di pittura fenomenologica. Egli infatti non si serve di modelli della natura, non riproduce illusoriamente i suoi processi, bensì integra nei suoi ritmi le immagini feconde e seducenti. Un flusso segreto anima e lievita l'efflorescenze luminose in una dilatata crescente apparizione, dentro uno spazio insondabile nella sua infinita espansione cosmica. Micro e macrocosmo si regolano su armonie comuni, le cui trame modulano impalpabili nervature, labirinti psichici, strutture segrete ed ancora invisibili della materia. La forma della matrice, nella curva sinuosa del suo abisso che pare concludersi in fenditure geologiche, in stratificazioni organiche, in sentieri vegetali, resta, di questa itinerante esplorazione lirica, il nucleo essenziale e costante di una visione profonda e concentrata nella sua più intima fibra vitale. Ne deriva una immagine fantomatica, una illuminazione sospesa nello spazio, attratta da quella legge universale che incessantemente rinnova il mistero della vita. Klee e Wols, Marx Ernst e Gorky, e Fontana delle grandi sfere, sono i poli di una relazione sia pure indiretta che questa pittura intrattiene nella sua osmosi culturale, privilegiando comunque uno stile personalissimo che ha dato corpo a contenuti emotivi di intensa tonalità. Una sfumata concrezione sferica raccoglie una fitta rete di segni aprendosi o racchiudendosi in orbite di incandescente e tragica oscurità o di luminose e trasparente germinazio-

Paolo Patelli: *Surrounding*, 1970-71.



ne. Sono simboli della terra, prefigurazioni del creato, ammassi stellari e aggregazioni botaniche, viluppi cellulari e costellazioni organiche che il filtro della luce potenzia di energie cromatiche, di spegnimenti e accensioni tonali, di atmosfere rarefatte o coagulate quasi imprevedibilmente nei movimenti della materia, dove lo schermo della natura intera si riflette a cercare vibrazioni estreme, risonanze immemoriali. Presagi e proliferazioni ancora di forze latenti, di una energia di emanazione prevalentemente luminosa. L'evento scioglie la nozione di tale realtà, ideativamente l'immagine persegue infatti l'assoluta materialità del suo essere. Si dà dunque ambigualmente, come trapasso, da una potenza all'atto, di una virtuale materialità, dal gesto alla sua tensione e ancora dal movente alla sua pulsione originaria. Gaspari lavora attorno a una tematica e non a un programma, però non esclude nella sua ricerca il possesso di un metodo che sia insieme ideazione e progettazione, forma ed evento. Il tempo emotivo che sorregge ed enuclea questo sviluppo d'immagine è ugualmente scandito da un tempo formativo, del proprio ritmo poetico. Per tale necessità il lirismo di Gaspari si dimostra uno strumento conoscitivo inerente a quel metodo strutturale, basato sul tempo dell'immaginazione, sull'evoluzione quindi tutta mentale attraverso la quale l'artista dà figura all'ideazione del tema. Di volta in volta, essendo tutta la sua pittura una variazione su se stessa, ogni dipinto ripropone le sue leggi costitutive, il valore della propria espressività formativa. La genesi di questa pittura segue quella più vasta ma forse meno profonda della sua figurazione, chiamata a una percezione intensa, va-

gliata alla luce di un controllo e di una meditazione compenetranti, fino a giungere a una essenzialità diffusa. Dall'ideanucleo d'immagine a un nucleo quale ideazione e materializzazione dell'immagine si concreta questo concetto di nascita, di germinazione che assume significato strutturale dell'evento pittorico, delle sue inimitabili apparenze, dentro un visibile che si manifesta per virtù poetica.

Toni Toniato

## Verona

### Pino Castagna

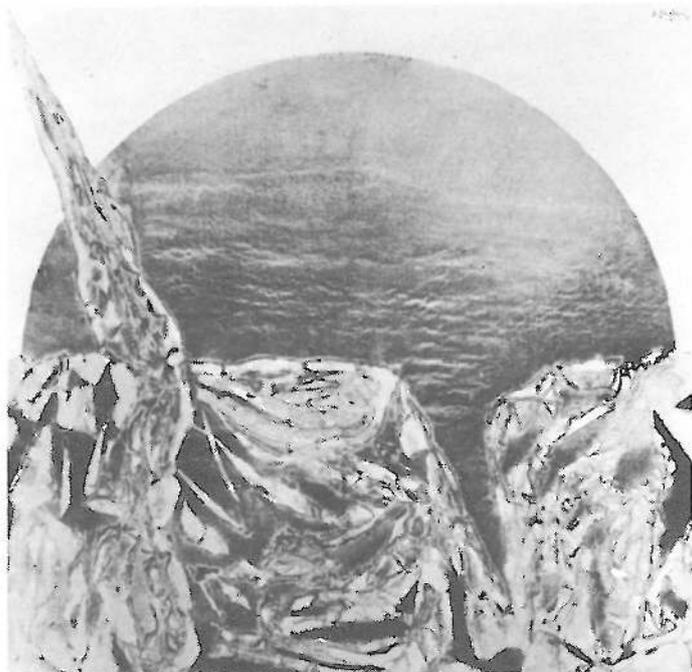
Pino Castagna (galleria Linea 70) è uno scultore e ceramista veronese che ha alle spalle ormai una grossa esperienza di « bottega » (e quindi di acquisizione di tutti i segreti anche artigianali del mestiere) e in questa personale dimostra di aver raggiunto una ampia consapevolezza plastica ed espressiva. La sua ricerca va dall'oggetto d'uso, alla grande scultura e il suo passare dalla ceramica alla pietra gli consente di ottenere risultati solo apparentemente diversi. In sostanza Castagna modella un'anfora, un piatto, eccetera, con la stessa disponibilità « estetica » di una grande scultura. Per cui tali esperienze (quella dello scultore e quella del creatore di oggetti) sono in simbiosi continua: si scambiano insomma gli esiti tecnici e formali. Una ricerca assidua, condotta con una serie ininterrotta di digressioni, di contaminazioni stilistiche, che gli permettono di porsi, anche sul piano esistenziale, in opposizione polemica con la nozione ufficiale di « designer ». Gli oggetti di Castagna, anche se



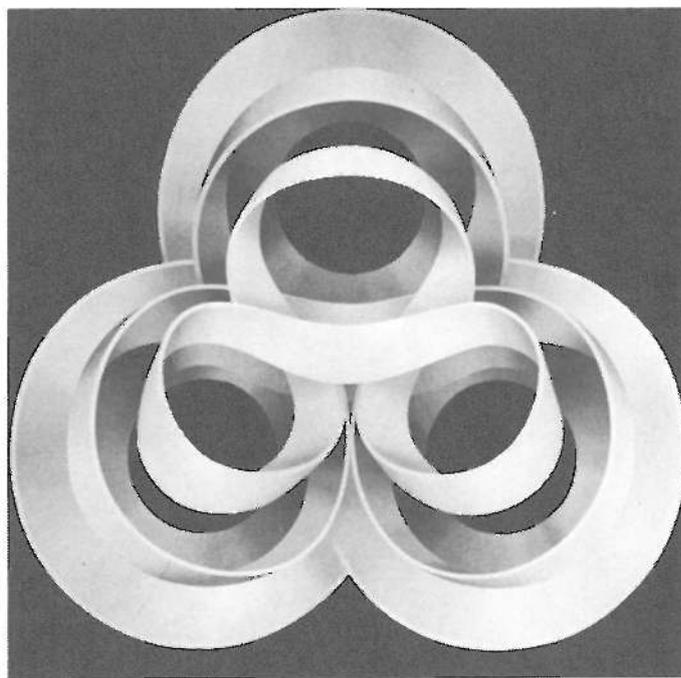
Pino Castagna: *Divenire di piani*, 1971.

realizzati in grande serie, escono dallo schema chiuso e (spesso) impersonale della produzione industriale, e conservano tutto il sapore, il significato della fabbrica manualistica. Naturalmente il colo-

Luciano Gaspari: *Dipinto*.



Paolo Minoli: *R.S.S. I*, 1971.



re, anche se calibrato e leggermente variato (spesso ottenuto soltanto da sottili passaggi materici) è deliberatamente adoperato per accentuare questo carattere di improvvisazione. Ma anche i « fiori », le « vegetazioni », forniscono una ulteriore riprova di tale libertà di invenzione: la materia, la levigatezza delle superfici, il colore brillante e cristallino, organizzano qui una forma naturale. Di contrapposto è il modello naturalistico che con le sue irregolarità contamina lo schema consueto, geometrico, di un'anfora o di un bicchiere. Anche le grandi ceramiche decorative assumono per lo scultore tale caratteristica: una forma geometrica ampia e stabile (quasi sempre bianca e lucida) rotta improvvisamente da efflorescenze, da crescite organiche, agitate e cromaticamente accese. Castagna non esaurisce certamente le sue invenzioni nella ceramica, anche se con questo materiale egli ha (ci sembra) raggiunto una maggiore maturità espressiva, ma affronta la pietra e il metallo con la stessa caparbia duttilità di immaginazione. Tuttavia, quella che certamente rimane la « costante » del suo lavoro è proprio la continua, affettuosa attenzione al modello naturale che egli sa cogliere e reinventare sempre nelle sue cose (egli le vende nei negozi d'arredamento « che contano ») così che l'utente coercito abbastanza dalla levigatezza, dal rigore asettico e matematico di tutto il design contemporaneo, possa alla fine ritrovare « altro », quasi una eretica e sottile licenza che si contrappone quietamente a tutta « l'ortodossia progettuale » d'oggi.

#### PAOLO MINOLI

La Galleria « La Città » nel suo programma per la stagione artistica 1971-72, molto preciso e coerente (è annunciata prossimamente anche una mostra di Pietro Dorazio) presenta una significativa personale del giovane pittore di Cantù (e insegnante presso il locale Istituto d'Arte) Paolo Minoli. Luciano Caramel, nella presentazione della mostra chiarisce subito il particolare lavoro del pittore, il quale: « si situa in quel settore operativo che si propone di aprirsi alla problematica scientifica. Non quindi dilatazione dell'artistico nell'estetico e nello esistenziale, ma adozione di un metodo rigoroso di ricerca, fondato sulle analisi delle strutture e delle loro relazioni ». Dunque anche Minoli nel proporre questa sua ipotesi percettiva tenta di integrare scienza ed arte ed in effetti quello che maggiormente colpisce in questa mostra è il deliberato rigore assunto dalle forme simmetriche e speculari, definite dallo svolgersi e dall'attorcigliarsi di un nastro (da una « striscia geometrica ») tutto dipinto con calibrata, abilissima resa pittorica. Tale operazione sembra voler dare plasticità ad un corpo geometrico dipinto (la cui destinazione immediata dovrebbe essere quella di una scultura)

quasi fosse la riproduzione di un « oggetto » costruito con materiali plastici o metallici, colto da un unico punto di vista frontale e risolto in una schema di prospettiva centrale. Ma sta proprio qui la suggestione che tale organismo vivo fornisce immediatamente: quella di fruire di un oggetto fermato in un suo momento definitivo, « totale ». Una struttura mobile che solo in una collocazione bidimensionale rigorosa e « chiusa » non può disporsi ad assumere altro che questo ultimo assetto. Minoli per giungere ad un tale risultato, e ciò è dimostrato dalla notevole serie di studi preparatori, realizza il quadro con paziente analisi e lo dipinge con un lunghissimo procedimento (colori acrilici) ottenendo effetti chiaroscurali e prospettici di evidente precisione, affatto meccanici o ripetitivi. Anche il colore freddo e monocromo (azzurri, verdi, viola) concorre ovviamente a creare quella acquisizione « matematica » della forma che il pittore conduce con determinazione. Tuttavia, il rifiuto

della esteticità appare un poco ambiguo, proprio perché un atteggiamento come questo (che sa così intelligentemente recuperare il mezzo pittorico esalta proprio quel momento emozionante, fermo ed esclusivo, mai freddo o meramente decorativo, che è appunto quello estetico.

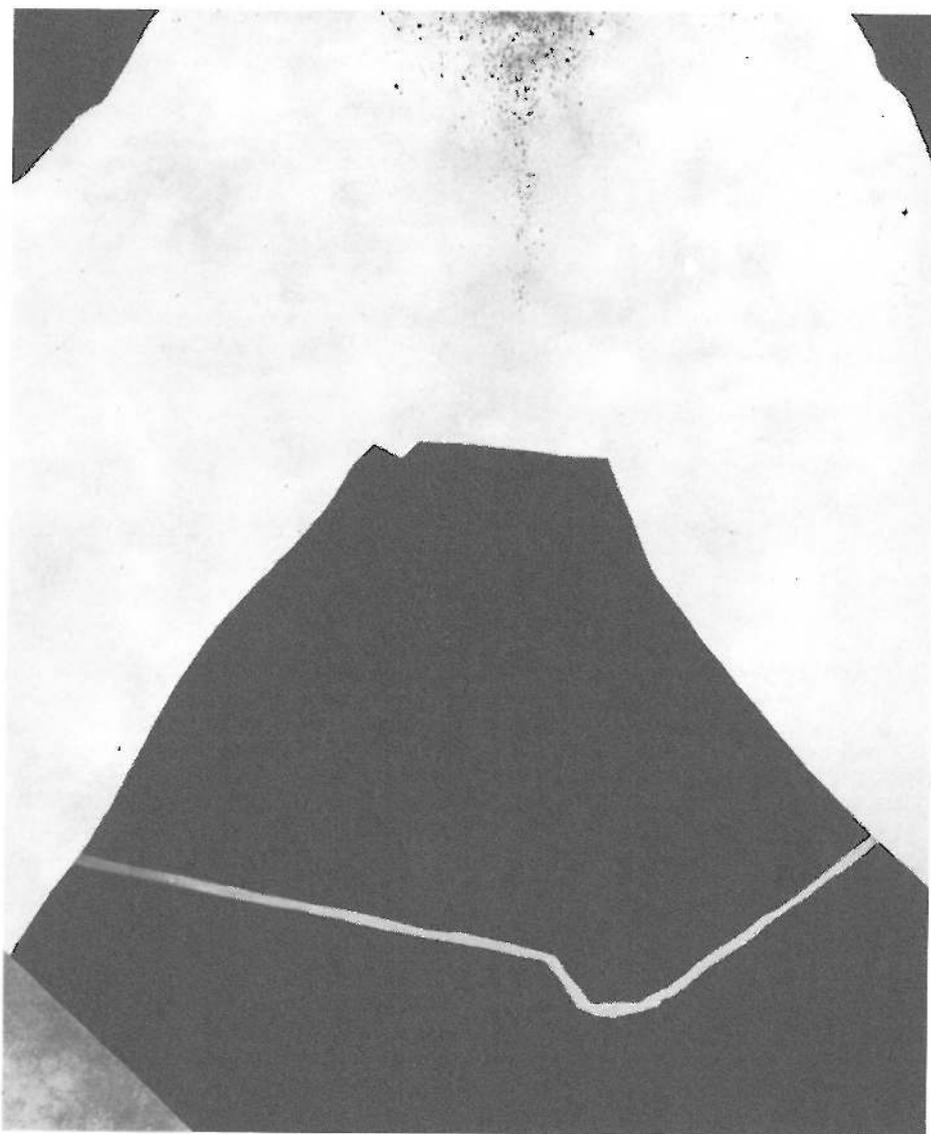
Paolo Farinati

## Vicenza

### Collezionismo vicentino

Dopo un avvio nel '66 (mostra di Birolli) e una serie di iniziative nel '68 (Spacal, Spazialismo e la collettiva Barbarigo / Cavaliere / Pulga), il Museo Civico di Vicenza, glorioso di opere antiche, aveva disertato il campo dell'arte contemporanea. E in tutti c'era il rammarico per questa carenza che si rifletteva sul tessuto culturale della città. Questa mostra dedicata a « L'arte moderna nel collezioni-

