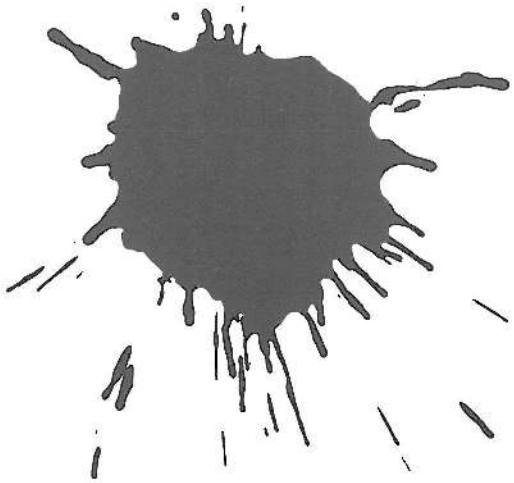
NAC

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

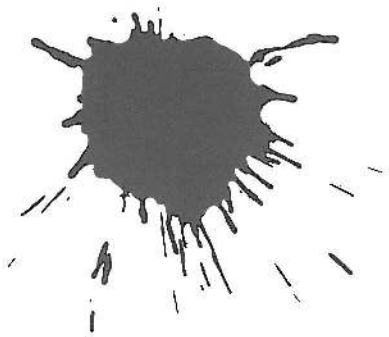
12

Dibattito sull'educazione artistica / Dibattito sulla legge 2% / Tavola rotonda su Munari / Problemi di estetica / Cinema d'arte / Congresso SIASA / Convegno di Pesaro / Mostre a Bari, Firenze, Lecco, Mantova, Milano, Piacenza, Roma, Torino, Trento, Trieste, Venezia, Verona, Paesi Bassi, Belgrado, Colonia, Grenoble, Londra, Monaco, Parigi, Stoccarda / Libri / Riviste / Notiziario.

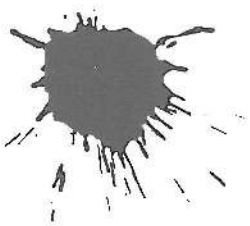
Scritti di: Apuleo Bandini / Barilli / Beltrame / Birolli / Boriani / Canzani / Cesana Chirici / Cintoli Cioni / Contessi / Cova / Di Castro / Emiliani Dalai / Fagone Farinati / Finocchi / Ghilardi / Giuffrè / Isgrò / Manzionna / Margonari / Markopoulos Natali / Olivieri / Palazzoli / Pohribny / Raffa / Sartorelli / Stepney / Tadini / Van der Wandt - Arno / Vincitorio / Volo.



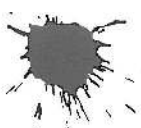
macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring
proveniente da bottiglione



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.

KOH-I-NOOR rotring

creativo LBG

NAC

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

12

Nuova Serie

Editoriale	Tra Persepoli e la Mezzora	1
A. Finocchi	La scuola non basta	3
C. Cintoli	Patate d'inverno	3
D.D. e I.F.	Due temi	5
V. Apuleo	Legge 2%	
D. Boriani, C. Olivieri e E. Tadini	Tavola rotanda su Munari	7
P. Raffa	I discendenti di Fechner	11
G.J.Markopoulos	Una pausa solenne	12
F. Vincitorio	Congresso SIASA	13
P. Raffa	Convegno di Pesaro	13
	Le mostre a cura di:	14
	V. Apuleo, M. Bandini, R. Barilli, R. Beltrame, Z. Birolli, G. Canzani, E. Cesana, C. Chirici, C. Cioni, G. Contessi, M. Cova, F. Di Castro, V. Fagone, P. Farinati, M. Ghilardi, G. Giuffrè, E. Isgrò, R.M. Manzionna, R. Margonari, A. Natali, D. Palazzoli, A. Pohribny, G. Sartorelli, Stepney, Van der Want — Arno, F. Vincitorio, A. Volo.	
	Rubriche	42

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

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

Tra Persepoli e la Mezzora

L'editoriale del numero di ottobre «una rivista ricca » ha spinto molti lettori a testimoniarci, concretamente, il loro appoggio. Desideriamo ringraziarli per aver compreso, subito, che il loro sostegno è per noi condizione vitale. Come abbiamo già scritto, i sacrifici che stiamo compiendo — redattori e collaboratori — sarebbero vani se non ci fosse questo aiuto.

E la ragione non è soltanto economica.

Una rivista come la nostra e che quando viene esposta in edicola è schiacciata tra un rotocalco con i fasti di Persepoli e le barzellette porno de « La mezzora », non ha possibilità di esistere se non stabilendo uno stretto rapporto con i propri lettori. Occorre, cioè, che tra chi scrive e chi legge ci sia una diretta, continua solidarietà e non una sensazione di anominato, di estraneità. È necessario che si crei una corrispondenza, quanto più possibile, quasi nominativa. Un legame, insomma, che sostenga il lavoro degli uni e stimoli gli altri ad una partecipazione sempre più attiva.

Varie ragioni pratiche impediscono, per ora, di modificare la nostra rivista in una iniziativa cooperativistica della quale facciano parte tutti i lettori. Ma ci piacerebbe prefigurare, così, fin da adesso, questo nostro rapporto.

In tempi di scirocco, come qualcuno tenta di instaurare, abbiamo un'infinità di cose da proporre, tanti discorsi da sviluppare. Solo un tale sostegno e un tale spirito possono consentircelo.

L'abbonamento per il 1972 costa lire 3.500 e si può sottoscrivere utilizzando il modulo di c/c stampato a pag. 47 o anche a mezzo assegno bancario intestato a Edizioni Dedalo

---

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.

Educazione artistica

La scuola non basta

di Anna Finocchi

Il dibattito ci pare si stia facendo serrato. Questa volta pubblichiamo quattro interventi. Quello di Anna Finocchi che sostiene che « la scuola non basta »; quello di Claudio Cintoli che narra una sua esperienza di insegnante-artista; e poi la testimonianza di un insegnante di liceo artistico che ha ritenuto di inviare, senza una riga di commento, due temi svolti da due suoi allievi del quarto anno, proprio sulla storia dell'arte.
C'è da augurarsi che ci siano ulteriori, numerosi contributi, in modo che, alla fine, ci sia la possibilità di riordinare per « temi » il materiale pervenuto e proporne, eventualmente, la pubblicazione sotto forma di fascicolo speciale.

Si è tentati di intervenire a questo dibattito aperto da NAC sui problemi dell'educazione artistica non tanto per dare sfogo, ancora una volta, agli inevitabili piagnistei sulla situazione della scuola italiana in generale e dell'insegnamento della storia dell'arte in particolare, ma piuttosto per allargare quanto più è possibile la discussione, che non può essere che sterile se confinata esclusivamente tra gli « addetti ai lavori ».
Vorrei pertanto aggiungere qualcosa all'intervento di Renzo Beltrame che non prende le mosse dai problemi della scuola, ma da quelli della critica d'arte e che giunge, in conclusione, a chiedere alla scuola di assumersi il compito di fornire una aggiornata educazione artistica di base come strumento per la rottura dei pregiudizi e degli schemi stereotipi nel campo dell'arte. E certamente questo sarebbe uno dei compiti della scuola e corrisponderebbe al conseguimento di un risultato notevole, ma mi pare che non sia possibile — né allo stato attuale delle cose né in un ipotetico migliore futuro — che il compito dell'educazione artistica possa venire attribuito solamente o principalmente solo alla scuola.
Non allo stato attuale delle cose, per le difficoltà pratiche ormai note a tutti della scarsità del tempo a disposizione, dell'impreparazione degli insegnanti, della rigida distribuzione degli orari e dei programmi, ecc. e più ancora per l'essere la scuola « corpo separato » della società, cui è riservato il compito della riproduzione selezionata dei ruoli, di trasmissione di una « cultura » e di una « scienza » gabellate per « neutrali », ma aventi come scopo di conservare un preciso inquadramento gerarchico nel quadro della società borghese, che ha dato forma a questa scuola e che se ne serve per legittimare le distinzioni di classe.
E neppure, temo (forse con eccessivo pessimismo?) in un ipotetico migliore futuro della scuola che ormai da tempo si avverte nei tentativi di rinnovamento didattico, di sperimentazione, nelle preannunciate « riforme ». Che cosa proporre per questo futuro? A questo proposito mi sento di ribadire un altro punto dell'intervento di Renzo Beltrame, quello cioè in cui si afferma la necessità di una trasmissione del sapere che non sia recepito acriticamente come « oggetto » o, peggio, come verità indiscutibile, ma come « strumento ». È fuori di dubbio che la scuola potrebbe svolgere un ruolo primario in tale rinnovamento, soprattutto nell'orientare l'insegnamento della storia dell'arte in modo che i fatti artistici siano spiegati e compresi nelle loro molteplici relazioni con la situazione storica in cui sono sorti, in base insomma ad un'analisi ampia e articolata di tutti i fattori che concorrono alla loro nascita (orientamento cui oggi già molti si attengono, anche se ancora troppi sono coloro che non rinunciano ad una interpretazione esclusivamente formale e alla concezione dell'arte come categoria universale ed eterna dello spirito). D'accordo, quindi: la scuola potrebbe dare, nel migliore dei casi, cioè con una corretta impostazione didattica, gli strumenti per la comprensione dell'arte come « prodotto storico », segnato indelebilmente dal sistema che lo produce, non come attività asettica, di creature « superiori », « fuori della mischia ».
Ma, a mio parere, non basta la scuola: una vera e propria educazione può essere data da una serie di fattori di cui deve essere responsabilmente cosciente la società come « corpo indiviso ». Non ha senso, anzi può creare pericolosi squilibri, la proposta di una più articolata e corretta interpretazione dei fatti storici se poi — fuori della scuola — una persona viene bombardata dalla mistificazione dei fatti artistici operata dagli altri strumenti di diffusione. E basta elencarne qualcuno, anche senza commento: le rubriche artistico-culturali della RAI-TV, le recensioni alle mostre sui quotidiani e sui periodici a grandi tirature, la proliferazione indiscriminata di enciclopedie e pubblicazioni a dispense, l'inesistente attività didattica presso i musei e le gallerie, ecc.
In questo modo il discorso sembra mordersi la coda; ma, se si riflette sulla concreta attività di insegnamento e sui suoi limiti bisogna riconoscere che conclusioni di tal genere sono obbligatorie. Nel liceo artistico, ad esempio (dove insegno storia dell'arte e questo spiega perché qui abbia accennato in particolare al problema di tale insegnamento) i limiti sono molto evidenti: prima di tutto l'esiguo spazio riservato alle materie cosiddette « culturali » finisce col far cadere spesso nel velleitarismo i tentativi di un insegnamento impostato come si diceva più sopra, tentativi tanto più pericolosi in quanto questo tipo di scuola è ancora basato su un equivoco, indecise come sono le sue finalità tra la preparazione tecnica, professionale e quella culturale. Questa situazione pone i docenti in una posizione ambigua e soprattutto i più consapevoli si sentono venditori di fumo. E poi, fuori del liceo, i giovani, in possesso soltanto di un bagaglio di conoscenze squilibrate e contrastanti, sono dapprima facile preda delle mode più ovvie e dei più pericolosi miti pseudo-culturali e, usciti dalla scuola, non sono affatto preparati ad un cosciente e critico inserimento nel mondo del lavoro e diventano troppo spesso strumenti passivi nel meccanismo della produzione.
La sola via d'uscita da questa situazione può essere quella di registrare lo stato attuale di crisi e di chiusura, tale per cui ogni dibattito o analisi si trasforma in piagnisteo; e in un secondo momento di portare risolutamente al di fuori della cerchia di specialisti la discussione, trasformandola da dibattito sull'insegnamento artistico in dibattito politico sulle forme di trasmissione della cultura, e sulla funzione della cultura stessa.