Santomaso: *Rosso agli angoli*, 1970.



simo vicentino» (il cui merito principale va al prof. Barioli e alla dott.ssa Ballarin della direzione del Museo) riapre in modo promettente il discorso. E come rilevava Magagnato, che ha collaborato alla realizzazione, e come ha scritto Passamani, nell'ampia, incisiva prefazione al catalogo, c'è da augurarsi che ciò sia la prefigurazione di un museo d'arte moderna, inteso come attivo centro promozionale di cultura, secondo le nuove concezioni che vanno affermandosi un po' dovunque. La mostra — e la cosa non è casuale, costituendo anzi, implicitamente, la base per un discorso futuro — rappresenta una verifica della situazione del collezionismo a Vicenza. E occorre dir subito che ne risulta una situazione abbastanza esemplare, sia nei pregi che nei molti limiti. Pregi e limiti, peraltro, comuni a molte altre città e zone italiane. Intelligentemente, la scelta che è stata fatta per questa mostra ha sottolineato gli uni e gli altri. Vale a dire che ha messo in luce la notevole

qualità e importanza di diverse opere ma anche la eccessiva prevalenza dei « maestri» (da Boccioni a Lorenzo Viani, da Modigliani a Sironi, ecc.) Inoltre la profusione dei De Pisis e la prudenza verso aperture contemporanee, per di più con netta, quasi esclusiva direzione «veneta»: da Alberto Viani a Vedova, a Santomaso, a Tancredi (e nient'altro). Insomma una mancanza di coraggio nel guardare oltre i confini «canonici» o geografici, il rifiuto di attingere spregiudicatamente nel vasto campo dell'arte contemporanea. Soprattutto carenza nel guardare ai giovani, senza lasciarsi incantare dalle «celebrità» spesso artificiose. Ricercando nomi e opere ingiustamente trascurati, proprio quelle cose che sono la ragione prima, se non unica, di un collezionismo retamente inteso, persino sotto il profilo economico. In altre parole, collezionismo come paziente, amoroso studio e sostegno e non come mercato azionario, magari con gli interessati suggerimenti di poco scrupolosi

agenti di cambio, camuffati da galleristi. Va ripetuto che in questa mostra non mancano esempi di un collezionismo intelligente. Vorrei ricordare i due grandi quadri di Garbari, un artista (come sottolinea Passamani) da rivisitare (se non altro per verificare la predilezione che aveva per lui, Persico), alcuni dipinti del miglior Birolli, due Depero antichi. E, soprattutto, le date precoci di alcune opere, che indicano come, sia pure faticosamente, si stia facendo strada la consapevolezza che il «nome» non basta. Citerò — per rimanere nell'ambito dei «maestri» — l'interessante «Ricordi d'infanzia» di Carrà del '16 e lo splendido «Ritratto della madre», pure del '16 di Guidi. Un invito, appunto, ad avere gli occhi bene aperti su i giovani.

F. V.

### Natalino Andolfatto

Questa alla Tinogheffi è la prima personale in Italia di Andolfatto, uno scultore vicentino di nascita ma di formazione e d'attività ormai esclusivamente francese. Va subito precisato che si tratta di una figura singolare d'artista, autore e esecutore di sculture in marmo nero del Belgio e in Lasa pervase da un rigoroso impeto plastico e determinate secondo una fluida e salda struttura. Andolfatto, che ha guardato con acuta attenzione a Brancusi e a Zadkine (di quest'ultimo per anni è stato un assiduo collaboratore), punta chiaramente a una scultura di chiuse, curve superfici come per la definizione di segnali-oggetto; ne esalta però non l'immobilità ma un'opposta espansione dinamica. Così il rigore costruttivo, aperto, soprattutto nelle ultime opere, a ogni obliqua, trascorrente sollecitazione può leggersi anche come una singolare fruttuosa rivisitazione di Boccioni scultore; come una lettura ad alta voce, o tridimensionale, delle utopie di Legér, almeno di certi angoli acuti e vivificanti. Andolfatto — che è padrone del materiale che impiega, che ama carezzarne, scoprirne piani, taglienze e superfici — è anche attento (da una critica, libera distanza) alle analisi sulle strutture compiute alla metà degli anni sessanta. Esse però vengono sollecitate nel loro gioco essenziale verso punti critici disequilibranti di ogni coerenza statica (non più strutture da «estrarre» ma moduli da sperimentare). Le sculture sembrano così protendersi aggressivamente al vuoto, che è elemento di continua, sottolineata e essenziale evidenza nel gioco plastico che Andolfatto realizza. Molte volte poggiate su un perno che si muove nel corpo-base della scultura o realizzate in due elementi autonomi articolati, ma disarticolabili, le opere di Andolfatto propongono ancora una semplificazione e un potenziamento di una «logica» plastica. Una dichiarazione inambigua di «abitabilità» della scultura per un artista d'oggi.

Vittorio Fagone

Natalino Andolfatto: *Scultura*.



# Mostre estere

## Bordeaux

### Le surrealisme

Alla *Galerie de Beaux-Arts* di Bordeaux si è tenuta, dal due maggio al primo settembre, la mostra « *Surrealisme* ». Tra le diverse mostre surrealiste curate da Patrick Waldberg questa è sicuramente la maggiore, nata e finanziata sotto il patronato di Jacques Chaban-Delmas, sindaco di Bordeaux e Primo Ministro, trattandosi della ventunesima mostra del « maggio bordelose », ricorrenza ormai istituzionalizzata ed alla quale si debbono iniziative di grande prestigio. Ogni volta che Waldberg cura una mostra surrealista rende omaggio a Breton pubblicando in prima pagina un cimelio del grande poeta scomparso. Stavolta ha rispolverato l'impronta della mano dell'artefice del Surrealismo. Infatti Waldberg allestisce mostre che avrebbero fatto inviperire Breton, e con parecchie ragioni. Questo critico francese molto spesso non si è peritato di nascondere che sul Surrealismo lui ne sa più dello stesso inventore: ciò che, vivo e combattivo il gruppo, gli ha procurato sonore smentite che avrebbero dovuto farlo riflettere. Al contrario egli ha proseguito imperterrito, nelle sue particolari concezioni, affermando convinzioni del tutto private come si trattasse di oro colato. Ora che il gruppo surrealista, dopo la morte di Breton, si è sparso ai quattro venti, il gioco è fin troppo facile. Waldberg è stato a lungo il consolatore degli « scomunicati » del Movimento. Per il resto è uno studioso coscienzioso e competente come pochi, quando non ascolta la sua polemica anti-bretoniana ed a lui si debbono eccellenti monografie su alcuni maestri. Può darsi che sia in buona fede, perché no? Mi par di capire, comunque, che la sua costante aspirazione è quella di sanare quelli che lui considera gli errori di Breton. In una mostra come quella di Bordeaux, con un catalogo inusuale, in Francia, per completezza, malgrado le pessime illustrazioni, Waldberg ha avuto in mano una grossa carta ed ha tentato di ricostruire quello che egli considera il vero volto della pittura surrealista, allineando per ogni pittore numerose opere in proporzioni per lo più rispettose del valore dell'artista, trascorrendo dalle prime prove dell'adesione al movimento sino ai momenti più recenti. Un buon lavoro, non c'è che dire. Se un rimprovero è da fare a questa rassegna è di aver ristretto — in un certo senso — il movimento all'area del mercato d'arte parigino, benché non sia completamente chiusa ad un respiro che alla fine risulta aperto ad una rappresentativa sufficientemente internazionale. È una delle più complete che si siano viste, quanto a presenze. Da quan-



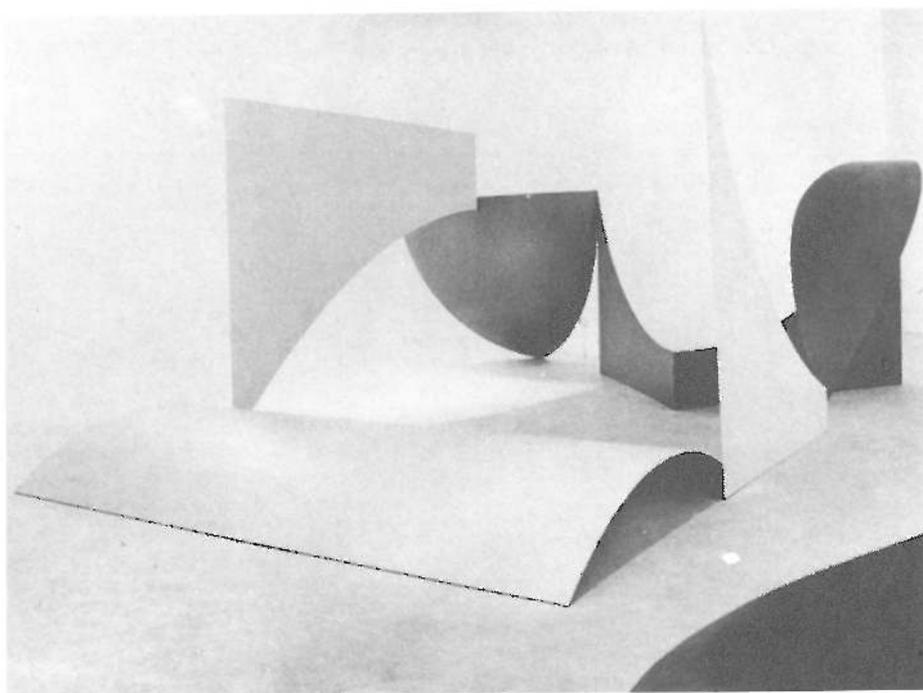
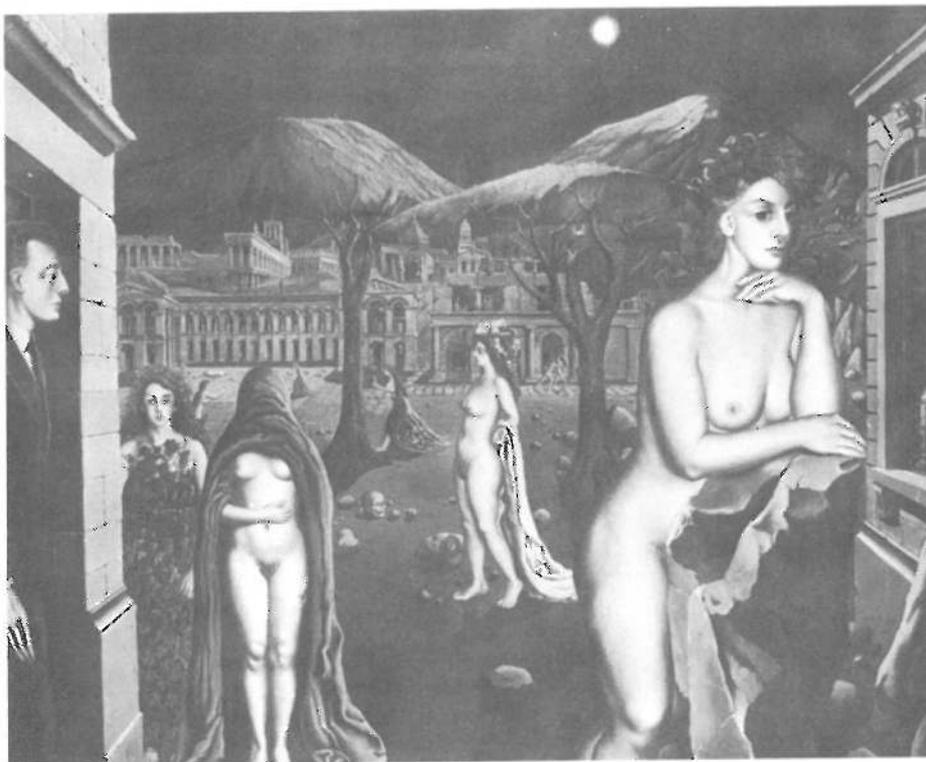
Hans Bellmer: *L'etreinte*, 1941.