Patate d'inverno

di Claudio Cintoli

Nel novembre del 1969 m'è stata offerta la possibilità di una esperienza per me nuova: l'insegnamento. Non nego che all'inizio ho nutrito dei forti dubbi, poi la mia naturale curiosità di conoscere direttamente le situazioni mi ha spinto ad accettare.
Così ho iniziato ad insegnare come supplente annuale per la cattedra di « figura disegnata » al Liceo Artistico di Latina. Il primo anno è stato di acclimatazione e di ambientamento, anche se sin dall'inizio ho indirizzato tutti i miei sforzi al reperimento di mezzi e di strumenti adatti a stimolare i ragazzi con cui dovevo lavorare. Ho subito eliminato la copia dal vero dei « gessi » che sono la base dello insegnamento tradizionale di figura. Non sto qui a spiegare le motivazioni di una tale decisione; basta un solo movente e cioè conoscere il « paesaggio umano » che mi circondava; quindi dovevo partire dal livello culturale dei miei allievi e non dal

mio, dovevo spingerli ad un esame e ad una sperimentazione sui dati percettivi, che erano a loro portata di mano. Il lavoro svolto in questo primo anno, m'è servito da supporto per un'esperienza, che nell'anno scolastico 1970-71 ha dato come frutto questa mostra all'« Artestudio Acme » di Brescia intitolata « Patate d'inverno ». Ma prima di parlare della mostra inauguratasi il 2 ottobre scorso vorrei fare una premessa, ossia citare due brani stralciati da articoli, che ho scritto per Mattiacci e per Kounellis, rispettivamente nel 1968 e nel 1969 e pubblicati su « Cartabianca ».

Da: « Il tempo del vento »: ... 6) arrotolare, srotolare / avvolgere, svolgere mai sconvolgere / e semplicemente animazione animale / (teli spiegati, vibratili agitati da una curiosità antica, bonaria / disinteressata, che suggerisce la dislocazione degli oggetti / dall'area del loro uso quotidiano e li trasforma in momentanei ammazzatempo ...) (gli scacciapensieri della visibilità) / (forse Jean Arp non ha scritto l'assedio dell'aria? / e Breton non parlava della: ... « potenza di mani verdi, di ombre di piramidi aeree bianche e rosa, di balli e ... di castagne future, che, sotto la spinta di giovani, scopriranno a perdita d'occhio. / meravigliate, altri ragazzi? ...)

8) essere testimoni, non protagonisti

9) partecipare, non anticipare ...

10) essere gioiosi, non vogliosi / essere entusiasti e paracadutisti / essere curiosi, semplici, voraci / essere cercatori, cacciatori, cavatori, minatori, esploratori o ... / semplicemente attori.

Da: « Se sono cavalli, sono Kounellis »: « ... bisogna procedere senza esitare; / scegliere, esplorare, liberare, rivelare / se mi alzo la mattina di buon umore e dico: ' buongiorno ' al sole e alle nuvole o a qualsiasi altra cosa capiti al di quà o aldilà della finestra, provo un senso di liberazione ... / (mi dico a bassa voce: ' ... adesso quasi, quasi mi metto a volare ' / la finestra non è una gabbia, e all'interno o all'esterno di essa, che amo pensare ampia e profonda quanto desidero, c'è sempre qualcosa da esplorare e ... provo un senso di liberazione) / ... se un'azione semplice, comune, di tutti i giorni mi suggerisce qualcosa da proporre visivamente o tattilmente, provo un senso di liberazione / quando l'arte straripa dai limiti che le sono stati imposti dagli schemi delle estetiche tradizionali e va a coincidere con l'esistenza: provo un senso di liberazione ... / la libertà di un artista è anche la sua capacità di svincolarsi dall'uso di tecniche tradizionali e codificate ».

Ecco, mi sembra che in questi due brani, esistano, già in embrione certi principiguida del mio atteggiamento di sperimentatore, sia nel lavoro che nell'insegnamento. E specialmente in questa mia ultima attività, non ho avuto dubbi, dovevo subito collegarla all'esistenza. Dovevo colmare il vuoto di frattura tra la scuola e tutti i problemi, cui dobbiamo far fronte, oggi, nella vita. Dunque esistevano le premesse.

Ma l'occasione vera e propria di realizzare le « patate d'nverno » s'è presentata nell'aprile scorso, quando ho rincontrato Pio Monti, ideatore e animatore dell'Artestudio di Macerata e di Brescia. Il quale con i suoi soliti coraggio e dinamismo, s'è buttato a corpo morto nell'impresa. Così ho proposto l'idea ai miei allievi delle seconde E - F e della terza A lasciando che questa crescesse nella loro coscienza, nella loro partecipazione, nel loro entusiasmo. All'inizio ci sono state polemiche tra la parte favorevole e quella contraria (ho cercato di abituarli a non accettare nulla alla cieca, ma a discutere e a creare le motivazioni di ogni fenomeno); poi la quasi totalità degli allievi ha partecipato all'esecuzione di queste 300 patate, realizzate in carta macerata, rivestite in tela e infine ricoperte con una crosta di sabbie, polvere di marmo, vinavil e poliestere. Abbiamo lavorato tutti insieme gli ultimi due mesi di scuola; in seguito durante l'estate, solo un piccolissimo gruppo di ragazzi ha continuato a venire nei locali del Liceo, gentilmente concessoci dalla preside Bianca Bellardoni, per terminare il lavoro. Ho avuto al mio fianco due colleghi, lo scultore Ugo Sartoris e l'architetto Paolo Monti, che mi hanno incoraggiato e aiutato. Affittato un pulmino Wolkswagen, abbiamo condotto con noi una decina di ragazzi a Brescia, per preparare la mostra ed assistere alla inaugurazione. Abbiamo sparso le patate sul pavimento, come fanno i contadini con le provviste invernali riposte nei granai. L'Artestudio ha provveduto a stampare la mia presentazione alla mostra, i manifesti e dei sacchi, che recavano da un lato il mio nome, il titolo e la data, e dall'altro i nomi di tutti i ragazzi che avevano collaborato. Questi sacchi sarebbero serviti a contenere 10 o 15 patate, qualora ci fossero stati dei compratori.

Dalla presentazione ho stralciato quanto segue: « ... ore 10: Paul Eluard: ' ... un'isola senza animali agli animali, che amo ... '

ore 11: ... in queste terrificanti prospettive di alberi cariati e morenti, di prati rognosi, di litorali butterati di lebbra cloacale, di ottuse costruzioni, di contuse ostruzioni, di ali alterate dal bitume, di frantumata nostalgia per voli liberi e fantasiosi, di gabbie ingabbianti, di periferie sgretolate, di cemento, di fogne panoramiche, di zone ' merdi '...la salvezza è l'immaginazione.

ore 12: Jim Morrison: ' ... cancella la mia sottoscrizione alla resurrezione '

ore 14: sui muri delle città in una silenziosa alba sepolcrale a sostituire i manifesti pubblicitari, gli avvisi e le ordinanze comunali, gli annunci mortuari, gli sbaffi, gli sbuffi, le sbeffe, le scritte anonime, che tessono il tatuaggio visibile delle strade, vide incisi i sogni degli abitanti rimasti cementati all'interno delle loro case ...

ore 15: ... postulato: demitizzare = demortificare (dove l'incognita y è la mortificazione causata da condizionamento al mito al rito al trito e al ritrito).

ore 16: Jim Morrison: ' ... bisogna parlare in volgare, parlare il linguaggio della strada poeticamente, meravigliosamente '.

ore 17: Paul Eluard: ' non si pensa alla ignoranza / e l'ignoranza regna / si in tutto ho sperato / e ho disperato di tutto / della vita, dell'amore, dell'oblio, del sonno / della forza, della debolezza / nessuno si riconoscerebbe più / il mio nome la mia ombra sono lupi '.

ore 19: professione di profeta / profetizzare il profitto / profittare del professionista ».

Ed eccomi infine alle motivazioni, che mi hanno spinto ad unificare il mio lavoro di artista e d'insegnante.

a) Smitizzare il processo creativo. E cioè sostituire all'abilità, al talento dell'homo faber, dell'artista, il filo conduttore dell'idea. (Quando una idea è semplice e vera non ha bisogno di supporti e giustificazioni professionali. Ma essa stessa sviluppa come conseguenza il modo di fisicizzarsi, di diventare « cosa », insomma la tecnica. Non più una tecnica a priori sclerotizzata dai dogmi dell'accademia e dalle logore strutture di una tradizione consumata e non più adatta alle nostre esigenze, ma una tecnica, che sia la conseguenza logica dell'idea; ossia ad ogni idea una tecnica specifica, particolare, circostritta, momentanea ed « in loco »).

b) Concentrare l'interesse sui dati e gli stimoli percettivi, che l'ambiente circostante ci offre. (È inutile lamentarsi della mancanza di mezzi, di strumenti, di esempi visivi, di cui possiamo disporre; invece osservare tutte quelle presenze familiari, che ci circondano: i tessuti delle superfici, le foglie, i tronchi, le radici, la frutta, le farfalle, i sassi ecc. ed anche gli squallidi panorami dei paesaggi urbani, i cumuli dei fagotti di immondizie, che invadono il nostro spazio fisico, come sorde maree di vesciche di plastica, i cimiteri di detriti e di auto, i soffocanti intasamenti del traffico, il tatuaggio a brandelli delle immagini gigantesche sui muri e nelle strade, i relitti del consumismo ecc ...).

c) Reinventare un modo semplice e naturale di riproporre visivamente o tattilmente tali immagini e presenze, un modo che sia anche economia di mezzi e di significati, un modo che invece di riecheggiare il « fare » secondo canoni estetici proponga « l'agire », che è parte dell'esistenza. (Così accanto all'osservazione degli oggetti e delle presenze, appartenenti al comune paesaggio quotidiano, l'esigenza di riesaminare le « azioni » di tutti i giorni: consumare, gettare, crescere, decomporre, avvolgere, legare, rotolare ricoprire ecc. Le « patate d'inverno » sono il risultato, appunto, della somma di alcune di queste « azioni »).

d) Rispettare il comportamento organico di ogni materiale usato. (la carta si può *bagnare, incollare, strappare, appallottolare,* oltre che usare come supporto di operazioni grafiche o pittoriche. Un corpo o un volume si possono *fasciare, infagotta-*

C. Cintoli e allievi: *Patate d'inverno*, 1971.

re, mummificare, avvolgere ecc. La sabbia può *aderire* e *ricoprire* una superficie umida; il solo gesto fisico di *rotolare* sulla spiaggia ce lo suggerisce. Inoltre tutti questi materiali ed elementi sono a portata di mano, a disposizione di tutti).
e) Mitigare o eliminare i ghetti di segregazione culturale, dovuti alla mancanza di mezzi, di strumenti adatti, d'informazione; causati dalla disorganizzazione, dalla lentezza dei processi burocratici, dallo scarso o inesistente funzionamento dei musei, dalla penuria di finanziamenti, che permettano gite o viaggi con una certa continuità, oppure rendano possibile l'incontro dei giovani con personaggi, che stimolino o allarghino un certo tipo di problematica. Insomma essere attivi, partecipi, coscienti del momento storico, che stiamo vivendo, piuttosto che male o superficialmente informati della storia, della tradizione, della cultura, che ci pesa addosso.
f) Offrire agli allievi l'occasione di partecipare attivamente ad una esperienza completa: ossia seguire un lavoro dalla nascita di un'idea, attraverso il lungo periodo di preparazione e realizzazione, così carico d'imprevisti di difficoltà materiali, esecutive, spaziali e strumentali, sino al momento del contatto col pubblico, che offre sempre la ' chance ' della revisione critica.
g) Infine e soprattutto rispettare il « materiale umano ».
Non obbligare quindi né condizionare o reprimere, ma stimolare, provocare, liberare . . .
Quanto ai contenuti « la cosa » non mi riguarda: una presenza, un oggetto, una situazione hanno valore in quanto sono lì, in quanto esistono o stanno accadendo. Qualsiasi valore contenutistico o di significato è assolutamente fortuito e dipende dal nostro atteggiamento psicologico nei confronti del fenomeno. Le « patate di inverno » sono una presenza.

Due temi

Quale apporto e quale arricchimento culturale vi ha dato lo studio di Storia dell'Arte.

Quando quattro anni fa iniziai a frequentare il Liceo Artistico, ero pieno di belle speranze per quanto riguardava la materia di Storia dell'Arte sulla quale facevo molto affidamento.
Ora invece a distanza di alcuni anni posso dire che è stata un fallimento.
Mi duole dire che quello che so non l'ho di certo imparato a scuola; non per colpa dei professori, che purtroppo devono seguire un metodo di insegnamento vecchio e poco esauriente.
Da quando ho iniziato a studiare storia dell'arte (al 1. anno) la mia mente è stata imbottita di date delle quali non me ne ricordo una. Secondo il mio punto di vista la storia dell'arte non dovrebbe limitarsi ad una pedissequa sequela di date di nascita e di morti, di composizione e di ripensamento, di smarrimento e di ritrovamento; dovrebbe invece farci capire, con un ragionamento logico, ciò che il pittore, o lo scultore voleva infondere nell'opera che si ha sotto studio.
In effetti non è veramente « maturo » chi sa a memoria la data di nascita e di morte di un qualsiasi artista (che tra l'altro sono facilmente reperibili in qualsiasi enciclopedia) ma chi riesce ad esprimere tutto il travaglio morale che compare dai suoi quadri e che può apparire diverso a seconda di chi lo guarda.
Questo è il punto, non occorre che chi studia storia dell'arte sia della stessa idea del professore, anche se lui, evidentemente è molto piú autorevole di noi: con tutto questo ben venga la discussione.
E se la storia dell'arte ci avrà insegnato a discutere sarà veramente il migliore insegnamento.

D.D.

La domanda che mi si pone in questo tema « Quale apporto e quale arricchimento culturale vi ha dato lo studio della Storia dell'Arte » è una domanda molto precisa che restringe e delimita lo spazio delle mie esperienze in questo campo.
Io comunque prima di arrivare a discutere in queste pagine il mio arricchimento culturale, vorrei aprire maggiormente il discorso sull'arte e sull'artista per poi vedere cosa in effetti mi serva per il mio bagaglio culturale.
Dalla preistoria a oggi l'artista è sempre stato considerato come un essere avulso da un ben specifico contesto sociale.
Infatti non vengono mai considerati fattori esterni: politici sociali che possano influenzare le attività artistiche.
Chiariamo il discorso con un esempio molto semplice: Brunelleschi, Donatello e Leon Battista Alberti, sono dei magnifici artisti; noi conosciamo più o meno un vastissimo elenco di opere che la « critica » attribuisce a loro; a noi però non giunge la cosa più importante e basilare, e cioè il discorso ideologico dal quale nascono le nuove innovazioni nel campo architettonico, scultoreo e pittorico.
Inoltre queste opere vengono a noi presentate usando un linguaggio retorico che nasce da un équipe di persone che posseggono o credono di possedere il monopolio della cultura borghese e che la propinano nella maniera a loro più conveniente possibile.
Questo linguaggio è l'esempio tipico di quella cultura presente nella scuola e che ha la sola funzione di isolare, di creargli una mentalità individualistica e conforme alle esigenze di tutto l'apparato sociale.
È un ingranaggio che produce un certo tipo di individui con una matrice culturale che rispecchia i valori dominanti della società. Predomina nell'insegnamento attuale e in Storia dell'Arte in particolare una concezione idealistica e spiritualistica di ciò che l'arte rappresenta, ancorata ad uno schema di pensiero ormai in via di superamento contribuendo a distorcere la visione già così deformata dell'arte.
È quindi facile capire che il mio sia un netto rifiuto di questa cultura, del mito dell'artista e dell'arte mercificata.

I.F.

La legge del 2 %

Cooperazione tra architetti e artisti

di Vito Apuleo

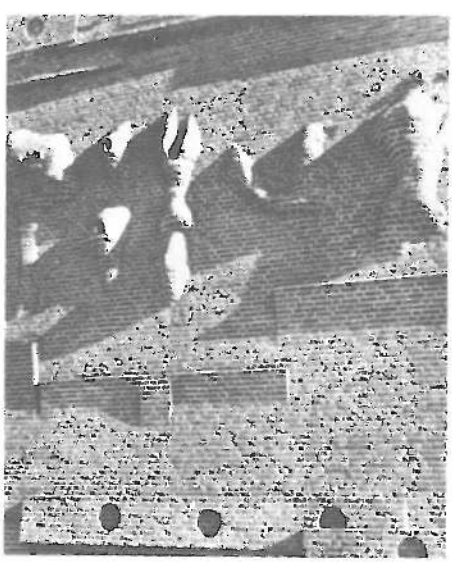
Se tutti fossimo d'accordo, questa rivista e le altre non avrebbero ragione di esistere. Basterebbe scriversi delle lettere, dotte e no, a proposito della fine dell'utopia e della verificabilità dell'avvento di una società estetica.

Poiché questa condizione non è, la lettera di Baragli, a proposito della mia nota sulla cosiddetta Legge per il 2%, è validissima proprio ai fini di quel dibattito che il mio intervento (sia pure da posizioni paleocritiche, come sembra sostenere Baragli) e la conclusione di Baragli stesso, volevano sollecitare.

Il pericolo da evitare — e Baragli, purtroppo, non lo evita — è il tono da rissa. Non serve a nessuno, salvo ad irrigidire le posizioni e spostare il dialogo sui personalismi e sui diritti corporativi lesi. Il che non serve. Discutiamo, quindi, ognuno dalla proprio angolazione, e vediamo di chiarirci le idee sull'argomento. La verificabilità delle singole tesi discenderà dalle conclusioni stesse alle quali potremo approdare.

L'utopia di una società estetica, di un'estetica intesa come modello di comportamento generale, è di là da realizzarsi. Semmai si potrà parlare di rapporti tra arte e società, rapporti che, d'altra parte, non potranno essere che politici. Da qui l'idea della nuova città a dimensione d'uomo. Se avessimo risolto il problema, avremmo forse risolto i destini dell'uomo. Io che sono per la politica delle cose, voglio rilevare due punti dell'intervento di Baragli: quello che accenna agli « stentati bozzetti » premiabili da rappresentanti di « fantomatici sindacati autonomi », e quello che ipotizza l'opera d'arte come risultato di « un rapporto dialettico con un quartiere, una piazza, con la città, col territorio ». Ora, io non intendo fare qui una polemica sui sindacati rappresentativi e quelli fantomatici. A me critico d'arte militante (non certo di chiara fama ma fuori dagli abituali compromessi) interessa rilevare che il risultato di questo ipotetico concorso che vede vincitore uno stentato bozzetto premiato da rappresentanti di artisti scaturiti da sindacati designati ad « hoc » (questa l'impostazione di Baragli) è un bozzetto inutile e, sovente, dannoso (proprio ai fini di quella educazione artistica cui sempre si accenna e, al limite, proprio ai fini di quel concetto di estetica intesa come modello di comportamento generale). Ammessa la possibilità di distinzione tra sindacati buoni e sindacati cattivi (ripeto, lungi da me la polemica antisindacale inteso esso sindacato come fatto politico e verifica della coscienza politica del cittadino) il risultato, sovente, è il vecchio principio economico della moneta cattiva che scaccia la buona: quindi i professionisti del 2% dei quali Baragli ammette l'esistenza. Da qui al discorso sull'artista noto, il passo è breve. Quanto al rapporto dialettico dell'opera d'arte con il quartiere, la piazza e così via, io non ho sostenuto, nè mai lo sosterrei, il principio della delega agli architetti. Ho sostenuto il concetto che la crisi dell'arte è la conseguenza di una mancata integrazione tra arte ed architettura (ripetendo la vecchia tesi di Le Corbusier), ed ho sostenuto che l'opera d'arte che deve completare l'edificio pubblico (torno a ripetere, rimango alla politica delle cose perché alla sfera della politica delle cose attiene l'attuale Legge per l'arte negli edifici pubblici, comunemente definita Legge del 2%) per essere decentemente valida deve nascere, nella fase progettuale, assieme al manufatto architettonico. L'opera d'arte non può essere un qualcosa di appiccicato a posteriori, lontana dalle intenzioni e dal modo in cui l'architetto ha concepito lo spazio che quest'opera andrà a riempire. Allora nella fase progettuale, architetto ed artista dovrebbero procedere in équipe, approdando ad un unico concorso. Come l'attuale legislazione non autorizza il collaudo del manufatto architettonico qualora il dettato legislativo del 2% fosse stato disatteso, così l'assegnazione del lavoro all'architetto domani non potrebbe aver luogo se il progetto non fosse già comprensivo di una o più soluzioni — se del caso — attinenti all'opera d'arte.