to appare, i mezzi per realizzarla non sono mancati e Waldberg deve aver potuto operare come intendeva. E' proprio a questo punto che nascono le perplessità. Dando per scontato che il Surrealismo « storico » va visto ormai al di sopra delle « purghe » e degli umori contingenti (che però erano motivati assai più profondamente di quanto si voglia far credere facendoli passare per isterismi di Breton, il quale aveva, semmai, il pregio di essere l'unico idealista puro che resisteva sulle posizioni da lui stesso indicate nei « Manifesti del Surrealismo »), è da accogliere senza alcuna riserva la ricostruzione ideale del gruppo iniziato, con De Chirico, Ernst, Dalí, Picasso ed altri. Tra l'altro si è offerta all'ammirazione dei visitatori tutta una nutrita schiera di opere pressoché inedite: caso raro per le mostre surrealiste. Senonché, mentre crediamo che in questo caso si siano volute evitare le iniziative provocatorie degli allestimenti della tradizione bretoniana, con maschere, totem, animali impagliati, oggetti kitsch, manichini, environnements antelettera, ecc., troviamo — chissà per quale incomprensibile motivo — in bronzo dipinto da anonimo, la copia del guanto adottato dai surrealisti, che in una iniziativa con un aspetto ufficiale, cattedratico e definitivo come questa, appare un'inutile civetteria priva di attrattiva. Molto spesso, nelle mostre organizzate dal gruppo, comparivano dipinti di naïfs, di pazzi, di bambini. Nella mostra di Bordeaux, invece, si è proceduto col massimo rigore, togliendo di mezzo tutto ciò che non fosse strettamente dovuto agli artisti. Si sa che Breton non ha mai fatto distinzione tra l'arte dei professionisti e quella degli spontaneismi più disparati. Waldberg ha voluto attenersi strettamente all'esercizio pittorico più rigoroso: ciò appare

chiaro. Risulta quindi difficile accettare la presenza dei dipinti di Eluard e di Desnos che Breton teneva nella sua collezione. Desnos ed Eluard, a differenza di altri poeti francesi, che sono anche ottimi pittori, non sapevano assolutamente usare i pennelli. I loro dipinti rappresentano solo una curiosità, quelli di Desnos traducono letteralmente le visioni che egli ebbe, in stato di trance, della morte dei suoi amici). Ma venendo al punto di maggior debolezza della rassegna waldberghiana, l'ospitalità offerta ad artisti che ruotavano attorno al movimento senza averne mai fatto parte, come Delvaux e Sima ed altri ancora, rende alquanto arbitraria questa pretesa ricostruzione storica. Non si comprende, infatti, come mai sia rappresentato Sima, pittore del gruppo « *Le grand Jeu* », e non Maurice Henry, che ha fatto parte dello stesso gruppo ma, a differenza di Sima, divenne poi surrealista. D'altro canto altrettanto incomprensibile è la presenza della Fini e della Viscontessa di Noailles (che Breton non ha mai accolto nel gruppo a causa della loro estrazione borghese-mondana) e l'assenza di Kay Sage e di Valentine Hugo, due eccellenti pittrici che, invece, hanno frequentato a lungo i surrealisti. È assente anche Manina, moglie del critico surrealista Jouffroy ed amica di Breton, ottima pittrice. Si pensa allora che l'ordinatore abbia voluto mantenere un certo livello di qualità formulando delle esclusioni, ma questa ipotesi accattivante non regge qualora si pensi che in una mostra nella quale sono accolte figure di secondo piano come Unica Zürn, moglie di Bellmer, o Felix Labisse, ai limiti dell'illustrazionismo o Augustin Cardenas e Pierre Molin, mancano poi personaggi assai più interessanti sullo stesso piano come Clovis Trouille, Marcel Marien, Le Maréchal, e addi-

rittura dei maestri del calibro di Savinio Oelze e mancano anche la Oppenheim, Ubac, Cornell. Stirsky e Benoit, mancano Svanberg e Freddie. Le assenze nelle mostre bretoniane erano ideologicamente motivate — discutibilmente o meno — ma qui sono del tutto arbitrarie. Se Waldberg voleva appianare le rigide distinzioni tra surrealisti e no praticate dal gruppo nelle sue manifestazioni ufficiali non avrebbe dovuto trascurare personaggi come Hirshfield e Sonnestern. Se voleva, come sembra, aprirsi ad orizzonti meno limitati di quelli dell'ortodossia bretoniana, avrebbe dovuto accogliere altri operatori tangenti quali Lepri, Clerici, Falzoni, Moore, Greta Freist, Van de Woestyne. Che mostra avrebbe fatto, in tal caso? Gonfia, logorroica, confusa ed inutile. Ecco perché la sua posizione è insostenibile, posto che la mostra non è ristretta al gruppo iniziatore. Facendo di ogni erba un fascio, ci si preclude una obiettività storica effettiva. E' proprio a livello operativo, più spesso, che si verifica l'inconsistenza e l'arbitrarietà di certe posizioni. Quella di Carluccio, anch'essa non priva di qualche neo, « Le Muse Inquietanti », resta, per quanto riguarda una definizione del movimento surrealista, esemplare. Questa di Bordeaux non le si avvicina neppure, a dispetto della maggior disponibilità di opere. Si chiamano surrealisti coloro che furono accolti da Breton come tali; è bene che Waldberg ne prenda atto. Quanto alla presenza di Cesare Peverelli — della quale siano felici per campanilismo e per amicizia — essa fa nascere un'altra osservazione negativa: perché mancano Ster-

Phillip King: *Dunstable reel*, 1970.



Paul Delvaux: *La ville endormie*, 1938.

pini, De Sanctis e Baj che ebbero la fortuna di godere l'incoraggiamento scritto di Breton stesso? Se è encomiabile lo sforzo effettuato con questa mostra, si ha l'impressione che quella allestita dallo stesso Waldberg nel 1964, in polemica con quella dei surrealisti, alla Gallerie Charpentier, « Le Surrealisme: sources, histoire, affinités », rimanga alla fine la sua fatica più riuscita, aperta com'era a

tutte le possibili contaminazioni, dichiaratamente e in bella confusione ideologica. Non rimane che affermare, in ogni caso, che malgrado ogni possibile pecca, una mostra surrealista è sempre una esposizione di splendidi quadri e val bene la pena di visitarla. Certi Magritte, Ernst, Picasso, Brauner, Giacometti, non si dimenticano. Ad ogni buon conto se ogni mostra con pretese definitive e storicizzanti non riesce mai a chiudere le polemiche ed a cantare quel *de profundis* che molti si prefiggono da mezzo secolo, è perché il Surrealismo non è ancora finito. Le sue proposte operative ed ideologiche forniscono ancora materiale alle più vive esperienze d'avanguardia che attualmente si vanno compiendo.

Renzo Margonari

## Londra

### Donazione Mc Alpine

La « Bibbia », per gli scultori della St. Martin's School di Londra di cui Anthony Caro fu iniziatore e ispiratore negli anni sessanta, fu il libro di Kahnweiler-Brassai sulla « Scultura di Picasso », e i maestri furono Brancusi, Matisse, Giacometti e in genere l'arte europea, le architetture e le teorie di Le Corbusier, e le opere dell'americano David Smith. Bisognava togliere la scultura dal suo piedistallo, staccarsi dalla scuola di Moore: spirito quindi anti-retorico e anti-espressionista, disinteresse per i materiali tradizionali, utilizzazione di prodotti comuni all'industria (con un pizzico di Dada), e la ricerca di un elemento di sor-

presa, nel creare nuove forme. Un forte accento sulla Gestalt, un misto di tradizione e di innovazione, e una cultura in comune fanno di questi scultori un gruppo compatto se pur variatissimo nelle fonti e nei risultati. Era necessario demolire i valori dell'immagine ieratica, e, dal 1961 in poi, dopo la prima scultura metallica di Anthony Caro, il concetto di volume e di scultura monolitica fu abbandonato per una ricerca che si poteva agganciare a quella dei Costruttivisti. Tim Scott scrisse: « I costruttivisti scomposero la superficie e il volume per racchiudere lo spazio e l'ambiente, ma non si accorsero che gli elementi componenti le loro opere divennero soggetti a questo spazio. Nella scultura la presenza tangibile della MASSA è fondamentale come ha dimostrato Brancusi, perché attraverso questa « presenza » l'idea viene comunicata ». Il problema restava quindi ancora quello della forma, e nuove forme appaiono (come quelle di King in « *Tra-la-la* » del 1963), e *Dunstable reel* del 1970 che contengono nuove idee: la idea di energia compressa, di esuberanza, di ottimismo, di dinamismo, di colore e di luce. Furono esplorati problemi simili a quelli della pittura di Kenneth Noland, e l'elemento colore divenne indispensabile quanto la rottura di una simmetria e l'uso dei « non-materiali ». Cinquantanove pezzi, quasi tutti creati negli anni sessanta dai giovani scultori David Annesley, Michael Bolus, Phillip King, Tim Scott, William Tucker, William Turnbull, Isaac Witkin, sono passati recentemente alla collezione permanente della Tate Gallery come « Donazione McAlpine », e vi sono stati esposti nei mesi di luglio e agosto 71. Anche se si tratta di un'antologia personale che include alcuni ma non tutti gli scultori della « New Generation » (basti dire che manca Anthony Caro), questa rassegna mette a fuoco il carattere di una corrente prettamente inglese di scultura contem-

poranea, che fa uso di metafore, è spesso lirica e si fonda più sulla percezione che sui concetti, usando come unità di misura ancora il corpo umano. Il « *Narrow Blue Circle* » di Annesley del 1966 ha una dimensione modesta, a misura d'uomo. Paragonata alla scultura americana, che all'inizio di questa ricerca guardava pure a Brancusi e a David Smith, la scultura di questo gruppo manca di aggressività e di monumentalità. E' una versione cortese, tangibile e « abitabile », che non cerca di « nascondere il terrore dietro la maschera di una sequenza di puri fatti », ma vuole discutere nei particolari la natura dell'esperienza visiva.

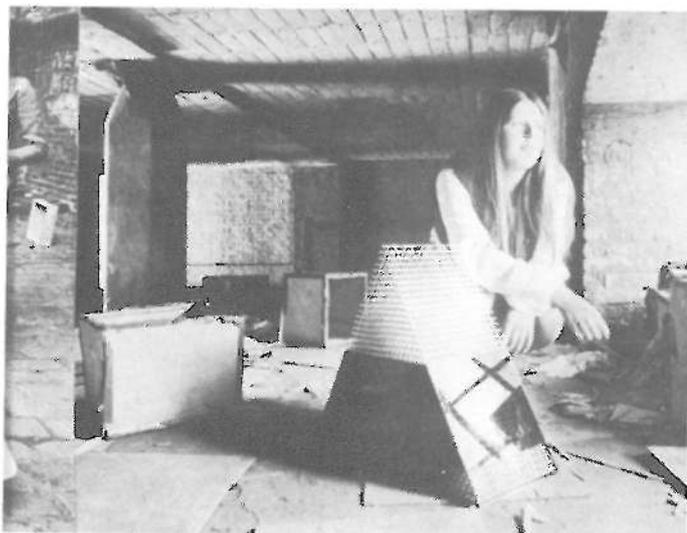
Stepney

## Giovane scultura inglese

Quasi nel timore che l'evento straordinario cui accenna Norman Read nel catalogo della Tate Gallery (la scultura di Henry Moore, cioè) non possa più ripetersi, ecco una mostra dedicata alla « giovane scultura », organizzata da The Daily Telegraph Magazine in collaborazione con la Royal Academy of Arts, ed ospitata nelle sale della Royal Academy stessa. Il timore « that sculpture was a neglected art ». Un timore che i risultati oggettivi della rassegna, poi, a nostro avviso non hanno fugato, soprattutto se non si parte dalla premessa della crisi di linguaggio che investe tutte le arti della visione. Quindi non scarsità di dialogo tra operatori e fruitori, bensì carenza di argomentazioni negli operatori, cioè nei giovani scultori, tutti di età inferiore ai trent'anni. Ed è la struttura stessa della mostra che porta a queste considerazioni, la metodologia organizzativa cioè. Ancora il concetto dei premi, ancora il concetto delle giurie e della vendita delle opere, oltretutto (leggi, quindi, commerciabilità prima ancora che circolazione di idee), all'insegna di una inten-

zionalità operativa impegnata in un'azione di recupero della scultura stessa ai fini di una sua popolarizzazione, come leggiamo dal catalogo, e di un riscatto da una presunta condizione di arte minore. Una considerazione antistorica, soprattutto se giudicata, come dicevamo, sulla base dei risultati. Perché non pochi degli oggetti qui esposti negano ogni validità dell'idea della scultura intesa nel senso tradizionale del « tutto tondo », quando, al limite, non si propongono come risultati pittorici o di elaborati pittorici. Vogliamo, infatti, considerare scultura la proposta « pop » di Sue Talbot con questo « prosciutto ed uva »? Andiamo! Intendiamo dire, cioè, che è il principio categoriale che tende a scomparire, nel momento stesso in cui si sollecita una riscoperta in tal senso; intendiamo dire che avremmo apprezzato molto di più un'azione intesa a chiarire i rapporti esistenti tra arte e pubblico, in generale, più di quanto non possiamo apprezzare un'azione, meritevole quanto si vuole, ma angusta nei limiti della visione. La scultura come forma è ormai nel gusto e nel costume. La scultura come tutto tondo monumentale, questa sì che è in crisi. Ma nessuno dei giovani ospitati nelle sale della Royal Academy ci propone un modello di *tutto tondo*. Allora? Ecco, quindi, che il discorso si generalizza. Non è più questione di stabilire se sia più di fama mondiale Henry Moore o Marino Marini. E' questione di chiarire le cause della crisi di linguaggio, e con mezzi totalmente nuovi. Quanto poi ai premi, non dobbiamo dimenticare che la Biennale veneziana ha premiato, *per la pittura*, le sfere di acciaio inossidabile di Julio Le Parc. Con tutto il rispetto che abbiamo per Paolozzi, autorevole membro di questa giuria londinese, dobbiamo francamente rilevare l'inesistenza di una condizione indicativa di scelta alla luce dei risultati raggiunti dalla giuria, attraverso i premi. La stessa Linda Mal-

Linda Mallet: *The black and wire*.



I premiati alla mostra « giovane scultura inglese ».



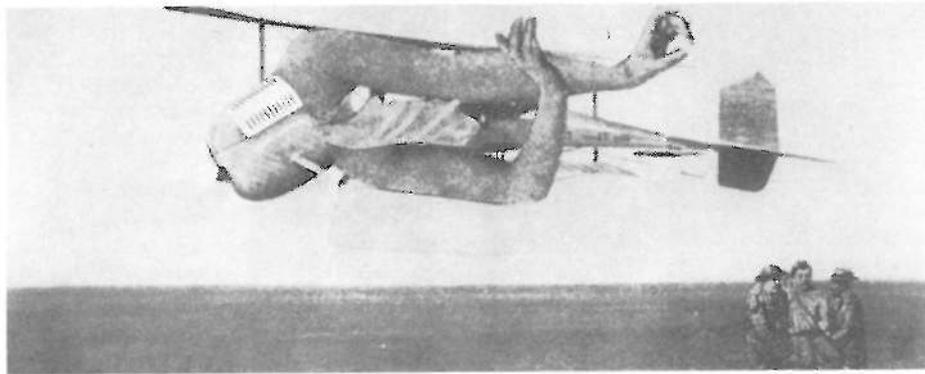
let, vincitrice del primo premio con questa struttura « The black and wire » resta fuori dal problema. La decoratività e la classicità che muovono alla base di quest'opera, danno veramente l'idea di un immobilismo, staremmo per dire accademico (è di gran lunga più suggestiva la fotografia dell'opera proposta sulla copertina del catalogo, con la sovrapposizione del giornale strappato, legato con lo spago: la dimostrazione di quanto abbiamo cercato di sostenere nel corso di questa nota, l'interdipendenza, cioè, di tutte le discipline, in un continuo mutarsi di mezzi). Nè l'umanità del dramma esistenziale, nè la capacità speculativa all'interno di un fare tecnologico (condizioni intimamente sofferte proprio dalla scultura di Paolozzi) muovono dietro quest'opera. Semmai la tecnologia intesa come recupero di un'immagine perduta, nonché l'aspirazione alla forma geometrica pura, nel suo significato di classicità. A questo punto, allora, molto meglio, a nostro avviso, l'*Industrial design*. E la questione l'ha ben compresa James Stuart McPherson con questo suo « Multiple Swinger », accanto al quale ha posto l'indicazione « unlimited editions ».