H. Moore: *Rilievo murale, Bouwcentrum, Rotterdam*, 1955 (part.).



Non ho scoperto nulla di nuovo. È la vecchia collaborazione auspicata nello schema di « carta » di cooperazione tra architetti ed artisti, approvato nel IV Congresso delle arti plastiche tenutosi a New York nel 1966, ed elaborato tra la Associazione Internazionale delle Arti Plastiche, aderente all'Unesco, e l'Unione Internazionale degli Architetti. E se vogliamo superare le etichette politiche che potrebbero appiccicarsi a questi due organismi, allora tornerò al discorso sulla integrazione tra arte ed architettura. Quindi al principio implicitamente architettonico della « presenza » del monumento nella città, cioè del fattore che entra in tensione con le categorie spaziali della architettura. Che poi il problema architettonico e dell'arte in generale, debba essere il risultato di « un rapporto dialettico con un quartiere, una piazza, con la città, col territorio » è una risultanza per la quale, per quanto mi riguarda, ogni intervento sfonda una porta aperta. Quella risultanza che ci auguriamo come superamento della cosiddetta crisi dell'arte. A quel momento non occorreranno più leggi per il 2%.

Certo che i tipi d'arte tradizionale sono in crisi; ma il contrasto è tra questi (pittura da cavalletto, statua, oggetto) e l'architettura dello spazio e della luce. Nello stesso tempo, proprio se accettiamo il concetto di Le Corbusier inteso a considerare l'architettura, e quindi l'urbanistica, come puro evento e non opera compiuta (un tutto solidale « capace di assicurare il coinvolgimento polisensoriale dell'individuo »), non vedo perché nella fase di progettazione, allo stato delle cose (perdere di vista questa condizione obiettiva significa bloccarsi sulla diatriba revisionismo-rivoluzione, apocalittici-integrati, e così via), non debba farsi un primo passo in avanti, e l'opera d'arte debba continuare a nascere per suo conto, avulsa da quella che è la sua destinazione naturale, il suo modo di vita stesso: lo spazio architettonico.

La stessa possibilità del ferreo rapporto produzione-consumo verrà superata al momento del realizzarsi di uno spazio stimolante e percettivo, aperto alle possibilità dialettiche di una civiltà urbana basata su nuovi presupposti. La prima fase di quest'operazione, sia pure nei limiti degli strumenti a nostra disposizione, non può che essere, a mio avviso, il lavoro di équipe artista-architetto. Nessuna delega all'architetto; semplicemente la necessità di una progettazione intesa come evento, nell'ambito di una concezione dell'arte accettata come intervento modificatorio sulla realtà.

Tavola rotonda su Bruno Munari

Tre opinioni

di Boriani, Olivieri e Tadini

La Galleria San Fedele di Milano ha organizzato una mostra di Bruno Munari, curata da Paolo Fossati. Dato il suo carattere antologico, c'è sembrata una buona occasione per dare inizio ad una serie di tavole rotonde su avvenimenti artistici. E a tal fine abbiamo invitato tre artisti — Davide Boriani, Claudio Olivieri ed Emilio Tadini — ad esprimere la propria opinione. Eccone la registrazione.

NAC: Cosa ne dite di questa mostra?

BORIANI: È abbastanza importante il fatto che ci sia una mostra antologica di Munari. Perché di sue mostre antologiche non se ne vedono frequentemente. Una caratteristica che salta subito agli occhi è quella che ci sono mescolati oggetti d'arte, multipli e oggetti di designer. Questo denuncia immediatamente il personaggio; che non è un artista, non è un designer. È stato detto molte volte che era un illustratore, un grafico, un designer, un vetrinista, ecc. Per me, sono sempre interpretazioni di carattere riduttivo. È chiaro che, personalmente, sono d'accordo su questo modo di fare l'artista. L'unico modo possibile. Diciamo: il modo migliore. Questo da un dato punto di vista. E, cioè, perché si vede subito una prevalenza dell'elemento razionale, di una certa lucidità, che troppo spesso è stata presa per semplicità, per superficialità. Infatti, alla base di qualsiasi oggetto esposto in questa mostra — e ci sono oggetti diversissimi — noi possiamo sempre e comunque trovare un'idea, che non è né nebulosa, né irrazionale. Ma è verificabile ad un punto tale che talvolta l'idea pare persino ovvia. Invece non lo è mai. Cioè, c'è anche un humour sottile che in parte è una contestazione che Munari fa, da anni, nei confronti dell'arte con la A maiuscola. Sempre dalla sua posizione che è sorretta, appunto, da questa lucidità, da questo chiedersi continuamente di fronte ad ogni opera che fa, a cosa serve, perché la faccio. C'è, in fondo, un modo continuo di chiedersi cos'è l'arte, a cosa serve, che è una domanda che noi tradizionalmente siamo abituati a non farci (dicendo: l'arte non si può definire, l'arte serve a se stessa). Quindi mi pare che da ciò salti fuori la figura di Munari, che è poi il rapporto tra artista e designer. Cioè, non tanto tra due figure che oggi sono viste così, come due figure diverse dove l'artista fa il quadro, l'opera d'arte, e il designer gli oggetti industriali. Ma come due metodi, due modi di lavorare. Quindi partendo o da un'idea con una funzione precisa: cioè a cosa serve l'oggetto che si progetta, quindi in base a quali criteri lo si progetta (questo vale per il designer); oppure l'opera d'arte fatta con la prevalenza dell'irrazionale sul controllo razionale e quindi con tutto un altro sistema.

OLIVIERI: Io vedo un tantino ovvia la interpretazione di Munari in questi termini. Io non ho niente in contrario alla definizione di Munari come personaggio caratteristico e positivo. Positivo nel senso che il suo tentativo di smitizzazione è, tutto sommato, onesto e accettabile nei limiti in cui lui pone questa smitizzazione. Cioè, continuando, senza (apparentemente) rasentare nessun tipo di crisi, un certo tipo di atteggiamento che è quello che viene dal Bauhaus e dal primo razionalismo. Cioè. mi sembra che sia passato indenne, in virtù di una specie di candore che lui manifesta, una specie di fiducia nel razionale, attraverso quelle crisi che, invece, hanno messo in questione e in forse delle faccende a livello, credo più importante del suo. Ossia a livello di progettazione totale, di progettazione non di oggetti o di cose, ma progettazione della vita e dell'esistenza in generale. Per quanto riguarda poi la razionalità, che si dice sia la base del suo lavoro, non è che lui sia banale nelle idee. Mi pare che sia scontato il tipo di razionalità. Cioè il rifarsi a una struttura portante che, tutto sommato, è quella della geometria piana, associativamente semplice, che porta ad immagini di associazioni estremamente elementari, che secondo me, non incidono criticamente sul fare, incidono solo in senso didattico. Vale a dire, lui espone molto chiaramente quello che vuol fare, dire, trasmettere. Però lo espone su delle basi che mi sembrano abbastanza semplicistiche. Non sono semplicistiche le idee, nè l'elaborazione. Anzi è raffinatissimo. Sa comporre molto bene e sa anche le motivazioni. Però tutto questo rimane nell'ordine di una fiducia in una razionalità che mi pare un pò scontata, un pò bruciata. Questo non per rivendicare fatti irrazionali, mistici o neoromantici. Mi sembra uno strano filo continuo che non ha avuto scosse. Mi sembra di rilevare in Munari questa apparente (forse apparente) assenza di autocriticità della propria base di partenza. Tutto il resto, poi, operativamente è ineccepibile. Noi potremmo metterci a discutere sul livello di certe cose, ma sono delle cose che hanno un livello notevolissimo, in tutti i sensi. Però, mi pare che nello stesso momento in cui lui pone come dubitabile la figura dell'artista, non dubiti abbastanza dei fondamenti del suo operare, dei fondamenti veramente profondi, essenziali.

TADINI: Io sono in una posizione abbastanza complicata. Perché da una parte, Munari è proprio uno che sa fare cose che io non so fare. Che mi fa vedere una serie di piccole meraviglie, una dopo l'altra. Ci sono nella mostra cose di cui entusiasmarsi. D'altra parte non mi sembra di poter accettare, interamente, un certo tipo di teoria che Munari dà di se stesso. Che poi, in fondo, è quella che dava Boriani. Cioè come se Munari fosse il tipo di persona che ha scelto questa struttura razionale in cui inquadrare tutto il suo modo di fare. E tutti gli oggetti che fa, derivano esattamente da questo esercizio di razionalità. (A parte il fatto che io penso che il vero valore di Munari, semmai, sia un altro. Le cose che mi emozionano di piú in Munari sono infatti quelle in cui lui dimentica certi dati che ha prefissato, dimentica di voler esercitare un linguaggio in un modo perfettamente conscio e razionale e si lascia andare a fare, a piccole invenzioni, completamente libere, che sono le cose che mi interessano di più. Certe sue nevrosi, per cui una forma diventa complicata. Pensiamo alla serie delle facce degli « Antenati ». Non è un'operazione di applicazioni razionali: è una specie di piccola follia). D'altra parte mi sembra che il tentare di valutare un'opera come quella di Munari in base a questo concetto di razionalità è un pò pericoloso. Pericolosa direi l'accettazione, pura e semplice, di questo concetto di razionalità. Se c'è una cosa che la nostra cultura più recente, non solo pittorica, ha imparato a sue spese, storicamente in modo molto pesante, è stata quella della illusione della razionalità. Una illusione di razionalità (la ragione strumentale) che ha portato a una contraddizione mostruosa. Voglio dire che la dialettica dell'Illuminismo è qualcosa che, obiettivamente, significa molto. Il tecnicismo spinto alla ripetizione di se stesso, all'autostrutturazione ha portato alle più mostruose irrazionalità della storia. Obiettivamente non possiamo negarlo: è diventata la tecnica del dominio pura e semplice. Per cui, adesso, non è un discorso che io faccio neanche più su Munari, perché, tra l'altro, io non penso che Munari esprima questo tipo di razionalismo; e su questo tipo di razionalismo ho tutte queste riserve da fare. Non che io stia cercando di predicare la ripresa dell'irrazionalismo. Anzi tutt'altro. Io credo che le più grosse voci della cultura europea più recente sono state quelle in cui questo concetto di razionalismo schematico che usciva come eredità riduttiva dal 700 e dall'Illuminismo, sono state proprio quelle che hanno avuto la capacità di assumere il razionalismo come capacità di aprirsi continuamente a quello che era l'altro da sé. Di svuotarsi completamente per accogliere quello che più da sé era lontano. Un nome come quello di Freud è addirittura esemplare in questo senso. Per cui penso che se una persona usa geometrie, come diceva abbastanza bene Olivieri, inferirne questa equivalenza con la razionalità (cui ovviamente dobbiamo rispetto) è un'operazione un pò pericolosa.

BORIANI: Io non ho parlato di geometria come sintomo di razionalismo. Ho parlato di metodo e questo è molto diverso. È chiaro che mi trovo, in questo momento, a fare l'avvocato difensore di Munari e, ovviamente, di una mia posizione. Con un pò d'esperienza ho constatato che,

tutto sommato, esistono due filoni: quello con prevalenza razionale e quello con prevalenza irrazionale; ovviamente con varie influenze, osmosi e varie prevalenze delle due componenti. Da una parte abbiamo la componente piú razionalistica, dal costruttivismo storico attraverso la esperienza astratta, l'esperienza concreta, Munari, l'arte programmata, ecc. Dall'altra abbiamo quella a prevalenza più irrazionale e difatti, una cosa che mi piace far rilevare è questa continuità alla quale accenava pure Olivieri. Dice: « Munari è passato indenne attraverso una serie di crisi ». E lo considera come un fatto negativo. Ora questo, per me, è un fatto positivo. Non tanto perché lui queste crisi non le ha sentite, cioè si è messo i paraocchi e non se n'è accorto. Vuol dire che il suo metodo gli permetteva di passare al di sopra di queste crisi, che tutto sommato, forse erano crisi dovute e fenomeni storici, crisi comprensibili con altri metodi, crisi all'interno delle quali l'artista non può nemmeno operare, forse può solo registrarle passivamente. Forse l'unico modo — questo per Munari e anche per me — è quello di non soggiacere a queste crisi, ma di passargli al di sopra; tenerne conto, però cercare sempre di riassorbirle in un metodo operativo.

TADINI: Non capisco. Quando parli di queste crisi: sono degli eventi esterni cui tu poi...

BORIANI: Quando tu facevi l'esempio di una certa tecnologia che, portata all'assurdo, diventava il dominio assoluto del male...

TADINI: Non dominio del male, diventava lo strumento...

BORIANI: Confondiamo lo strumento con il fine. Il solito discorso della paura della macchina. La macchina che ci schiaccia non è colpa imputabile alla macchina o al tecnico; è imputabile a chi fa un cattivo uso della macchina. Quindi noi non torniamo alla carrozza a cavalli perché siamo pieni di automobili, caso mai troviamo un sistema urbanistico o dei nuovi mezzi per cui l'automobile non ci schiacci.

TADINI: Non è quello il punto, non è l'uso della tecnica in questo senso. È proprio il fatto — che mi sembra obiettivamente riscontrabile in quella che è stata la storia degli ultimi cento anni del mondo occidentale — in cui un certo tipo di eredità positiva dell'Illuminismo, come capacità di affrontare razionalmente la realtà, come capacità di usare un certo linguaggio nel quale il testo del reale veniva ritradotto con una chiarezza assoluta, senza ombre, questa eredità portata avanti in un certo modo e per certe ragioni storiche abbastanza evidenti, per certe ragioni sociali pure abbastanza evidenti, ha finito per far sì che questo razionalismo si capovolgesse in una mostruosa contraddizione, la più assoluta irrazionalità. Quando Adorno scrive quelle pagine sull'uso della tecnica dei campi di concentramento nazisti, è un'indicazione, mi sembra, abbastanza precisa.

OLIVIERI: Diciamo che si deve trattare di un tipo di razionalità più profonda, che non riguardi solo gli strumenti, ma riguardi l'adeguamento delle coscienze a questi strumenti. Questo è il vecchio discorso del livello di coscienza che non cresce, che non diventa consapevole a sufficenza per registrare e per tener conto delle conseguenze degli atti strumentali che compiamo, degli atti strumentalizzanti e strumentalizzati che compiamo. Come seconda indicazione io dicevo che la carenza di crisi di Munari mi sembra un dato di stasi. Tu dici che proprio non aver registrato crisi può essere indicativo di una capacità di superarle. Ora però superarle, per me significa prima di tutto viverle, e poi, eventualmente, superarle. Cioè registrare i dati, vedere di verificarli all'interno. Da qui il mio atteggiamento vagamente sospettoso, comunque in genere non favorevole alle operazioni che hanno questa pulizia, che ha un'origine, diciamo così, aprioristica. Aprioristica nel senso di una postulazione della ragione e della chiarezza. Insomma dipende proprio dal fatto che queste ragioni sono, appunto, postulate.

BORIANI: Ma questo credo forse che nasca dal fatto di riconoscere i limiti propri all'operazione che un artista, un designer oggi può fare. Penso che Munari, dal momento che si chiede continuamente a cosa serve questo oggetto, che limiti ha la mia operazione, possa agire all'interno dei limiti che riconosce all'operato dell'artista o del designer. Cioè non bara. Non trucca le cose. Dà l'essenziale, ma, al di qua e al di là di quello, non vuole far di più. Infatti lui è estremamente contrario alla figura dell'artista come demiurgo, come illuminato, perché constata che l'artista, oggi, ha perso quasi tutta la sua capacità di influire attraverso il grosso calderone della cultura. In questo modo può limitarsi a fare azioni pulite, limitate, chiare.

NAC: Come qualcuno di voi ha detto, si potrebbe allora parlare di una prevalente azione didattica.

BORIANI: Munari non è solamente didattico. È anche artista, suo malgrado. Io so che lui non vorrebbe essere definito artista. C'è quell'ironia che serpeggia sempre nelle sue cose che, in fondo, lo fa anche diffidare delle cose che fa. Che lo fa stare in polemica costante con il mondo dell'arte, della pittura.

OLIVIERI: Io in questo momento mi sto chiedendo proprio questo. Com'è possibile oggi recuperare una posizione razionale in una accezione più integrale di quella che può presentarci Munari. Cioè una razionalità che riesca a superare le contraddizioni tra razionale e irrazionale, che tutto sommato sono dicotomie che mi sembra appartengano agli anni trenta, più che a oggi. Fra quello che è ancora non misurato nell'uomo o nelle cose. Ed proprio questo rapporto con la tecnologia; non i sentimenti, l'emozione, la capacità di commuoversi. Ma proprio la capacità di registrare gli eventi con chiarezza, anche i più complessi. Non quelli che, aprioristicamente, si definiscono come semplici, semplificati da un metodo che li ha già depurati. Ma come si presentano ibridi, carichi di possibilità, contradditori, ambigui alla nostra attenzione, alla nostra capacità di operarci sopra. Tutto lo sforzo, mi pare, dovrebbe essere indirizzato proprio nel superare questo tipo di didattica, nel superarlo nei termini in cui era già superato in Klee, per esempio. Che si limitava, invece che a dare dei metodi diciamo operativi, a dare vari suggerimenti che possono suonare poetici ma poi, una volta letti, in effetti sono dei veri suggerimenti operativi. Che però naturalmente, hanno bisogno di operatori di primissimo ordine per essere svolti, quasi altri Klee. Questo è senz'altro il difetto, la impossibilità, l'utopia. Però è un'utopia che qualche frutto l'ha dato e lo darà, molto probabilmente.

BORIANI: Però, a questo punto, il discorso si sposta immediatamente, ancora una volta, sulla possibilità, sui limiti, sulla reale incidenza sulla realtà, che ha l'operazione dell'artista, fatta in questo senso poetico. Cioè se sia preferibile un'operazione abbastanza chiara, se pur limitata e incontrovertibile, inequivocabile, torno a dire, se pur limitata, che ha la coscienza dei suoi limiti, piuttosto di un'operazione allusiva — è chiaro che non voglio fare un confronto fra Klee e Munari — che tiene conto di tutte le componenti razionali e irrazionali del mondo ma che finisce per essere, troppo spesso, equivocata, alienata, tirata da tutte le parti e, quindi, con il non avere nessuna incidenza.

TADINI: Io sono un pò in dubbio proprio quando tu usi la parola incontrovertibile. Non capisco: incontrovertibile in relazione a che cosa, se non alla struttura linguistica di cui ci si serve per esprimersi?

BORIANI: In confronto alla funzione denunciata dall'oggetto.

TADINI: Ma Munari è pieno di cose la cui funzione non è altro che quella di piacere. E allora entriamo in un terreno minato. Prendiamo una « scultura da viaggio », prendiamo le proiezioni. Voglio dire: che cos'hanno se non la funzione di piacere? A questo punto io credo che sia necessario fare una piccola distinzione tra quello che realmente è Munari e un certo tipo di ideologia che si ristruttura sopra un tipo di operazione di questo genere. Perché su chi è veramente Munari io ho dei dubbi: che lui, cioè, risponda a quest'immagine di macchina che funziona perfettamente, senza che un cigolìo ne tradisca le durezze interne. Munari è uno che opera con una totale libertà, una libertà che, in certi casi, smentisce questa introvertibilità. Perché sono delle ipotesi così labili, così controvertibili....

OLIVIERI: Secondo me, son proprio le cose — su questo sono abbastanza d'accordo con Tadini — che manifestano la sua organizzazione mentale, che è ispirata ad un metodo che, invece di essere deduttivo da una oggettività, in realtà parte da un postulato dal quale discende tutto. Da qui il suo poter fare operazioni di tipo applicato o meditazioni di tipo astratto o cose destinate semplicemente al piacere. In certi casi gli riconosco una notevole dose d'ironia, come nelle « sculture da viaggio », però io mi domando se questo suo intendere l'esteticità come qualcosa che deve piacere non sia un'altra delle sue tipiche limitazioni. Cioè per lui la esteticità è qualcosa che deve soddisfare un bisogno, come se fosse la fame, un bisogno che c'è sempre. Mi sembra, invece, che il bisogno di esteticità sia qualcosa che debba essere provocato. E mi riferisco a quel tipo di esteticità che prolunga — magari a livello personale e non a livello generale, non a livello di massa, quindi con incidenza, se vogliamo, di tipo privato — che prolunga attivamente il livello di coscienza. Vale a dire l'estetica non è una cosa per cui si appronta qualcosa a cui essa corrisponda. Una specie di bisogno ripetibile, con una specie di indagine di mercato o stabilendo le percentuali che deve avere una cosa per corrispondere al bisogno di esteticità. Quello che mi interessa, come bisogno di esteticità, è qualcosa che debba essere provocato. In questo senso mi sembra che un'opera dovrebbe avere una complessità maggiore, dev'essere meno sicura delle proprie finalità.