Vito Apuleo

## Marsiglia

### Max Ernst

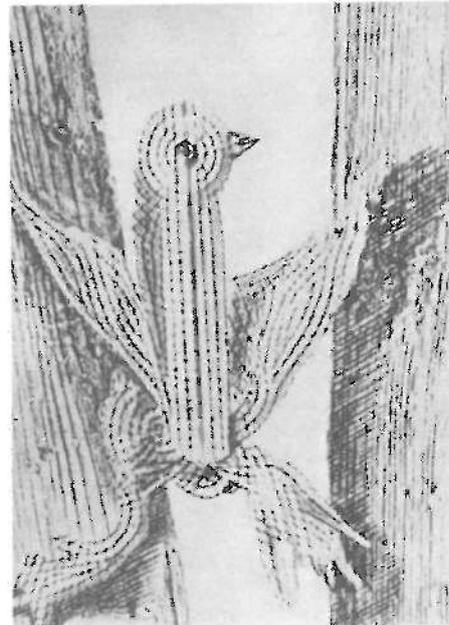
Proveniente dall'Orangerie a Parigi, la grande retrospettiva di Max Ernst è giunta al Musée Cantini di Marsiglia. Una simile mostra costituisce, allo scoccare degli 80 anni dell'artista, un evidente omaggio ad uno dei protagonisti più avvincenti della clamorosa e in parte blasfema avventura dell'avanguardia storica. Anche se questa esposizione non ha nulla a che vedere o gareggiare (e non c'era l'intenzione) con retrospettive dissimili nella impostazione e nel carattere (più prettamente storiografico o esegetico) quali quelle del '59 al Museo d'arte moderna di Parigi, del '66 a Palazzo Grassi a Venezia, o, ben più completa, del '69 nel Museo di Stoccarda. Tuttavia, a parte la perfetta osservanza (mai conseguibile) di un integro adempimento ricostruttivo del suo iter, che risulta in ogni modo non esauriente in quanto ciascuna angolazione critica presuppone (e produce) una diversa interpretazione di scelta e viceversa; a parte ciò, dunque, questa antologia offre con i suoi dipinti, sculture e opere grafiche, libri e documenti, una testimonianza fedele della personalità di Ernst, e dell'humus culturale che la sottintende, lungo tutto il suo arco creativo. Un arco variamente sondato, a partire dai prestigiosi « collages » del '19 e dalle illustrazioni metafisiche, ma viepiù dissociate nel senso di pure esercitazioni di assenteismo descrittivo (tuttavia non risulta affatto veritiera l'interpretazione, disinvoltamente fatta propria



Max Ernst: *Senza titolo*, 1919.

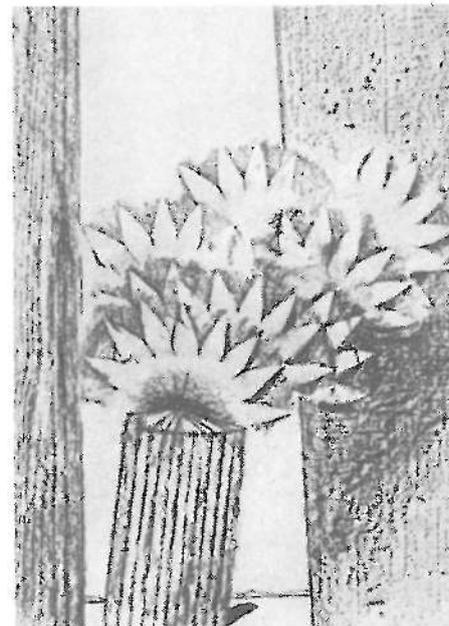
dallo Schmied, secondo cui sussisteva un sodalizio intellettuale, oltre che ammirazione reciproca, tra Ernst e De Chirico), per l'album di litografie pure del '19, in cui si parafrasava il classico motto « *pereat mundus fiat ars* » in « *Fiat modes pereat ars* », fino alle attuali e magistrali variazioni di quel mai cessato tirocinio della codificazione e decodificazione trasmutate dell'immagine, che è infine stato l'apporto più decisivo in seno al Movimento Surrealista, e che, indisturbato, dura tuttora. Se la leggibilità della opera di Ernst appare qui al massimo comunicativa, è tuttavia anche (oltre che per l'impaginazione opportunamente conseguibile ed assimilabile, farraginosa solo nell'ultimo periodo perché ripetitiva o sommaria in alcuni passaggi evolutivi) per la raccolta di un numero notevole di opere provenienti dagli amici parigini dell'artista e, in gran parte ancora, dalla collezione di Ménil, tutte opere inedite o comunque poco viste, riunite per l'occasione per la prima volta.

La figura di Ernst è forse la più centrale della temperie surrealista, non nel senso che la sua opera risulti tipologica o paradigmatica del Movimento Surrealista, anche se indubbiamente essa appare a diritto come il suo termine più appropriato di promozione, d'incremento e di esito linguistico, ma più ancora nel senso più profondo, retrospettivamente avvertito e storicizzato, di una restituzione poli-direttiva e non canonica — dalle premesse dadaiste del '16 agli sviluppi surrealisti degli anni '30 — dei motivi primigeni in cui deve venire collocato l'accertamento intenzionale, ideologico ed estetico, delle avanguardie dei primi decenni del secolo. Solo allora sarà nettamente e problematicamente distinta e messa a fuoco, nelle sue convergenti asserzioni di metodo e di risultati, la definizione più pertinente di quel nucleo di generazioni espressive coincidenti con la crisi dell'immagine rappresentativa, e non solo di quella, collegata alla generale crisi dell'Europa post-cubista, a cavallo del tormentato e insidioso periodo storico che abbraccia l'involutione dei due conflitti mondiali. Si vengono così ricollegando tutti i motivi della poetica di Ernst a quell'unico filone di



Max Ernst: *L'origine de la pendule*, 1925.

Max Ernst: *Entre les murs poussent les fleurs*, 1925.



motivi, al colmo ormai della sua soluzione formale già dunque sino dal '19, che estendono — costituendone il senso più preciso e interamente ripercorribile — la continuità ideale degli instabili, ma quindi perentoriamente costituiti, contenuti immessi. Che estendono, inoltre, la vastità degli interessi ricostruiti in senso onnicomprensivo e ricoprenti tutta la spaziatura di un angolo ottico proteso nei propri immediati confini del rendere rappresentabile ciò che non è visibile, la attitudine fondamentale, quindi, per Ernst e il Surrealismo, a isolare le matrici di provenienza e a diluire in un ambito e in una trama più complessa e apparentemente inafferrabile, in vista di una sollecitazione e di un incessante e reattivo, anche se letterario, riferimento reciproco. Paradosso: senza il dadaismo, Ernst non sarebbe probabilmente esistito, ma senza Ernst, non sarebbe esistito il surrealismo pittorico; secondo paradosso: sotto l'ala veggente del sistematico ed estenuante smantellamento immagnifico della rappresentazione, come cognitività convenzionale di attributi predicabili da qualsiasi soggetto, operata appunto da Ernst, hanno bivaccato e si sono abbeverati abbondantemente ad un tempo le linfe vitali del Dadaismo prima e della successiva letteratura, il Surrealismo. Eppure Ernst è fuori tanto da Dada che dal Surrealismo, in senso stretto, come sistema, come credo o come gestione amministrativa di poetica. L'unica fede, l'unica coerenza di Ernst è stata, ed è, il gesto continuo della sua pittura, della pittura cioè nel suo senso più esteso della visione, nel senso agibile di *tecne*, intesa nella sua qualità eversiva di dissociazione progressiva delle nozioni comuni, riconoscibili a prima vista se non come un atto di follia non deliberata, ma riconosciuta nelle radici sub-liminari della coscienza, secondo la vocazione e l'attitudine di quello *interieur de la vie* che responsabilmente può costituire, in sintesi, il suo programma. La sua pittura è bastata a che, dopo di lui, tutta la pittura non diventasse una letteratura, allo stesso modo in cui la sua morbosa intrusione nel mondo della letteratura (guardiamo i titoli: essi fanno parte della pittura, senza di essi questa quasi non esisterebbe, e sono già essi stessi, come per procacstinare la provvisorietà della pittura, un'opera d'arte a sé) ha evitato gli eccessi del pittoricismo puro. Lo stesso valore attribuibile alla psico-analisi assume in Ernst la prospettiva — attivante o scaduta, a seconda i casi — di un metodo simbolico atto a recuperare, nelle zone fonde dell'inconscio, il possesso certo, in continua decifrazione del testo poetico in esame, di una convenuta e destituibile — nella sua pur riconosciuta ed esemplare, inesauribile rimessa in codice-chiave di lettura della realtà. Una chiave così disponibile (analizzando nuovamente e ulteriormente nella loro conturbante attualità « Oedipus Rex » (1921), « Au premier mot limpi-

de » (1923), « Lop-lop presente une fleur » (1934), « Jardin globe-avions » (1935), « La ville entière » (1936), « Le jardin de la France » (1962) o « Sanctuaire » (1965)) alla introspezione e alla proiezione, ora metamorfica ora contrastata, di un destino in corso, ricorrente e sempre riemergente, atto ad impedire, tagliato il cordone ombelicale col mondo, la non riconoscibilità, ostentatamente anch'essa non definitiva ed adescata, del proprio ruolo, quale che sia: anche questo tuttavia, come atto mancato, inatteso ed inespessivo, eppure sufficiente, con allarmante urgenza, ad identificare se stesso.

Tullio Catalano

## Parigi

### Biennale dei giovani

La settimana « Biennale Internationale des Jeunes Artistes » è stata ospitata quest'anno, per la prima volta, nel *Parc Floral de Paris* al Bois de Vincennes. E, considerato che — salvo qualche opera che è stata esposta all'aperto — la rassegna ha trovato posto nei capannoni della vecchia *Cartoucherie* militare, sarebbe bello pensare che ciò è avvenuto per la sua esplosività. In realtà, malgrado certi peana che traspasano dal catalogo, si è trattato di una manifestazione

uguale a tante altre: altrettanto innocua e altrettanto inutile.

Il tentativo di strutturarla stabilendo tre temi (*concept*, *hyperrealisme* e *interventions*) è stato, praticamente, sommerso dai soliti compromessi, culminati in quella quarta sezione (chiamata, eufemisticamente, *option*), creata in fretta e furia per accogliere quelle opere segnalate dai commissari nazionali che — neppure se compresse a forza — avrebbero potuto entrare nei tre temi di base. E così, è venuto fuori il consueto *baillamme*, con lo isolotto concettuale rinserrato su se stesso, e quasi invisibile, e gli « iperrealisti » e gli « interventisti », assediati e spesso confusi fra figurativi senegalesi e puri astratti cileni. Il tutto in un'aria leggermente precaria e di impotenza, la stessa che, contemporaneamente, a qualche chilometro di distanza, si poteva vedere nelle mitologie settecentesche di François Boucher in una mostra al Louvre.

Prima di passare dalle impressioni a qualche sommario dettaglio, va sottolineato che questa Biennale intendeva caratterizzarsi anche per una serie di manifestazioni collaterali, quali i *dessinateurs de presse* (posti in un padiglione vicino all'ingresso, che poteva essere saltato senza danno), films, lavori di gruppo, progetti di architettura e urbanistica, spettacoli e concerti di musica contemporanea e di jazz. Questi ultimi presentati in un

Luciano Fabro: *Concept spacial (d'après Watteau)*, 1971.

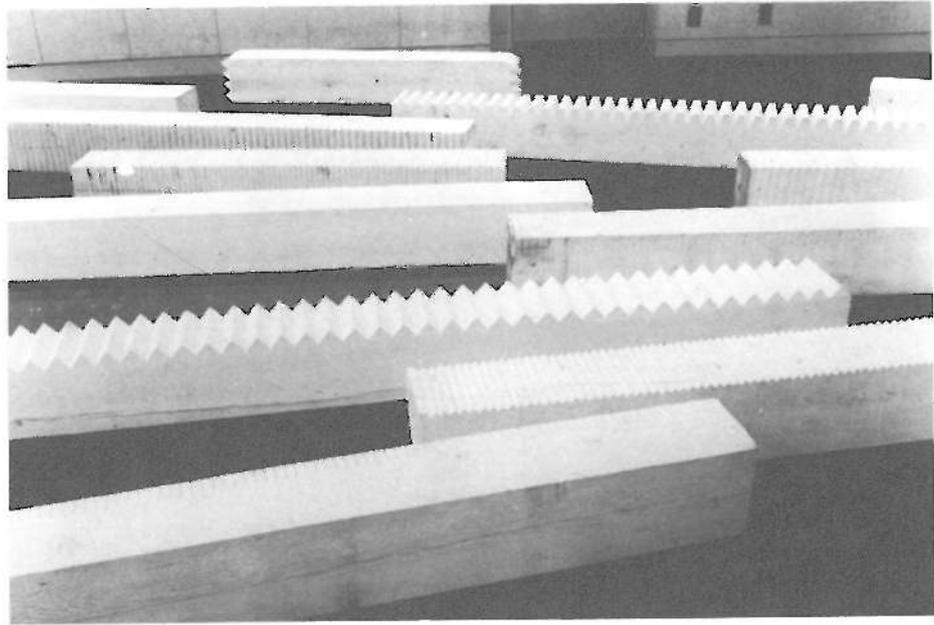


anfiteatro ricavato dentro lo stesso cappellone della mostra, con il frastuono che è facile immaginare. Per gli spettacoli e i films ci si è valse invece di una appositamente rudimentale saletta e, a parte le consuete lungaggini di queste sperimentazioni, in cui Eros la fa da padrone, la cosa ha sufficientemente funzionato.

Venendo ora, brevemente — come ho detto — ai dettagli, bisogna per prima cosa riconoscere che il settore dei concettuali è quello che è risultato più organico. Ventisei presenze (da Kosuth a Lamelas, da Venet a Darboven, dal gruppo Art-Language a quelli jugoslavi, Kod e Oho) che pur articolandosi in varie direzioni sono riuscite a dare un'immagine assai compatta di questo tipo di ricerche. Anzi così compatta da costringere gli organizzatori a creare una specie di appendice, intitolata *envois postaux*, per quelle forme (per intenderci, tipo cartoline e lettere di Bertini, esposte di recente alla Santandrea a Milano), che difficilmente avrebbero potuto entrare nel rigoroso recinto tracciato dai curatori: Nathalie Aubergé, Catherine Millet e Alfred Pacquement. Tanta rigidità ha finito per mettere in risalto come, si tratti di una rivalutazione della scrittura, forse anche come reazione alla straripante « civiltà delle immagini ». Che ha però in sé una curiosa contraddizione, almeno a livello di esposizione. Senza voler entrare nel merito, specie per quanto riguarda la frequente illeggibilità dei testi esposti (pochi sono i poliglotti), meglio allora orientarsi verso collane editoriali come quelle di cui ha parlato di recente Barilli (NAC n. 6/7).

Sull'iperrealismo il discorso da fare è diverso. Ed è rivelatore ciò che dice Georges Boudaille, delegato generale della stessa Biennale, nella prefazione al catalogo: « io spero che la sezione iperrealismo raccoglierà tutti i suffragi, quelli dei profani, come quelli degli amatori più raffinati ». Questa presunta unanimità è un brutto sintomo. A prescindere dalle ricerche di un Gilardi, di un Graves, di un Titus-Carmel e dalle « fotografie » del gruppo degli svizzeri (Raetz, Moos, Luthi e, in parte, Stampfli), che richiederebbero un'analisi a parte, questa sezione iperrealista, quando non ricorda il realismo del peggior ottocento, fa pensare a certe mostre della Nuova oggettività del primo dopoguerra tedesco. Senza neppure quella spietatezza che riscattava diversi artisti di quella tendenza. Il fatto che oggi, nella Francia del trionfalismo gollista, si sia ritenuto di individuarvi « una delle tre grandi linee estetiche » del momento, secondo me, non è senza significato.

Circa gli « interventi », non è facile trovare un filo conduttore tra le opere catalogate con questa etichetta. Si è parlato di bisogno, « a qualsiasi prezzo », di dialogare col pubblico. Ma è orientamento troppo generico per servire. Neppure le distinzioni canoniche di *land-art*, *body-art* e *earth-work* servono a molto. Bisognereb-



Susumu Koshimizu: *D'une surface à l'autre et dans l'espace*, 1971.



Peter Valentiner: *Camouflage opérationnel*, 1971.

be forse ritornare a dire — più semplicemente e facendo astrazione dai mezzi usati e se è lavoro singolo o di gruppo — che ci sono opere significative e altre no. E che soltanto le prime riescono a provocare, attraverso canali prevalentemente visivi, un urto specifico nella coscienza dell'osservatore.

Però, in genere, anche fra queste — ed è la cosa che oggi più colpisce — con una certa carenza di apertura inventiva. Certo la sottigliezza ironica di Fabro o, poniamo, la suggestione della lunga serie di lacerazioni di Kirili, sono fuori discussione. E la « camera di tortura » della greca Karavela riesce a raggiungere quasi l'emotività delle « Reminiscenze » del polacco Szajna, all'ultima biennale veneziana. Ma,

appunto, anche nei migliori (e non parliamo dei fulminei epigoni, per esempio dei « neon » del francese Amiard, che sono identici a quelli del nostro Nannucci), anche nei migliori c'è come uno scacco. Come se tutto fosse già stato sperimentato e detto (proprio le mitologie snervate di Boucher al Louvre) e ci fosse nei più attenti una specie di angosciata impotenza. E' stato proprio Kirili che, a commento della sua presenza (altra caratteristica di questa Biennale, le molte dichiarazioni ciclostilate degli stessi artisti) ha parlato di « avanguardismo » che starebbe in luogo della vera avanguardia. Una degenerazione rispetto all'autenticità dell'avanguardia che può spiegare molte cose. Anche il paradossale esibi-

zionismo del catalogo « speciale », dedicato alla partecipazione italiana (molto più lussuoso di quello ufficiale di tutta la Biennale!) con opere di Boetti, Calzolari, De Dominicis, Fabro, Germanà, Penone, Mimma Pisani, Prini, Zorio, magari non presentate alla mostra. E con la brava scheda del film inviato — con lodevole modestia — dal nostro « commissario nazionale », Achille Bonito Oliva. Il cui ritratto a tutta pagina, bello, serio e pensoso, appare, per sovrameritato, a chiusura del catalogo. Quasi a sottolineare il suo peso, la sua importanza. E, inconsciamente, a confermare che, salvo un paio d'eccezioni, anche la partecipazione italiana si è risolta in una operazione, appunto, d'avanguardia. Cioè di pseudo avanguardia, come del resto tutta questa biennale parigina.

Francesco Vincitorio

## Zurigo e Lugano

### Curt Stenvert

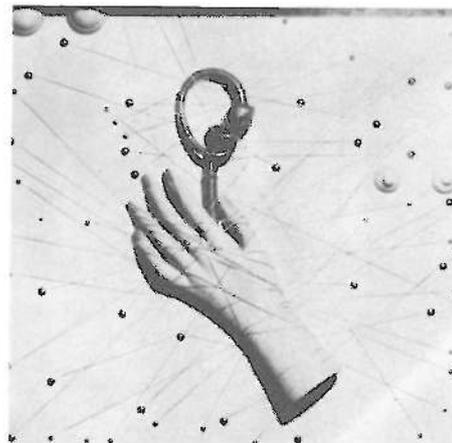
« Il centro del mio interesse è l'esistenza umana. L'arte funzionale del XXI secolo deve rendere l'uomo consapevole delle premesse biologiche, psicologiche, sociologiche e filosofiche della sua esistenza ». Questa dichiarazione, rilasciata da Curt Stenvert a commento della sua produzione successiva del 1962, va benissimo per intendere gli orientamenti ideologici, ma non serve per una conoscenza stilistica. Dobbiamo comunque tenerla presente, osservando soprattutto che con ciò Stenvert sembra escludere preoccupazioni estetizzanti per insistere invece sulla funzionalità didascalica, pedagogica, di un lavoro che tende da una parte a commentare ciò che fanno gli uomini di ieri e di oggi, e dall'altra a preparare — nel senso, ovviamente, di un auspicio rinnovamento — quel che forse potrebbe accadere nel futuro: funzionale per il secolo prossimo. Curt Stenvert nel corrente autunno si presenta con numerosi prodotti recenti in Svizzera (Zurigo, Lugano). Nato nel 1920 a Vienna, si accostò dapprima a numerose tematiche, tra cui è notevole il fatto che propose la sua candidatura a un ordine missionario, pensando di farsi prete operaio o predicatore. Studiò invece pittura e scultura; tra i suoi maestri c'è tutto il clima viennese derivato da Klimt e da Schiele, e successivamente la lezione di Wotruba. Ma più della figurazione, e segnatamente della capitale figurazione del corpo umano, gli interessò la struttura e il funzionamento dell'uomo e del suo mondo; fece studi sulla rappresentazione del movimento, sulle sue componenti astratte o strutturali; passò alla cinematografia, realizzando molte pellicole che ebbero anche riconoscimenti internazionali; già nel 1947 cominciò ad apparire qualche segno di ciò che sarebbe stata la sua prin-

cipale attività: era un centauro, composto di un corpo umano e di un motore. Tra i quadri, i documentari e le scenografie, passò parecchio tempo fino alla svolta decisiva, del 1962, quando puntò decisamente verso il montaggio polimaterico di oggetti (non soltanto materiali differenti, ma, appunto, oggetti). Attualmente è docente a Kassel e all'accademia di Karlsruhe. La esplicita e irruente narrazione didascalica, rovente e sarcastica, ci fa immediatamente parlare di dadaismo, punto di riferimento obbligato per innumerevoli esperienze novecentesche. Stenvert però se ne distacca sia per una generale maturazione e complessità storica maggiore dovuta per lo meno alla carica di avvenimenti dati dalla storia dell'ultimo cinquantennio, sia per la prevalenza esclusiva data alla composizione di cose e immagini anziché al caos dei materiali, sia fors'anche per la volontà di concorrere alla costruzione del futuro, come gesto affermatore, di fronte alla fantasia incollerita di uno spirito critico liberatore e condannatore. Un altro riferimento che viene istintivo è quello a Kienholz: ma mentre l'americano lascia esplodere, accanto alla volontà di conoscere e far conoscere il mondo reale, uno slancio vitalistico e addirittura biologico che mira direttamente all'attività del presente, operando con ricostruzioni ironiche e tragicomiche di ambienti e vicende, l'europeo e anzi viennese Stenvert lavora su una base culturale complessa, che tien conto e di tradizioni e di religione e di dati eruditi. E al tuffo a capofitto in grandi ambienti nei quali si entra e ci si muove, Stenvert preferisce la costruzione di cassette di vetro, di plastiche e di rilievi di minori dimensioni, rispetto ai quali si sta al di fuori, e li si scruta con precisione. Quest'idea della esattezza, della forma definita, della nettezza, ha molte implicazioni. C'è anche e di nuovo il gusto estetico di un elegante gioco di forme. C'è anche un funebre senso di fissità, che sorge dal gusto delle enumerazioni, del catalogare elementi accanto a elementi, pezzi smontati accanto a pezzi smontati: oggetti d'uso oppure parti anatomiche, ossa su ossa (dorate, sepolte in patine sforzose), sì che ogni composizione tende a istituire una specie di scienza ironica, di classificazione delle preoccupazioni umane. Accuratamente smascherate nell'elencazione di sue componenti. Considerato come complesso di segni, il lavoro di Stenvert mostra varie facce. Una è la riduzione di eventi macroscopici alla microscopia di un deliberato infantilismo: schieramenti di bambolette rosee, sfilate di soldatini di piombo. Un'altra, l'urto frontale di cose eterogenee, che sfidandosi a vicenda mettono in evidenza anche allucinata e anche assurda i loro significati individuali: gambe danzanti tra fiori artificialissimi, un orologio e il modello ingrandito di un dente sezionato, tavole e campioni anatomici, ecc. Un'altro ancora è la combinazione di oggetti con l'immagine dello

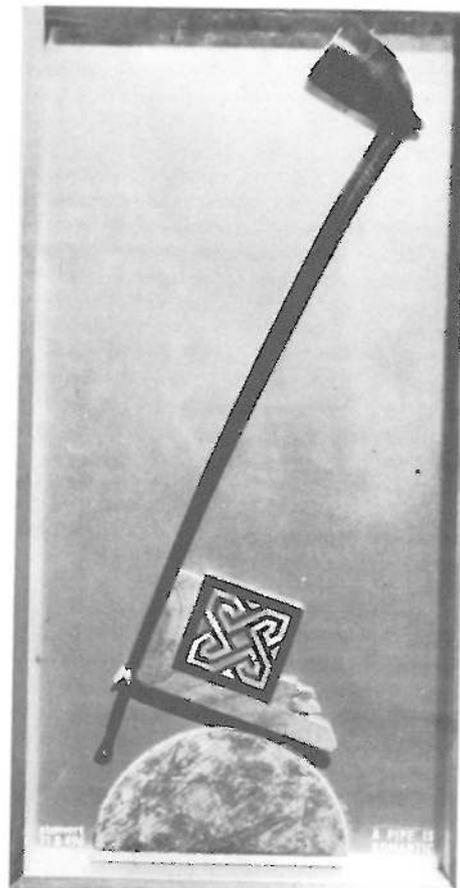
stesso oggetto, per esempio un uccelletto impagliato a colloquio con una miniatura su cui è dipinto un analogo uccelletto. Inoltre, l'uso di didascalie, vocaboli, estratti di lettere; e di ciò fanno parte anche i titoli delle opere, in un montaggio di figura e testo. Un effetto delle conclusioni di Stenvert è il gioco umoristico, il divertimento intellettuale; ma, attraverso la sua polemica post-surrealista, ci pare che più volte egli tocchi anche il vivo della coscienza, pubblica e/o privata.

Giuseppe Cironica

Curt Stenvert: *Souvenir aus Lesbos*, 1963-67.



Curt Stenvert: *A pipe is romantic*, 1971.



## Recensioni libri

MATISSE, *presentazione di Mario Luzi, apparati critici di Massimo Carrà*, Ed. Rizzoli.

VAN GOGH, *a cura di Paolo Lecaldano*, Ed. Rizzoli (2 volumi).

PAUL KLEE, *testo di Hans L. Jaffé*, Ed. Sansoni.

IL MOBILE LIBERTY, *a cura di Rossana Bossaglia*. Ed. Ist. Geogr. De Agostini.

Questi quattro libri d'arte « da edicola » consentono di riprendere, brevemente, il discorso sui volumi periodici a forte tiratura. Fenomeno tipico del nostro tempo e che, malgrado alcuni inconvenienti, rappresenta una grossa possibilità per diffondere le arti visive. Ma prima di tutto i contenuti.

I due « classici dell'arte Rizzoli » sono dedicati a maestri « consacrati ». Quello su Matisse è limitato al periodo dal 1904 al 1928 (il sottotitolo è, infatti, « dalla rivolta fauve all'intimismo ») ed è fatto con il solito criterio di questa collana. Una presentazione di un letterato o poeta (Mario Luzi) e apparati critici e filologici di uno studioso (Carrà). La presentazione risente, naturalmente, della particolare poeticità dell'autore, cioè del suo « ermetismo etico ». Criticamente serve poco. Vi si dice che Matisse « non conosce vere e proprie crisi » e tanto basti. E sorvolo sull'esperienza cattolica del pittore che, anch'essa, criticamente non sta in piedi. Come di consueto, molto utili invece gli apparati. In attesa del catalogo generale che la figlia dell'artista sta preparando da tempo, essi sono la documentazione più completa finora apparsa, per quanto riguarda il periodo sopraccitato. 441 dipinti analizzati con scrupolo ed anche la scelta dei brani critici (da Apollinaire a Valsecchi, Marchiori, Read Leymarie) e dei due scritti dello stesso Matisse è molto accurata.

L'altro « Rizzoli » è dedicato a Van Gogh. Per la verità i volumi sono due. Il primo riferito al periodo da Etten a Parigi. Il secondo, da Arles ad Aubers. Il criterio qui è diverso; e il curatore è il direttore stesso della collana: Paolo Lecaldano. Una sintetica introduzione tecnica e poi brani dell'epistolario di Van Gogh, dal 1881 alla fine: si chiude, infatti con la lettera trovatagli indosso alla morte. Inoltre il solito ampio apparato illustrativo a colori, una puntuale biografia, un aggiornato florilegio critico (bellissimo un testo di Arcangeli apparso su *Paragone* nel '52), le principali mostre vangoghiane fino a quella di quest'anno in Russia, l'elenco cronologico e iconografico di tutti i dipinti (879 opere), una tavola di concordanza tra questo catalogo e quello del *De la Faille* e, infine, indici dei titoli, temi e località. A parte lo straordinario interesse delle lettere (insostituibili per capire Van Gogh e, peraltro già note in Italia attraverso l'edizione integrale « Silyana » di qualche anno fa), va sottolineata l'accuratezza del catalogo. Per di più, con originali e illuminanti raffronti che ne fanno qualcosa di diverso da un semplice ricalco del celebre catalogo Meulenhoff. Un metodo senza sovrastrutture, rigorosamente critico, che pone questo lavoro in un preciso, importante posto nella bibliografia vangoghiana.