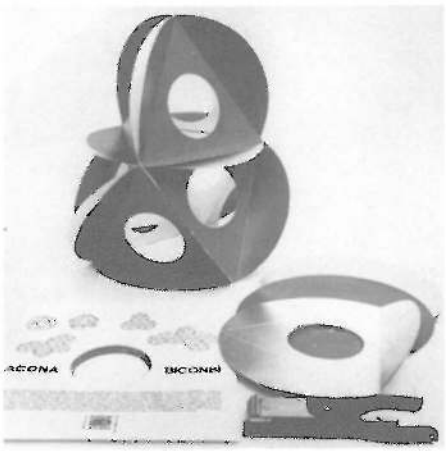
BORIANI: Ho un esempio abbastanza fresco perché parlavo con Munari esattamente qualche ora fa. Si parlava di un ristorante che lui ha arredato. Ad un certo momento lui diceva che nell'arredamento, in genere gli oggetti sono sempre fatti con un criterio visivo: la poltrona è bella da vedere, poi, magari, è sgradevole al tatto; il locale è molto bello da vedere, però non assorbe rumori, ecc. Lui considerava questa componente estetica, come una delle funzioni. Cioè, fra tante funzioni — qui parlo naturalmente non di opere d'arte ma di ambiente dell'uomo, di qualsiasi spazio che cada sotto l'attività del designer o dell'artista — anche quella dell'estetica diventa una funzione da affrontare razionalmente, senza pensare con ciò di dover trasformare il mondo. Solamente di fare una cosa giusta.

TADINI: Non credo che si tratti di trasformare il mondo. Però penso che impostare tutto quest'uso del linguaggio a un livello esclusivo, mi sembra impostare una metodologia dell'espressione a livello dell'ego, senza che sotto ci possa essere la minima radice, tagliando, cioè, tutto quello che possa esserci sotto. Stabilisce, cioè, tutta una serie di cose, per cui quello che agisce è assolutamente l'ego in grado di organizzare, giudicare, stabilire dei rapporti con molta chiarezza. Senza nente altro che possa dare adito a una lettura, che lungi dall'essere incontrovertibile (che a me non sembra una virtù), sia una lettura totalmente aperta, totalmente disposta a non essere mai quella definitiva. E l'unica possibilità, secondo me, che si ha, di rimettere in movimento tutta la faccenda. Questa specie di dimensione tutta esteriore, dell'ego puro, francamente, mi fa un pò paura.

NAC: Vale forse la pena dire ancora qualche parola sul rapporto arte-società, come è visto da Munari.

BORIANI: La risposta l'abbiamo in Munari stesso quando affronta il problema artista-designer. In effetti lui nega una serie di attribuzioni dell'artista e il suo metodo di operare. E pone — e qui non so fino a che punto si può sottoscrivere — come esempio migliore di metodo, di rapporto con la società, quella del designer. Torno a dire: il designer è quello che limita, isola determinate funzioni e le assolve nella maniera più lucida possibile. Questo poi lo porta a una serie di conseguenze che non vanno trascurate. Per esempio Munari, non a caso, è il primo che parla di multipli, in Italia. Questo è già tutto un discoso che va contro il pezzo unico, contro il mercato, contro una certa mitologia dell'impronta dell'artista, ecc. che pian piano stiamo assorbendo, sia pure con qualche resistenza. Non dimentichiamo che Munari ci ha messo sopra l'accento immediatamente.

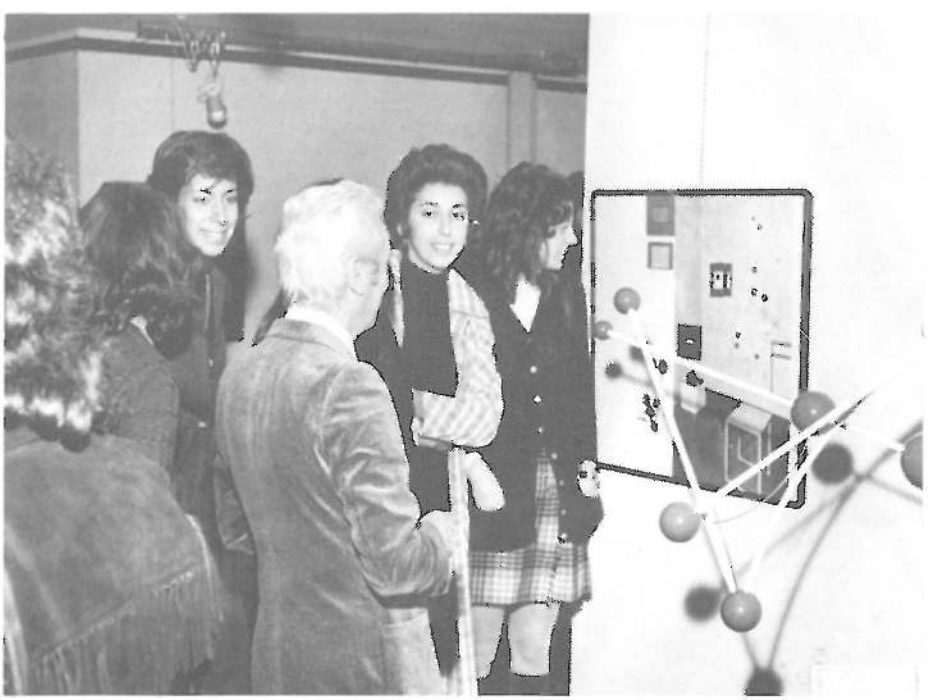
OLIVIERI: Io continuo a fare una differenza tra ricerca estetica e operare autonomo, spinto a limiti un pochino meno garantiti. Cioè, la ricerca estetica può operare nell'ambito del linguaggio codificato e vedere quali sono le sperimentazioni,



B. Munari: *Acona Biconbi*, 1961-65.

B. Munari: *Scultura da viaggio*, 1959.

B. Munari: *Macchina aerea*, 1930.



quali sono le attuazioni possibili con quegli strumenti, con quelle premesse. Ma mi pare che ci sia una differenza sostanziale. Il designer deve lavorare con quantità. Cioè quantità di estetica, di necessità funzionali, di comodità; le quantità devono essere, in qualche modo, calcolate, predeterminate. Ora, per me, qui non si attua un criterio di razionalità. Si attua un criterio di pianificazione, di certe accezioni particolari della razionalità. La razionalità, per me, vuol dire mettere ordine dove non c'era ordine, cioè cercare di capire dove le cose non sono chiare, chiarire, fare un lavoro forzante. Che, quindi, in qualche modo può anche riuscire torbido, può anche apparire legato a vecchie mitologie, lo riconosco, lo so; però può anche chiarirsi, poi, ad altri livelli. Perché è sempre accaduto che operazioni apparentemente confuse, poi, tutto sommato, riuscissero a registrarsi, a definirsi come operazioni importanti, proprio a livello di una razionalità nuova. Ripeto che continuo ad avvertire una differenza sostanziale tra quello che è pianificazione dell'operare in base a criteri razionalistici e la razionalità, come dovrebbe essere, continuamente arricchita di attributi nuovi e fatta di ricerca pura, veramente sperimentale. Cioè, per me, sperimentale non è quello che si garantisce un risultato, ciò che si raggiunge con un metodo che precede l'operare. Ma quello che tenta dove non si conosce, dove non si sa. Ora se anche questo rimane nel vago, nel torbido, credo ci siano prove storiche che queste cose poi, alla fine, hanno operato una trasformazione veramente profonda, veramente eccezionale.

TADINI: Per tornare al tema della didattica, questa è un'altra di quelle generosissime illusioni tardo-illuministiche. L'illuminista pone come verità incontrovertibile — per usare una parola che ti è cara — che esiste la possibilità di educare una massa di persone che vivono in condizioni, diciamo, non ideali. Educarli con la forza dell'esempio, insegnandogli quali siano le strutture atte a recepire la realtà come si vede, ecc. Questo per un certo periodo poteva anche funzionare, ma oggi mi sembra la più colossale delle illusioni socialdemocratiche (come, secondo me, piccola illusione socialdemocratica è il multiplo; sicuramente senza che lo si voglia agli inizi, questa è esattamente una operazione mistificante). La didattica è, secondo me, illusoria in questo senso. Illudersi che, ad un certo punto, ci sia una persona la quale, per gli studi fatti o per talenti naturali, sia in grado di elaborare, in un certo modo, un linguaggio visuale tale da educare, da portare la gente comune dal loro livello di mediocrità a un grado superiore, è una mitologia che non so quanto regge il colpo — se non soverchia, addirittura, quella del pittore come demiurgo, che è talmente odiosa e che non voglio certo difendere. Voglio difendere invece un individuo che, in altro piccolo ambito, sperimenta questo linguaggio che ha in mano e cerca di farlo agire a una serie di livelli molto più complicati che non quelli di questo ego assoluto.

BORIANI: Allora mi chiedo se modo corretto di fare della didattica o comunque di riuscire a comunicare alle masse più vaste (che hanno diritto anche loro di fruire l'estetica), sia quello di fare dei quadri a pezzi unici, disporli in galleria, mandarli a prezzo abbastanza alto presso alcuni collezionisti, sperando poi, attraverso le riviste specializzate, che questa cultura ricada sopra le folle e le informi.

TADINI: Io penso che l'unica possibilità che hanno le folle di fare cultura sia quella di fare politica. Non quella di avere il multiplino in casa.

BORIANI: Lo so benissimo anch'io. Il multiplino non risolve niente.

TADINI: E neanche il pezzo unico. Ma, adesso, fare lo scontro tra il multiplo e il pezzo unico, senza considerare una certa situazione storica, non ha alcun interesse. Sono due concetti che diventano completamente astratti.

BORIANI: Ma in questa situazione storica voglio vedere qual'è la prospettiva che vien fuori.

TADINI: Secondo me, quella di una persona che opera a livello del linguaggio che ha in mano e che faticosamente cerca di farlo funzionare in un certo modo, in modo anche molto personale. Perché spesse volte si dà il caso che un uomo che fa un discorso rigorosamente per sé, poi, in fondo, fa un discorso anche per gli altri. Ma senza l'illusione che quello che fa, diventi la face che illumina la folla. A questo non credo nel modo più assoluto. Perché questa è la grossa mitizzazione che cerchiamo di buttar fuori dalla porta e che rientra dalla finestra.