Il « Klee » di Jaffé fa parte della collana « I maestri del Novecento » della Sansoni. Pure in questo caso — e ciò acquista un chiaro significato orientativo — l'autore è uno dei condirettori della collana (l'altro è Alberto Busignani). Anche qui abbondanza di ripro-

duzioni a colori, tecnicamente eccellenti; invece nessun apparato critico, succinta la biografia, assai dettagliata la bibliografia. Il testo è ampio e va detto che è particolarmente accessibile, serio, senza pretese di genialità ma informato e preciso nell'indicare le principali motivazioni dell'opera kleeiana. Forse un tantino enfatico nel finale ma riconosco che non è facile trattarsi di fronte alla grandezza di questo artista. Infine « Il mobile liberty » della collana « I documenti — Conoscere l'antiquariato » dell'Istituto Geografico De Agostini, nel quale, in realtà, Rossana Bossaglia riepiloga con grande chiarezza la poetica del movimento Liberty. Con acute sottolineature sull'importanza assunta, in questo periodo, dalle cosiddette arti minori (ecco perché il mobile liberty è discorso « primario »), sull'esterica neoilluministica di quegli anni con i relativi corollari sulla globalità dell'arte e del « bello mescolato alla vita di ogni giorno », e, in ultimo, sugli importanti rapporti tra arte e industria e annessa fioritura delle « scuole d'arte e mestieri ». Le illustrazioni molto belle integrano questa sintesi storica e, ben al di là dei problemi del « gusto » e dell'antiquariato, sottolineano come questi arredi furono « un imprescindibile precedente » di tanti, importanti episodi che fecero seguito all'Art Nouveau, fino ai nostri giorni.

Quasi senza volerlo il raffronto è già bello fatto. Di fronte ai pericoli, già più volte denunciati, degli interventi letterari (una volta potrà andare bene, le altre andrà sicuramente male) e di fronte alla eccessiva prudenza e tradizionalità dei volumi « Sansoni » (c'è da osservare, però, che questa è la collana che più ha aperto sui contemporanei: da Marini a Mirò, da Ernst a Pollock, da Morandi a Kandinskij, ecc.), mi pare che gli esempi costituiti dal volume della Bossaglia sul Liberty e quello di Lecaldano su Van Gogh — sia pure su versanti opposti — finiscano per rappresentare i modelli più persuasivi. L'uno per lo sforzo di sintesi che vi si compie con un linguaggio chiaro e comprensibile e per il modo con cui, partendo da un tema specifico, affronta problemi generali della massima importanza e attualità. L'altro per l'estrema rigosità con cui esplicitamente si presenta. Tanta da costituirsi — secondo me — come paradigma di un lavoro critico, auspicabile su tutta l'arte contemporanea. In definitiva, due modi di conciliare diffusione e approfondimento critico, tenendo soprattutto conto delle mutazioni in corso, anche in fatto di storiografia artistica. Mutazioni che non sono altro che il riflesso di mutate esigenze e che perciò anche « l'edicola », se ha preoccupazioni culturali, deve recepire.

F. V.

DADA A ZURIGO - BALL E IL CABARET VOLTAIRE, *a cura di Luisa Valeriani*. DEPERO E LA SCENA - DA « COLORI » ALLA SCENA MOBILE 1916-30, *a cura di Bruno Passamani*. Edizioni Martano.

Contrassegnati rispettivamente col numero 1 e 2 della collana « Nadar », edita dal compianto Giuliano Martano (e impostata da Maurizio Fagiolo), e pubblicati successivamente ai volumi dello stesso Fagiolo sui progetti di Melotti e di Argan sui « rayograph » di Man Ray (già recensiti su queste pagine), hanno visto recentemente la luce i contributi critici di Luisa Valeriani sul movimento dadaista zurighese e sulla figura centrale di Hugo Ball in seno al « Cabaret Voltaire », e di Bruno Passamani sulla concezione teatrale e sce-

nografica futurista e sul suo protagonista più inquietante e profetico: Depero. Questi contributi vengono qui segnalati non solo per l'appartenenza contemporanea ad una collana più di ogni altra, al momento attuale, idonea a reperire elementi settoriali d'indagine il più possibilmente accertati (differenziati per le premesse iniziali ma paralleli per interesse di svolgimento e convergenti per ipotesi potenziale di valutazione), bensì soprattutto per l'azione preminente svolta separatamente dai due artisti, indicativa tuttavia di uno stesso ruolo progressivamente eversivo, e con una pressoché analoga funzione catalizzatrice nei confronti dei grandi filoni direttivi e di riferimento, nell'ambito delle avanguardie storiche. Una posizione esistenziale, estetica e ideologica nettamente diversa e differenziata: l'una, che procede lungo le necessarie direttive estrinsecamente dalla lucida e sicura diagnosi etico-sociale del Dadaismo (e massimamente dell'originario dadaismo zurighese facente capo a Tristan Tzara); l'altra, complementare se non anticipatrice, del volontarismo espressivo e psicologico del Futurismo, la cui portata — a parte la incidenza valutativa e di poetica ad esso connessa attraverso le ben più singolari e fondamentali esperienze propulsive e plasticamente rivoluzionarie dovute alle complesse personalità di un Boccioni e di un Balla — viene dunque esattamente commisurata dalla promozione non tanto ideologica quanto di « filosofia del mondo » che seppe esemplarmente fornire Depero.

Il bilancio di risultati e di intenzionalità programmatiche che Luisa Valeriani fa attentamente scaturire in seno al movimento dadaista zurighese, porta automaticamente alla rivalutazione della personalità di Hugo Ball e al ruolo iniziatore e preminente di questo scrittore e regista teatrale, che diede e concentrò nel clima della decadenza (siamo nel 1916) della cultura borghese, e lungo il filo rosso delle sue post-idealistiche premesse storiche, la somma di una eccitazione e saturazione di caratteri che sfociò in Dada, come movimento regolarmente inserito nell'ambito di un nichilismo estetico elevato all'ennesima potenza (l'ultima e la più estrema che fosse possibile raggiungere) di una prassi esterna come comportamento metodico. D'altra parte, l'analisi critica dell'opera e della teorici, intimamente connesse, di Depero è fatta derivare da Bruno Passamani dalla considerazione puntuale della sua evoluzione di artista, attraverso i suoi scritti teatrali, polemici e teorici, nonché attraverso la resa sorprendente dei suoi numerosi e, fino a poco tempo fa, inediti bozzetti e progetti di scena. In alcuni casi, vere e proprie prove autonome in embrione di possibilità linguistiche, che solo l'ulteriore verifica delle poetiche avrebbe in pieno confermato, superando in ciò (nel fulcro rivelatosi poi risolutore) quella tipologia di aspetti del Futurismo, di involuzione ideologica di obiettivi a breve scadenza, di scadimento tematico, di compiacimento espressivo, di sconfinamento nei moduli pedissequi di un enfatismo comodo, fattosi alibi illegittimo per le sue aspirazioni originarie, fino alla definizione ultima, colpevole o meno, ma desunta semplicemente come cavia necessariamente concertata, del suo inabissamento novecentista e politico.

Quello che accomuna, in ultima analisi, l'avanguardia futurista a quella dadaista, può a diritto raffigurarsi nella impotenza di fondo nei confronti di tutto il vasto fronte della reazione europea. Ma anche nell'essere state, entrambe, le prime a prendere coscienza critica della crisi in corso. Identificandola con estrema sicurezza e sconfessandola con forza uguale e contraria, nei metodi di contraffac-

zione sistematica di una società ammalata dei germi di una decadenza storica ed etica.

Tullio Catalano

## Schede

MANUEL GASSER e HENRY BAUCHAU, *Italo Valenti*, Ediz. All'Insegna del Pesce d'Oro.

Cinquantannovesimo volumetto della serie «Arte Moderna Italiana», curato da Franco Vercelotti e dedicato ad Italo Valenti, pittore che ebbe una discreta notorietà al tempo di «Corrente» e nel dopoguerra. Ma poi, trasferitosi in Svizzera, è un pò uscito dal raggio di osservazione della nostra critica. Le illustrazioni — di cui alcune a colori — riguardano *collages* astratti che occuparono l'artista per circa dieci anni, con esiti molto persuasivi, mentre il breve testo di Gasser prende in esame anche altri periodi, riepilogando le ragioni della sua ricerca. Bauchau è intervenuto con distillati commenti poetici alle singole opere riprodotte.

VITTORIO FAGONE, *Giuseppe Ajmone*, Ediz. All'Insegna del Pesce d'Oro.

Altro volumetto (il n. 61) della collana «Arte Moderna Italiana», con illustrazioni tutte a colori, che si riferiscono al lavoro di Ajmone, dal '69 al '71. Il testo di Fagone, invece, parte dal «Manifesto del Realismo» del '46 e da una coeva dichiarazione dello stesso artista, per svilupparsi poi «Oltre Guernica» e lungo gli anni successivi, quando il pittore viene individuando, sempre più chiaramente, in Braque e Bonnard i poli della sua poetica. L'analisi è duttile e spesso assai penetrante e, oltre all'esperienza singolare di Ajmone, ne emerge la trama di quegli anni fervidi, che bisognerà, un giorno o l'altro, decidersi a sdipanare compiutamente. Come nel precedente volumetto, anche qui vi è un'accurata bibliografia.

MIRELLA BENTIVOGLIO, *La collezione Aastaldi*. Ed. De Luca.

Catalogo ragionato delle 182 opere costituenti la Collezione Aastaldi. Quasi a sottolineare il proprio compito scientifico, l'autrice ha seguito una rigida progressione alfabetica: da Ayrton, a Bartoli, ecc. per finire a Vespignani e Viviani. Non si elogieranno mai abbastanza simili iniziative, specie se — come questa — prive di intenzioni celebrative e gratificanti. È facile intuire la grande utilità di questi «cataloghi» per gli studi dell'arte contemporanea (si pensi al contributo che arrecano gli «inventari» alle ricerche sull'arte antica e che campo essi aprano alla sociologia dell'arte e ai futuri Francis Haskell). C'è solo da augurarsi che l'esempio di Maria Luisa Aastaldi sia seguito da numerosi altri collezionisti. E l'ideale sarebbe che ciascuna scheda riuscisse ad avere la corrispondente illustrazione.

OMAGGIO A MAZZACURATI, prefaz. di Raffaele De Grada. Ediz. Casa della Cultura, Teramo.

Grosso libro edito in occasione della recente edizione del «Premio Mazzacurati» ad Alba Adriatica, del quale, nella sua seconda

parte, costituisce, di fatto, il catalogo. La prima parte è invece dedicata al «ricordo» dello scultore a cui il premio si ispira; con numerose illustrazioni e vari scritti di critici e amici, fra cui alcuni molto belli, specie quelli di Carlo Levi e Antonello Trombadori (gli altri sono di: Alberti, Argan, Ciarrocchi, Guttuso, Lajolo, Lusignoli, Maccari, Micacchi, Omiccioli, Pasolini e Persichetti). Ma il testo più importante è quello di Raffaele De Grada, forse fra le pagine più felici da lui scritte in questi ultimi anni. Fedele al suo credo «realista», egli è riuscito a dare un ritratto assai persuasivo di questo generoso e forte scultore.

KETTY LA ROCCA, *In principio erat*. Ed. Centro Di.

In una breve presentazione Gillo Dorfles sottolinea l'efficacia comunicativa di queste «mani parlanti» scelte con sensibilità e intelligenza della giovane artista fiorentina. Una serie di fotografie di mani in varie posizioni che l'autrice presenta con il commento di lapidarie parole, spesso misteriose, come per mettere in risalto come questo singolare linguaggio sia in sé autonomo ed esaustivo. Come appunto scrive Dorfles: la prima, «più inimitabile e autentica qualità comunicativa dell'umanità».

GIORGIO SEVESO, *Natale Addamiano*. Ed. Foglio.

Il volume fa parte della nota collana intitolata «Panorama d'arte moderna — grafica» della Foglio Editrice di Macerata. La breve nota di Seveso riassume con sufficiente chiarezza le motivazioni di Addamiano e della sua ricerca nell'ambito di una pittura fortemente introspettiva. La quindicina di disegni, riprodotti egregiamente col sistema litografico, confermano le promettonti qualità di questo giovane artista pugliese.

GIAN LUIGI FALABRINO, *La valle oscura di Giovanni Garozzo*. Ed. Sciascia.

Ottantottesimo volumetto della collana «i quaderni di galleria», che l'editore Leonardo Sciascia viene pubblicando con pulizia e misura. Gli undici disegni di Giovanni Garozzo costituiscono non illustrazione, bensì controcanto al testo di Falabrino che poeticamente rammenta altri, più umani tempi sulla foce del Polcevera, alla periferia di Genova. Come sottolinea l'autore, l'artista siciliano, malgrado che nei suoi disegni acquarellati non vi sia mai l'uomo, è riuscito a restituire più che l'aspetto di questa «valle oscura», l'ambiente sociale che la caratterizza.

MIRELLA BENTIVOGLIO, *Disegni di Ilario Rossi*. Ed. Rebellato.

Il volume è dedicato ad una serie di disegni eseguiti da Ilario Rossi tra il 1945/46, quando era insegnante al corso del nudo all'Accademia di Belle Arti di Bologna. La drastica limitatezza del campo indagine consente a Mirella Bentivoglio di condurre un esame assai preciso e analitico delle opere. Ne emerge, oltre a quel clima di apertura che caratterizzò la vicenda del gruppo bolognese di «Cronache» (a cui pure Rossi apparteneva), anche certa fisicità plastica «padana» che contraddistinse questo pittore fin dai suoi esordi.

## Libri

Cesare Vivaldi: *Antonio Corpora*. Ed. OE. Roma.

Denis Chevalier: *Antonio Corpora*. Ed. OE. Roma.

Oskar Kokoschka: *Mein Leben*. Ed. Bruckmann.

Francesca R. Fratini: *Torino 1900 - polemiche in Italia sull'arte nuova*. Ed. Martano.

Giulio Carlo Argan: *Rayograph - Man Ray e Dada New York*. Ed. Martano.

Mario De Micheli: *Alberto Sugbi*. Ed. La Gradiava. Firenze.

Domenico Purificato: *Callimaco*. Ed. Trevi.

Luigi Carluccio: *Vittore Frattini*. Ed. Pareti. Milano.

Maurizio Calvesi: *Burri*. Ed. Fratelli Fabbri.

Maurizio Calvesi: *Le due avanguardie*. Ried. Laterza.

Ruben Monty: *Dipingere operai*. Cuneo.

Marco Valsecchi: *Catalogo mostra Fausto Holban*. Ed. Comune di Ferrara.

*Scenografie e costumi di Guglielminetti*. Ed. dell'Albero.

Aldo Montù: *Appunti e annotazioni su Natura e Geometria*. Ed. Melocchi.

Cesare Vivaldi e Lisetta Belotti: *Mario Padovan*. Ed. SAFI.

Gino Traversi: *Guido Tallone*. Ed. Ulisse. Milano.

Cesare Maccari: *Remo Brindisi*. Ed. CEM. Parma.

Roberto Sanesi: *Ipotesi dell'ospite inatteso*. Ed. Albero Poeta.

Francois Dufrene: *Recitativo all'italiana*. Ed. Albero Poeta.

Mario Ciucci, pittore. Prefaz. Germano Berlinghelli. Ed. Sabatelli. Genova.

Pierre Cailler: *Ives Brayer*. Ed. Cailler. Geneve.

Douglas Cooper: *The Cubist Epoch*. Ed. Phaidon.

Werner Spies: *Max Ernst 1950-1970*. Ed. Du Mont.

Leonor Fini: *Livre d'images*. Ed. A. C. Mazo e Cie. Paris.

Albert Dasnoy: *Exegese de la peinture naive*. Ed. Laconte. Bruxelles.

M. John Willet: *Expressionisme dans les arts, 1900-1968*. Ed. Hachette.

Robert Delaunay. Ed. Abrams.

André Masson: *Massacres et autres dessins*. Ed. Hermann.

Joseph Kessel: *Kisling*. Ed. Jean Kisling.

Georges Waldemar et Genevieve Nouaille - Rouault: *L'univers de Rouault*. Ed. Screpel.

James Johnson Sweeney: *Joan Mirò*. Ed. Poligrafia, Weber.

Rafael Alberti: *Picasso en Avignon*. Ed. Cercle d'art. Paris.

E. G. Jakovlev: *La conscience esthetique*. Art et Religion. Ed. Iscoustvo.

Jean-Francois Lyotard: *Discours Figure*. Ed. Klincksieck.

George Rickey: *Kinetische Objekte*. Stuttgart. (\*)

Roy Lichtenstein: *Ertrinkendes Madchen*. Stuttgart. (\*)

George Segal: *Ruth in her Kitchen*. Stuttgart. (\*)

Jackson Pollock: *Number*. Stuttgart. (\*)

Catalogo Denkmalpflege in Osterreich 1945-1970. Vienna. (\*)

Ignazio Apolloni: *La grandezza dell'uomo*. Quaderno Gruppo Techné. Firenze. (\*)

*Sound Textes-Concrete Poetry-Visual Texts*. Amsterdam. (\*)

(\*) Distribuzione Centro Di, Piazza dei Mozzi 1/r 50125 Firenze.

## Le riviste

a cura di Luciana Peroni  
e Marina Goldberger

DATA n. 1, T. Trini: Note sullo spettatore - M. Merz: La serie di Fibonacci - R. Barilli: Commento su Merz - Daniele Buren - Michel Claura - René Denzit - Intervista con Jan Wilson - G. Celant: Book as Artwork 1960-70 - F. Menna: Patografia di un artista - Luciano Fabro - H. Martin: Uno Zoo non è una badia - U. Mulas: Lo Zoo, bello e basta - A. Boatto: Andy Warhol.

CIVILTÀ DELLE MACCHINE n. 3-4, F. Bellonzi: Una nota sull'ava di Zeusi - A. Ciarracchi: Dall'incisione all'acquarello - A. Bovi: Kandinsky e Malevic, due grandi rivoluzionari.

LE ARTI n. 7-8, A.P. de Mandiargues: Domenico Gnoli - R. Melville: Alex Colville - J. Cassou e A. Parinaud: Kikoine - G. Biasi: I Perché della mia pittura - J.J. Leveque: Henri Pfeiffer - J.P. Valois: L'avvenire della luce - Da leggere e da guardare.

DOMUS n. 501, il numero contiene una selezione di articoli apparsi dal primo Domus (1928) al dicembre '70. Per quanto riguarda l'arte: E.N.R.: Max Mill - Le sculture da viaggio di Munari - P. Restany: Le raz de maree realiste aux USA - T. Trini: Chi ha paura dell'Op?

GALA n. 49, M. Bandini: Oggetti dei laboratori Bauhaus - T. Catalano: Morellet, percezione e struttura dell'immagine - M.N. Varga: Calder - G. Contessi: La Biennale della grafica a Lubiana - L. Inga Pin: Schede milanesi e non - T. Catalano: Quasi un bilancio romano.

OP CIT n. 22, F. Calvo: Percezione ed esperienza estetica.

IL QUADRATO n. 1, José Ortega (scritti di G. Vigorelli, M. De Micheli, G. Selvaggi) - S. Giannattasio: Alessio Paternesi - G. Di Genova: L'arte mercificata.

IL MULINO n. 216, R. Barilli: Freud e l'arte.

CAPITOLIUM n. 5-6, L. Lambertini: Alberto Burri.

L'OSSERVATORE POLITICO LETTERARIO sett. 71, G. Lugaesi: Lettere a Boccioni di Severini, Campigli, Cecchi.

LINEA GRAFICA lug.-ago. 71, F. Solmi: L'immagine e il costume, negazione e critica - Minotauro: Fra gusto e cultura - D.V.: È scomparso Massimo Campigli - C. Munari: Le arti.

OTTAGONO n. 22, G. Ballo: Aspetti dell'informale.

FORMA LUCE n. 21, C. Caccia: Incontro con Giovanni Offredi - N. Di Salvatore: La Scuola Politecnica di Design di Milano e Novara - A. Fomez: 8 artisti napoletani.

FORMA LUCE n. 22-23, A. Fomez: Peintures en Plein Air.

ADIGE PANORAMA n. 5, M.E. Kleckner: Walter Piacesi.

FUTURISMO-OGGI n. 20, L. Nicastro: Poesia visuale concreta - A. Sartoris: Gino Biasi - A. Dickmann: Futurismo politico - E. Alquati: Boccioni, Marinetti, Santelia - G. Cal-

dini: Avanguardia - G. Fabbri: Balilla Pratella.

IL CRISTALLO n. 2, P.L. Siena: Biennale di Bolzano, Nino Franchina, Adolf Frohner, Vincenza Eulisse, Paolo Baratella - F. Solmi: Mario Dall'Aglio.

JARDIN DES ARTS lug.-ago. 71, M. Dechamps: Eritwork - M. Ragon: L'art conceptuel - D. Abadie: L'Hyperréalisme - S. de Castellane: Le théâtre et la peinture - P.J. Manuel: Le cinema et la peinture - P. Jullian: Proust et la peinture - R. Charmet: Les voie secrètes de la peinture De Giotto, Masaccio, Fra Angelico, Uccello, Piero della Francesca, Mantegna, à Gauguin (tant de Mystère tant d'éclat), Rousseau (le gentil douanier).

PLAISIR DE FRANCE sett. 71, J.D. Rey: Claude Monet, précurseur de l'abstraction lyrique - A. Jouffroy: Peintre métaphisique atbée, Lucio del Pezzo - P. Descargues: Actualités des Arts (Malaval, Raneillac).

LA REVUE DE DEUX MONDES sett. 71, J.M. Eyland: L'ivresse et l'art - L. Nucera: Raymond Moretti.

OPUS INTERNATIONAL n. 26, M. Ragon: Un bien symbolique - C. Desailly: Vasarely, l'art de demain sera tresor commun ou ne sera pas - A. Jouffroy: Lam, la conquete de l'Unité perdue - A. Jouffroy: 11 notes pour une monographie de Scanavino - G. Gassiot-Talabot: Les jungles de velours de Monory - R.J. Moulin: Meynarcic - G. Gassiot-Talabot: Joconde cent sourires (M. Nakamura e Shigeo Fukuda) - Y. Friedman: La société de non-compétition.

CHORUS n. 7, Ben - Joe Tilson - Georges Alexandre - Jean Pierre Raynaud - Pierre Tilman - Jacques Monory - R.B. Witaj - Nice Art.

CHRONIQUES DE L'ART VIVANT n. 23, numero speciale dedicato all'avanguardia in URSS con scritti di A. Pavlinskaya, D. Maurandy, J. Nicholson, M. Ragon.

PEINTURE n. 1, P. Sollers: La peinture, avant, apres - J.L. Schefer: Sur la peinture - A. Artaud: La Maladresse sexuelle de dieu, dessin et commentaire - M. Devade: Peinture et Materialisme - D. Dezeuze e L. Cane: Pour un programme ibeorique pictural - D. Dezeuze: Note complementaire - Extraits de la correspondance de Paul Cezanne - Interventions a cura di Marceline Pleyne.

ART AND ARTISTS feb. 71, C. Spencer: Museum charges - R.C. Kenedy: Second thoughts - G. Battcock: An art your mother could understand - R. Pomeroy: Andy Warhol - J.P. Hodin: 75 years of the Secession in Vienna - D. Young: Haacke, Van Saun, Takis, Ross - D. Gifford: The funny wonders - F.A. Baumann: Wilfrid Moser.

ART AND ARTISTS mar. 71, C. Osman: A new start in Britain - C. Spencer: Watch the birdie - J. Szakowski: The photographer's eye - J. Bondi: Photography as art in the US - R. Strong: Photography symptoms of change - R. Hiepe: Photomontage - H. Hajek-Halke: Lichtgraphik - Photography into sculpture - D. Hall interviewed by Euan Thomas - J.A. Aguirre: New generation in Spain - J.C. Battye: Glass and pot at Stourbridge - Lea Vergine: Milan, photography as figuration.

ART AND ARTISTS apr. 71, R. Hunt: The demise of constructivism - I. Davies: Red

art 1917-1971 - Sokolova: Soviet stage design - A. Werner: Who is Max Weber? - R. O'Rourke: Malevich... and Pollock - J. Harithas: Air - E. Wolfram: Notebook - Roldf G. Dienst: Erwin Bechtold - P. Restany: Juana Frances - R. Pomeroy: Gertrude & C.

APOLLO apr. 71, M. Sharp Young: French Painting of the nineteenth and twentieth centuries - R.J. Boyle: From Hiram Power to Laser light.

APOLLO giu. 71, G. Reynolds: The Pre-Raphaelites and their circle - M. Sharp-Young: Artists and writes.

APOLLO lug. 71, P. Carnegie: The Gauguin of Bali.

THE BURLINGTON MAGAZINE apr. 71, J.M. Lukach: Severini.

THE BURLINGTON MAGAZINE lug. 71, G. Moray: Miro, Bosch and Fantasy painting.

THE CONNOISSEUR giu. 71, The oriental ceramic society 1921-1971 - J.T. Butler: The American way with art.

STUDIO INTERNATIONAL apr. 71, S. Siegelau: The artist's reserved rights transfer and sale agreement - P. Wollen: Russian art in the twenties - J. Elderfield: Raoul Hausmann - R. Hausmann: Dada riots moves and dies in Berlin - D. Ashton: John Walker - M. Tuchman: An introduction to art and technology - D. Buren: Standpoints.

STUDIO INTERNATIONAL mag. 71, Dedicato alla British Avant-grade.

STUDIO INTERNATIONAL lug.-ag. 71, G. Jappe: What is reality - R. Kudielka: The spring in West Germany - M. Salvadori: Science in art - J. Benthall: Experimental art, Stubbs to Sonfist - D. Brook: Sydney, art in the universities - Joyce Wieland - D. Thompson: Bridget Riley - R. Varia: Letter from Bucharest - B. Reise: A tail of two exhibitions, the aborted Haacke and Morris shows.

STUDIO INTERNATIONAL set. 71, Lord Eccles: The State and the arts - J. Benthall: Anatomy of an anomaly - G. Jappe: Joseph Beuys - E. Carmi: Signals for the imagination - F. Whitford: James Ensor - J.P. Hodin - J.W. Ford Smith: New public galleries - D. Brook: U K commentary - Multiples supplement.

ART INTERNATIONAL apr. 71, G. Dorfler: Validità del negativo - G. Nordland: Art and Calligraphy of Ulfert Wilke - P. Consagra: La città frontale - R.T. Coe: Donald Roller Wilson - P. Mc Caughy: Interpreting abstract expressionism - Christo - G. Marchi: José Pierre.

ART INTERNATIONAL mag. 71, C. Greenberg: The counter-avant-garde - V. Herms Drath: The 32nd Corcoran Biennial - Carter Ratcliff - E.B. Henning: Color and field - M. Ray: Spirals and indications - F. Chevallier: Communicate or die.

ART INTERNATIONAL giu. 71, H. Ghent: Notes to the young black artist - G. Cironici: D'Après - R. Mc Donald: Printmaking in Spain today - René de Solier: L'inauguration du Musée de Tel-Aviv - F. Van Deren Coker: Walker Evans and W. Eugene Smith - E.L. Francalanci: Marina Apollonio - The Swiss avant-garde - A.L. Chanay: Robert and Ella Bergmann Michel.

## Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

### Cartelle e libri illustrati

Il Club Grafico «Arte Cortina» ha pubblicato due cartelle di litografie di Borgonzoni, Ciavatta, Calabria, Guerricchio, Mancini, Mulas. In precedenza aveva pubblicato altre cartelle di Guttuso, Zancanaro, Leomporri e Titonel.

Le Edizioni Galleria delle Ore di Milano hanno pubblicato due cartelle di 6 acquaforti ciascuna, una di Gino Meloni col titolo «Paesaggi» e l'altra di Renzo Bussotti col titolo «Nudi».

Le Edizioni Arte Nuova (C.so Matteotti, 11, Jesi) hanno pubblicato una cartella della collana «Panorama di grafica contemporanea» con 5 serigrafie di Sergio Zen, presentazione di Salvatore Fazio.

### Manifestazioni

Ad Alessandria d'Egitto alla 9 Biennale del Mediterraneo, l'Italia sarà rappresentata da undici artisti scelti da una commissione composta da Vito Apuleo e Giuseppe Zigaina. Per la Pittura essi sono: Antohi, Brunori, Carmassi, Margonari, Steffanoni, Titonel, Verna. Per la scultura: Frasca. Per il bianco e nero: Ciussi, De Vita, Strazza.

Ad Alleghe (Belluno) rassegna «Artisti dell'immagine» a cura di Franco Solmi. Erano presenti: Boschi, Guiotto, Mattia, Mulas, Tornabuoni, Rimoldi.

A Bologna, presso il Museo Civico; mostra retrospettiva dedicata al pittore Alfredo Protti con oltre 130 dipinti.

A Gonzaga, in occasione della Fiera Millemaria di Gonzaga, si è tenuta la 1. Rassegna d'arte dedicata a «L'uomo e gli animali».

A Crema, al Museo Civico, a cura del Comitato per le Manifestazioni Cremasche si è tenuta una mostra dedicata a Piero Manzoni.

A Copparo (Ferrara) si è tenuta una mostra intitolata «Omaggio a Italo Cinti» con circa 50 opere dell'artista, morto tre anni fa.

A Perth si è inaugurata la mostra di Pittura Italiana 1940-1960 inviata in Australia dalla Quadriennale d'Arte di Roma.

A Buenos Aires si è inaugurata la Mostra del Bronzetto Italiano Contemporaneo organizzata dalla Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.

A Tokio, 2ª mostra internazionale di scultura «Immagine dell'uomo nel mondo moderno». Gli scultori italiani invitati sono: Ceroli, Fazzini, Marini e Mascherini.

### Premi

A Dozza Imolese alla Biennale d'arte «Il Muro dipinto» il premio è stato assegnato ex aequo a Luca Crippa, Concetto Pozzati e Mesko Kiar. Altri premi a Martini, De Paolis, Tadini e Sartelli.

A Villafranca di Verona al 3 Concorso nazionale di pittura, primo premio a Giovanni Repposi. Secondo e terzo premio a Francesco Rossini e Fabio Alessandro Mirri.