BORIANI: Se consideriamo l'attività artistica, non come mezzo di comunicazione, quindi fatto da qualcuno per altri — e non dico per molti o per pochi — ma come masturbazione dell'artista, allora va benissimo. Ognuno è padrone di fare quello che vuole. Però dal momento che questo lo fa come atto pubblico, ha, se non altro, il dovere che divenga comunicabile e non solamente a quelli che hanno i soldi. Cioè il dilemma è questo. Sei noi dobbiamo continuare, con i mezzi dell'arte, a fare dei quadri di denuncia o degli oggetti che finiscono per diventare, comunque, merce di lusso, che cade in mano a pochi. Oppure se dobbiamo cominciare a progettare in senso urbanistico — giochi di bambini o libri di scuola, è la stessa cosa — progettare lo spazio dell'uomo in una maniera più umana, non confinando l'estetica nello spazio tradizionalmente specifico dell'estetica (cioè nel quadro, nel museo, nella galleria d'arte) ma progettando per lo spazio dell'uomo, inteso come spazio globale, cioè ritrovare l'estetica nell'attività di tutti i giorni, non confinarla in quella che è l'attività specifica, che fa parte di categorie che mi sembrano abbastanza superate.

OLIVIERI: A proposito dell'urbanistica c'è una obiezione che io muovo al designer. Sono convinto che il designer si fondi su qualcosa che ha tuttti gli aspetti della razionalità, semplicemente perché è metodologicamente indenne da certe scosse, da certe questioni. Anche se è diventato un designer di tipo più libero e se si sono fatte certe operazioni. Per quanto riguarda l'urbanistica — che potremmo, diciamo così, considerare un aspetto di designer in scala maggiore — direi che il contributo che può dare la massa, anche se non è informata esteticamente, può essere fondamentale. Perché se la gente chiede che i bambini giochino in un posto dove possano giocare liberamente, che ci sia sicurezza nel quartiere ecc., fanno tutto sommato un'operazione che poi costringe quello che farà il quartiere ad operare esteticamente. Cioè li condiziona, pone delle condizioni umane che non potranno dare altro che un risultato estetico. Senza bisogno di conoscere la didattica o aver fatto le scuole serali. Voglio dire che, a un certo punto, la presa di coscienza, prima che estetica, è politica, di una esigenza vitale. Purtroppo, invece in un certo tipo di comunicazione che si serve molto spesso di un certo tipo di razionalità — lo vediamo nella pubblicità, nel mercato degli strumenti di comunicazione — c'è proprio una continua tendenza a disabituare l'uomo a queste esigenze. Che sono esigenze primarie e che una volta sviluppate, potrebbero benissimo recepire con molta rapidità e superare con altrettanta rapidità, tutta quanta la nostra fase pseudo-razionalista di informazione estetica. E chiedere altre cose. Ma non quadri o pezzi unici. Chiedere altre cose come tipo di vita, come tipo di esistenza. Tipo di esistenza che potrebbe poi benissimo recuperare, non dico il quadro, ma le forme d'arte in generale. Tutta una serie di fruibilità e di dati che, invece, oggi sono mutati per forza. È chiaro che è assurdo che un uomo, che abita a Quarto Oggiano o a Gratosoglio, abbia il multiplo o il pezzo unico. Abbiamo convenuto che è assurdo. Quando non ha una casa, non ha una comunicazione con la società, quando non ha i mezzi elementari per giudicare la propria vita, siamo al di qua dell'utopia, siamo al mezzo di comunicazione più elementare. Oggi questi strumenti che si appellano a questa razionalità, in realtà sono serviti — al di là delle tecnologie aberranti, proprio, semplicemente, nella loro pratica usuale di comunicazione — a dare, a eufemizzare un sistema di vita, a renderlo accettabile, quando invece avrebbero dovuto funzionare all'opposto, cioè fare esplodere nelle mani della gente certe cose.

NAC: E con questo chiudiamo, vi ringraziamo e ai lettori farsi una propria opinione, su Munari e sugli altri argomenti che sono emersi.

Problemi di estetica

I discendenti di Fechner

di Piero Raffa

A Parigi si pubblica da qualche anno, col sostegno del Centro Nazionale per la Ricerca Scientifica, la rivista « Sciences de l'art », organo dell'Associazione Internazionale di Estetica Sperimentale (16 rue Chaptal, Paris 9). Di questa Associazione fanno parte studiosi di svariate nazionalità: francesi, inglesi, tedeschi, americani e anche italiani. Sono eredi di G. Fechner, ai quali ho accennato la volta scorsa e che da circa un decennio hanno deciso di darsi un'organizzazione stabile, condizione necessaria per portare avanti un lavoro scientifico proficuo. Attraverso l'organo e i convegni indetti dall'Associazione essi si comunicano i risultati delle loro ricerche, li confrontano e li discutono, mantengono vivo uno scambio di idee.

Non sembri ozioso rilevare per inciso che nella vicina Francia esiste un ente Statale che sovvenziona gli studi di estetica. Potete immaginare lo sguardo, tra allibito e trasognato, del signor Ministro o Sottosegretario, se andassimo a Roma a chiedergli fondi per ricerche della fattispecie. — Estetica? Che roba è questa? Serve forse per incrementare il reddito nazionale oppure per fare la propaganda politica? — No certamente, signor Ministro. — Allora spiacente, non possiamo far nulla. Prima dobbiamo pensare ai pensionati e agli insegnanti. — Ognuno sa che anche quelli tirano la cinghia, i fondi mancano anche per loro. Ma sorvoliamo su queste tristezze.

Occorre ricordare che l'Associazione anzidetta per qualche anno dalla sua fondazione ebbe un nome diverso: anziché di Estetica Sperimentale, si chiamava di Estetica Empirica, e la rivista « Sciences de l'art » accoglieva anche contributi non strettamente basati sul metodo sperimentale. Questo particolare, che in apparenza sembrerebbe trascurabile, investe alcune questioni, pratiche e di principio, abbastanza importanti. Per chiarirle è opportuno spiegare brevemente la differenza tra sperimentale ed empirica.

Come la parola lascia capire, l'estetica sperimentale si basa sull'esperimento ossia sull'osservazione dei fenomeni in condizioni predisposte. In pratica si seleziona un certo numero di soggetti, e con l'ausilio di stimoli estetici di vario genere e questionari (le tecniche sono numerose e svariate, si annotano statisticamente le loro reazioni in ordine a determinati parametri che lo sperimentatore ha fissato in partenza, al fine di ricavarne generalizzazioni utili. Questo è il modello stabilito da Fechner, e i suoi continuatori lo hanno sostanzialmente conservato, arricchendolo delle nuove tecniche che lo sviluppo della psicologia e delle scienze affini (per esempio la semantica differenziale) ha messo a disposizione in tempi piú recenti.

L'estetica empirica si basa invece su una concezione meno ristretta del metodo scientifico. Il criterio ultimo è sempre quello osservativo, ma i fenomeni non vengono predisposti ossia costituiti artificialmente nelle condizioni desiderate, sicché — almeno in linea di principio — la formulazione delle ipotesi e la loro verifica non può dirsi altrettanto rigorosa che nell'esperimento. Giova ricordare che questa limitazione non è esclusiva dell'estetica. La maggior parte delle scienze culturali, comprese le più sviluppate di esse, come per esempio l'economia, si avvalgono del metodo empirico così inteso, per la ragione che i fenomeni che esse studiano non si prestano ad essere isolati nelle condizioni richieste dall'osservazione sperimentale. In psicologia, per contro, il tipo di esperimento che ho descritto è di uso comune, ed è questa la ragione per cui l'estetica sperimentale è sempre stata concepita e praticata come una branca speciale della psicologia, che Fechner chiamava ' edonica ' (psicologia del piacere). Dopo questo preambolo non è difficile indovinare il motivi della virata restrittiva compiuta dall'Associazione Internazionale. Evidentemente i promotori devono aver pensato che soltanto il metodo sperimentale sia scientifico e comunque che soltanto esso sia in grado di salvaguardare la ' purezza ' della ricerca da infiltrazioni extra-scientifiche. Questa gelosa smania di settorialismo non è nuova. In verità è sempre stata la regola tra i discendenti di Fechner, ed ha contribuito non poco a radicalizzare la diffidenza degli studiosi umanisti, già poco propensi a guardare verso quella parte. Anzi, involontariamente ha fornito loro una sorta di abili, che peraltro non li giustifica. Direi pertanto che la chiusura settaria degli sperimentalisti sia un errore , tanto più che la situazione in cui si trova l'estetica vorrebbe piuttosto che si unissero le forze anziché frazionarle. Questo giudizio è confortato anche da ragioni inerenti ai problemi specificamente scientifici dell'estetica sperimentale. Ne ricorderò brevemente alcuni, che valgono a mostrarne al tempo stesso la legittimità ed i limiti costitutivi.

In primo luogo l'esperimento assume una portata ben diversa a seconda dello stadio di sviluppo in cui si trovano le scienze che se ne avvalgono. All'epoca di Fechner il modello era rappresentato dalle scienze naturali, ed oggi la fisica ha raggiunto lo studio più avanzato dello sviluppo scientifico. Ma questo privilegio dipende da una condizione che nessuna scienza culturale, nemmeno la psicologia, possiede. In parole povere la fisica dispone di una quantità di leggi empiriche convalidate e sistemate in una rete di connessioni deduttive, che sono le teorie. Per contro la psicologia, ed a maggior ragione l'estetica sperimentale, sono ancora alle prese col compito di stabilire generalizzazioni empiriche sufficientemente certe. In questa situazione l'esperimento ha una funzione più modesta, e l'uso della statistica non ha la portata ' esatta ' che il calcolo logico e matematico hanno in fisica. Di fatto le risultanze sperimentali dell'estetica, spesso ambiguamente interpretabili o non sufficientemente ' significative ' (come si dice nel gergo), non sono più sicure di quelle ottenibili coi procedimenti induttivi.

Infine c'è una questione più specifica da considerare. L'estetica è probabilmente la unica scienza che abbia per oggetto due ordini distinti di fenomeni: *i comportamenti,* dei quali ho già detto, ed un tipo singolare di *oggetti,* che sono le opere artistiche. Anche altre scienze hanno a che fare con oggetti: per es. l'economia (merci) e l'archeologia (resti delle civiltà scomparse). Ma questi oggetti vengono studiati in quanto manifestazioni di comportamenti, e non per sé.

L'estetica sperimentale si serve di stimoli estetici per provocare ed osservare le reazioni dei soggetti. Molto spesso tali stimoli sono opere artistiche, e fin qui non vi è nulla da obiettare. Senonché gli sperimentalisti si propongono talvolta di ricavare dalle risposte dei soggetti indicazioni scientificamente valide circa le proprietà delle opere. Attingerò un esempio da due testi aggiornati, che gli editori italiani potrebbero tradurre. Sia C.W. Valentine (*The experimental psychology of beauty*, Londra 1962) sia R. Francès (*Psychologie de l'esthétique*, Parigi 1968) riferiscono esperimenti intesi ad accertare se la musica possegga proprietà semiotiche ossia comunichi dei significati. In questi casi la finalità dell'esperimento non pare legittima, poiché si pretende di trarre illazioni sulle proprietà delle opere dai dati che riguardano i comportamenti. In pratica, anche se 100 ascoltatori su 100 dicessero che la musica suscita in loro dei ' significati ', la semioticità della musica non sarebbe affatto provata. Perfino nel caso non infrequente che i soggetti vengano scelti tra gli esperti, il risultato sarebbe . . . un referendum di esperti e non una prova scientifica.