A Bologna al 3 Premio nazionale di pittura «Pasta Corticella», primo premio a Tano Santoro. Secondo e terzo premio a Filippo Albertoni e Umberto Faini. Altri premi a Zanolletti, Luciana Rossi, Camorani, Zapparoli, Mastronardi, Guarnieri.

A Napoli il «I Oscar d'oro 1971», organizzato dal Centro «Giulio Rodinò», è stato assegnato al pittore Ugo Leone. Secondo e terzo premio a Tommaso Pizio e Luciano Primavera.

A S. Lazzaro di Savena, al Premio di pittura «Avis», primo premio a Gabriele Gessani. Secondo e terzo premio a Gilberto Bertacchi e Fabio Bianchi.

A Suzzara, alla 24 edizione della rassegna «Lavoro e Società», il tradizionale puledro è stato assegnato a Piero Tredici, il vitello a Dino Boschi e il maiale a Giancarlo Marini.

A Legnano, al 13 Premio di pittura «Città del Carroccio» sono stati premiati: Danilo Pinotti, Balansino Junior, Gina Maffei, Paolo Vigano, Tito Oldrini, Nando Luraschi, Guido Roveri, Alfonso Colombo, Giorgio Gandini, Vanni Saltarelli.

A Cerreto Guidi all'8 Premio nazionale di pittura, primo premio ex aequo a Renato Borsato e Mario Francesconi. Altri premi a Grassi, Tavagnacco, Marcantonio, Platinetti, Tinu, Stefani, Melani, Margonari, Vezzosi.

A S. Margherita Ligure all'8 Premio nazionale di pittura, primo premio a Sergio Favotto. Altri premi a Robertazzi, Paita, Gatta, Macchi, Svara, Di Cara, Cosenza, Imbonati, Bertelli.

Il premio di poesia «Vann'Antò», bandito dall'Università di Messina è stato assegnato al volume «Màd» di Guido Ballo.

La 8ª edizione della mostra nazionale «Santhia vecchia e nuova» è stata vinta da Albino Reggiori, Giovanni De Maria e Franco Russolillo. Altri premi a Quala, Patuzzi, Andreani, Zaccaria e Saccomandi.

A S. Margherita il 2º premio Keramik è stato vinto dal pittore Mario Clementi.

A Varese hanno vinto a pari merito la terza edizione del Premio di Pittura «Bilancia d'Argento 1971» i pittori Giorgio Guarnini, Joli Luigi, Antonio Pedretti, Arnoldo Sidoli, Lelio Frezza, Andrea De Bernardi, Giovanni La Rosa, Girolamo Paganelli, Natale Patrizi, Mariano Picroni.

Adriano Calavalle ha vinto a Genova la settima mostra «Giovani Incisori d'Italia». Altri premi a Mongatti, Tiboni, Prian.

A Fondi il II premio internazionale di pittura e grafica è stato vinto dal pittore Salvo Santucci.

Il Centro Artistico e Culturale «Giulio Rodinò» di Napoli bandisce un concorso di pittura per artisti italiani e stranieri residenti in Italia. Per informazioni rivolgersi a Via Duomo 109, 80138 Napoli.

A Taranto è indetta la 2ª Mostra nazionale di pittura religiosa «Beato Egidio» sul tema «La presenza di Dio nel mondo del lavoro» Chiusura delle adesioni 20 gennaio 1972. Per informazioni: P. Adiuto Putignani, Convento S. Pasquale, Via Pitagora 32, 74100 Taranto.

A Cernusco sul Naviglio (Milano) è indetto il 1º Premio nazionale di pittura «Giuseppe Bozzoli 72» con scadenza al 31 dicembre 71. Informazioni presso Remo Lana, Via Gorizia 9, 20063 Cernusco sul Naviglio.

A S. Giovanni Rotondo in programma la Biennale d'arte sacra internazionale «Padre Pio» di pittura e scultura. Chiusura delle adesioni 31 maggio 72. Per informazioni presso Centro Artistico Padre Pio, Convento dei Cappuccini. 71013 C. Giovanni Rotondo.

A Palermo in programma dal 18 al 30 dicembre, la 4 Rassegna nazionale d'arte figurativa indetta dall'ASLA. Per informazioni rivolgersi all'ASLA, Via XX Settembre 68, Palermo.

A S. Pietro di Morubio (Verona) alla mostra di pittori naifs, il primo premio a Antonio Donati. Altri premi a Incerti Viazzoli, Salardi e Fornasari.

Al Premio di pittura «Bice Bugatti» il primo premio non è stato assegnato. Secondo premio a Achille Picco. Altri premi a Brambilla, Frangi, Nicoli, Cucumarolo, Rossi, Lisimberti.

A Bari al 2º Premio «Pittori di Puglia e Basilicata», primo premio a Carlo Capretti. Secondo premio a Michele Roccotelli. Terzo, ex aequo a Carmen Franco e Antonio Greco.

### Varie

In Francia, per il 90 compleanno di Picasso, il Louvre ha eccezionalmente ospitato nella Grande Galleria otto tele del pittore. Contemporaneamente la città di Parigi lo ha onorato col titolo di «cittadino d'onore», finora riservato soltanto a Wilson, ex Presidente degli Stati Uniti e a Churchill.

Nel corso del Festival del Teatro di Prosa della Biennale di Venezia si è tenuta una mostra di disegni e bozzetti teatrali di Jan Koblasa.

E' morto all'età di 72 anni il famoso ceramista Tullio d'Albisola.

A Zurigo è stata inaugurata la nuova Marlborough Galerie AG con una grande mostra di Matisse.

Il Teatro Stabile di Bolzano ha in programma uno spettacolo intitolato «Teatro di Picasso», composto dai due atti unici «Desiderio preso per la coda» e «Quattro giovani figlie».

A Bonn saranno costruiti cinque nuovi musei fra cui una galleria dedicata all'arte dopo il 1945, un museo municipale con archivi per l'arte e un museo di scultura all'aperto.

A Sidney, grazie ad un lascito, è stato creato il Power Institute of Fine Arts, comprendente una galleria d'arte e una biblioteca di ricerca d'arte contemporanea.

Hans Hofman ha donato 45 tele al Berkeley Art Museum e una importante somma per creare una galleria che si chiamerà Hans Hofman Wing.

La National Gallery di Washington ha affidato all'arch. I.M. Pei il piano del suo East Building. Si tratta di un Center for Advanced Study in the Visual Arts e comprenderà una biblioteca, archivio fotografico, sale di esposizione e locali per programmi educativi.

A Firenze, presso l'Accademia fiorentina delle Arti del Disegno, è stato eletto presidente l'accademico onorario prof. Rodolfo Silviero. È stato riconfermato segretario il prof. Armando Nocentini.

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

## Abbonamenti 1972

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

## Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

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

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

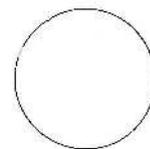
### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

*Certificato di allibramento*

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

Bollo lineare dell'ufficio accittante

.....



N. .... del bollettino ch 9

Bollo a data

### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

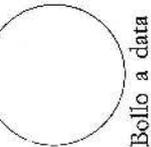
*Bollettino per un versamento di L.*

Lire .....  
 eseguito da .....  
 residente in ..... via .....  
 sul c/c N. **13 6366** intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI  
 nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI  
 Firma del versante .....  
 Addì (1) ..... 197

Bollo lineare dell'ufficio accittante

.....

Tassa di L. ....



Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

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

### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

*Ricevuta di un versamento*

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

Bollo lineare dell'ufficio accittante

.....

Tassa di L. ....

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data



**AVVERTENZE**

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abruzioni o correzioni.

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

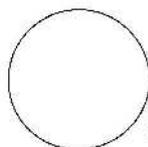
*Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.*

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

Causale del versamento.

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

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti



Bollo a data

Il Verificatore

*La ricevuata 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.

**NOVITA'**

**DEDALO LIBRI / LA SCIENZA NUOVA**

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

Erich Fromm

**L'UMANESIMO SOCIALISTA**

Un tentativo collettivo di chiarire i problemi del socialismo nei suoi vari aspetti e di dimostrare che l'umanesimo socialista non è più qualcosa che riguardi soltanto qualche raro intellettuale, ma un movimento rintracciabile in tutto il mondo, che si sviluppa indipendentemente in diversi paesi pp. 512 L. 4.000

Stefan Morawski  
**ASSOLUTO E FORMA**

Questo studio va oltre l'analisi del pensiero di Malraux per allargare l'indagine all'estetica esistenzialista e formalista del XX secolo e giungere alla problematica dell'estetica marxista e delle concezioni, ad essa collegate, dell'« impegno », del « realismo », ecc. pp. 460 L. 4.000

Sergio Finzi / Virginia Finzi Ghisi  
**UN SAGGIO IN FAMIGLIA**

Attraverso un'originale applicazione del metodo dialettico, l'« idea » di famiglia viene man mano componendosi nel suo carattere di totalità allucinata, mentre ad essa si ricollegano sia i metodi del pensiero e dell'ideologia borghesi che i processi reali di riproduzione e conservazione del mondo contemporaneo pp. 128 L. 1.500

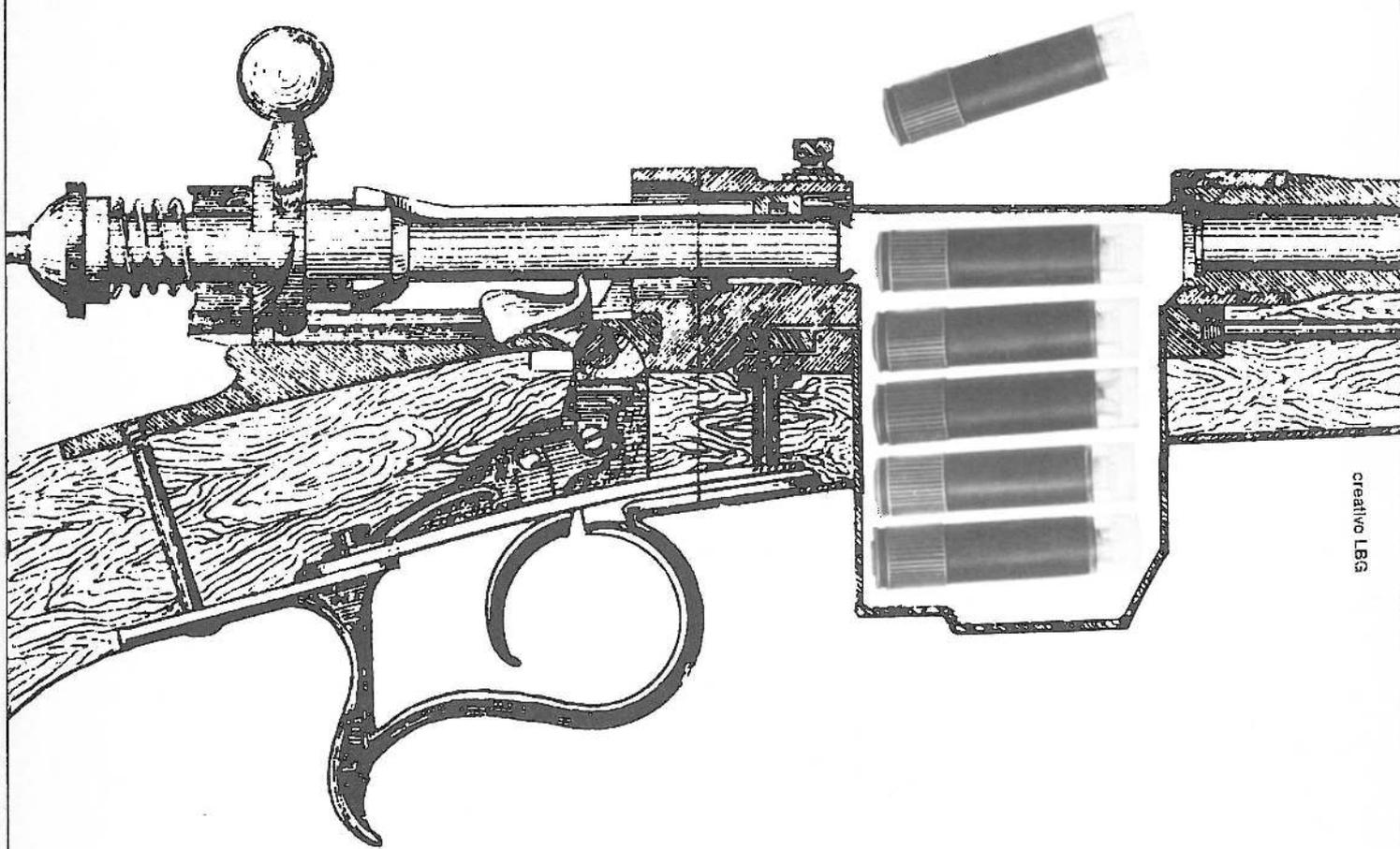
Quante volte l'anno ha la possibilità e la « sensibilità » di andare a teatro l'operaio torinese? Che teatro conosce il piccolo impiegato romano, avanspettacolo e commedie musicali a parte? Che significa, più semplicemente, per il bracciante meridionale la stessa parola « teatro »? In questo « documento » a più voci, un tentativo di fornire concrete risposte a questi interrogativi, attraverso la realistica individuazione dei problemi reali caratterizzanti una componente potenzialmente fondamentale della crescita « civile », del nostro Paese.

**Socialismo e teatro**

**AUGIAS / BOGGIO / CARABBA / CHIESA  
CUOMO / GRASSI / GUAZZOTTI / LOPEZ  
MAZZUCCO / ZARDI**

« Socialismo e cultura » / 1, lire 2.000

# carica punta e scrivi



creativo LBS

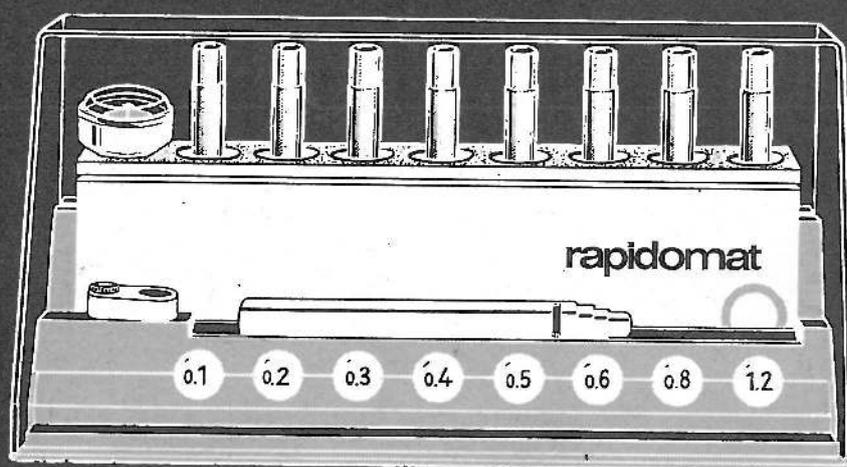
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Varioscript e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu,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

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



rotring

# RAPIDOMAT



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

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

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.

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

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

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