Voglio dire che lo studio scientifico delle opere artistiche richiede un metodo differente, per così dire diretto, che attinga i dati all'oggetto proprio dell'indagine e su questi dati fondi i criteri di convalida. È curioso che gli sperimentalisti ignorino le discussioni avvenute a suo tempo in Germania a proposito di metodo ' psicologico ' e ' descrittivo ' o, per dirla altrimenti, a proposito di ' estetica ' e ' scienza dell'arte '. Il nome stesso della loro rivista (*Sciences de l'art*) suona equivoco e discutibile. Anche questa è una conseguenza del loro geloso isolamento.

Una pausa solenne

di Gregory J. Markopoulos

Durante gli ultimi sei mesi sono stato travagliato da una crisi dopo l'altra, ma con l'aiuto di un amico di Markopoulos, ogni crisi è stata per quanto possibile circoscritta. Ma non senza il pedaggio di una personale Ansietà e una sensibile umiliazione. Innumerevoli volte m'è sembrato che non sarei stato in grado di fare un passo avanti, ma in qualche modo le ferite subìte durante certi momenti difficili stimolarono la Volontà e sono stato in grado di Progredire mediante una opportuna distribuzione del Tempo: questi gli ultimi sei mesi.

Dato che ero stato quasi esaurito dalla vecchia città nella quale vivevo, poiché ora sono nelle ariose montagne del Graubunden, proprio per questo ho potuto comunicare con le mie più profonde Anticipazioni di ciò che deve essere. Per me, *il film come film*; e, questo, fra il vuoto civilizzato chiamato cultura: la Pop o in altre parole il Moderno.

Le cose non potrebbero andar peggio per *il film come film,* come mezzo. Non c'è un giornale o periodico che non esalti l'operato del regista di ogni giorno: con questo io intendo, sia il regista commerciale che il regista creativo. C'è dovunque un totale pregiudizio. In realtà, da luogo a luogo, il Progresso generale del film può essere storicamente registrato seguendo la traccia dell'ultimo luogo dove sono stati annunciati programmi rivoluzionari per i suoi registi, per la stessa produzione del film. Questa è la ragione per cui la prospettiva del *film,* per il futuro, diventa subito oscura.

Gli stessi errori continuano incontrollati e moltiplicati. Basti ricordare il numero della scorsa settimana di *Der Spiegel* con l'annunzio del programma delle video-cassette. È questo il modo per introdurre un linguaggio che dovrebbe essere un linguaggio sempre piú in sviluppo, di grande, ricorrente impatto di *Immagine, Bellezza* e *Associazione* per lo spettatore del film? Io penso di no. In una maniera o nell'altra, ogni spettacolo continua e dovrà continuare ad essere un mezzo Educativo.

La mia posizione è naturalmente estrema. Il mio scopo finale è l'impostazione del *Temenos*, un archivio ideale e un area per la presentazione del mio lavoro. Spesso qui, in queste montagne dove sono venuto a cercare i luoghi per questi archivi, ho notato durante le mie escursioni a piedi o in treno, le piccole macchie delle chiese che sembrano apparizioni fuori del tempo. Sono entrato in alcune di queste. Ho ammirato le loro belle forme. Sono forse queste le forme che daranno vita al futuro Temenos del Ventunesimo Secolo. Per ciò io ho riflettuto che se produco i miei films in modo così semplice, allora questo principio deve anche essere applicato a ciò che sarà il mio Temenos: un santuario dove uno può accostarsi alla Comprensione.

È con in mente il Temenos che ora sto creando i miei nuovi lavori. Qualche mese fa ho completato il film *Genius*, ispirato dalla leggenda di Faust, con Daniel Kahnweiler, Leonor Fini e David Hockney. In questo film la profondità della percezione che io spero di stabilire con il Temenos e le presentazioni del film, *tra il Temenos e le presentazioni del film* (anche i primi lavori), è diventata possibile. Posso dire, senza voler fare il misterioso, che gli stessi materiali da utilizzare per il Temenos, area per la presentazione del film, e il materiale che contiene l'elemento filmico, cioè la stessa celluloide che è proiettata sullo schermo (*ma ci sarà uno schermo nel senso classico e usuale?*) sono fusi insieme. Uno degli elementi tecnici che ho escogitato è l'uso delle dissolvenze: *fade ins and fade outs*, che, in dipendenza della lunghezza o durata, e che, in dipendenza della loro posizione nella costruzione del film, producono un effetto di contropposizione analogo ai Dialoghi di Platone. Io desidero che lo spettatore del Temenos percepisca ciò che a volte non è visibile. In questo è l'essenza dell'Ispirazione dello spettatore; questo è l'impatto che ho proposto come creazione aderente di un linguaggio come: *Immagine*, *Bellezza* e *Associazione*.

Più chiaramente, quanto ho accennato sopra, è divenuto palese durante la lavorazione di *Cimabue! Cimabue!* Questo lavoro fu girato a Firenze. In esso ci sono il pittore Annigoni, il poeta fiorentino Carlo Betocchi, lo scrittore dantista Bertolini e l'ambiente del restauro della *Crocifissione* di Cimabue, eseguito da Umberto Baldini alla Fortezza da Basso a Firenze. A tutto questo è unito un nuovo principio aurorale per la specie umana con immagini di Silvio Loffredo come l'umiliato, deificato Credente.

Cimabue! Cimabue! come il lavoro *Genius,* cominciò semplicemente con l'intenzione di preparare film-ritratti di certe personalità creative per le quali sento Simpatia o Interesse. Ma ciò che accadde dopo, ai materiali preparati per *Genius*, è accaduto ancora di più con i materiali di *Cimabue! Cimabue!* Con *Genius* ero riluttante a cominciare il montaggio del film per l'esplosivo potenziale che, improvvisamente, mi si era rivelato: ma con *Cimabue! Cimabue!* fu come se l'atto della creazione fosse ispirato dal cielo. Ogni più strano elemento sembrò andare al suo posto: anche per il clima e il luogo del restauro della *Crocifissione* di Cimabue. Attualmente ho filmato anche lo scrittore Harold Acton presso la sua bella villa, La Pietra; e, Peggy Guggenheim durante un viaggio da Venezia a Firenze, in un giardino con una gigantesca statua di Polifemo. Ma, girati i pezzi, l'esperimento delle riprese di Acton e della Guggenheim sembrò fuori posto: (a) nessuno dei due era in realtà Italiano; (b) non era possibile mettere insieme le sequenze di due giardini con le altre riprese che stavo usando. Per cui, dopo aver eseguito la prima scelta, il film è risultato composto dal pezzo di Annigoni, seguito dal pezzo di Carlo Betocchi; entrambi ripresi in interno. Dal pezzo di Betocchi si passa a quello di Bertolini nella piazza di Santa Croce; e quando avevo girato il pezzo di Bertolini io non avevo avuto: (a) nessuna idea che avrei usato il pezzo Cimabue/Baldini perché la *Crocifissione* di Cimabue appartiene a Santa Croce! (b) che il luogo dove avevo deciso di filmare Bertolini sarebbe stato, alcuni mesi dopo, il luogo esatto dove sarebbe stata ricollocata di nuovo la statua di Dante (un tempo rimossa)! Queste strane alchimie avvengono così; e non sono dissimili da ciò che deve avvenire nella lavorazione dopo fatta la prima scelta, e ogni più piccolo pezzo si inserisce in quella crescita naturale che li armonizza ed è per me questa la forma che deve assumere il lavoro finito; lavoro sempre libero, senza quell'inutile (*salvo nei film commerciali*) rigido disegno, processo di correzione che deploro; il pianificato e senza spirito.

Con *Cimabue! Cimabue!* ho girovagato attraverso le pericolose regioni dell'inferno e del purgatorio e sono arrivato alla ripresa finale di Silvio Loffredo, mani incrociate nella Galleria Pananti a Firenze, dove il suo pezzo era stato girato, prima di questa mia filosofia del Cinema. Quello a cui avevo accennato una volta, il regista come risanatore del futuro, è apparso chiaro. La forma del futuro *film come film* deve necessariamente diventare Metafisica. La confusione della falsa sperimentazione e ciò che sembra essere superiore, non è superiorità ma mera novità. Nell'analisi finale di ciò che deve essere fatto, lo sprezzo oggi di moda del valore del film creativo diviene antiquato. È la pausa solenne, tra l'inizio di un nuovo lavoro e prima che il nuovo lavoro sia completato, che anticipa la futura comprensione; per me *il Temenos.*

Il saggio qui pubblicato apparirà nel V volume della serie di libri, « Chaos Phaos », di Gregory J. Markapoulos, dedicati al film creativo.

Congresso SIASA a Udine

Frattura tra antico e moderno

di Francesco Vincitorio

Udine ha ospitato qualche settimana fa, l'assemblea generale della Società Italiana per l'Archeologia e la Storia delle Arti. Fondata per iniziativa di Carlo Ludovico Ragghianti, da alcuni anni questa associazione cerca di essere un centro propulsore per lo sviluppo degli studi archeologici ed artistici. Comprendendo docenti universitari, soprintendenti alle antichità, gallerie e monumenti, dirigenti di musei locali, storici di varie branche nonché insegnanti di storia dell'arte nelle scuole medie e cultori di discipline artistiche, essa si è subito configurata come un organismo di coordinamento e di iniziative di particolare utilità. Specie tenuto conto della parcellizzazione e degli isolamenti che, oggigiorno, predominano anche in questi campi. Senonché, a causa delle difficoltà che in Italia ostacolano ogni iniziativa culturale, finora, purtroppo la associazione non è riuscita ad avere quel peso che ci si attendeva. E ciò è emerso, appunto, nel corso dell'assemblea udinese quando si sono accese le discussioni intorno alla relazione del Presidente uscente, Adriano Prandi. Discussioni animate, coraggiose e spregiudicate, che hanno messo in luce la volontà di non arrendersi di fronte agli ostacoli incontrati, rafforzando anzi la struttura dell'associazione mediante un decentramento (la costituzione di sezioni regionali) per facilitare un'azione più incisiva, immediata e articolata, per quanto riguarda tutti i campi a cui la SIASA è interessata. A questo proposito è però bene rilevare che una delle cause principali della limitata incisività dell'azione di questa Società è forse da attribuire anche alla scarsa attenzione che essa ha finora prestato ai problemi dell'arte contemporanea. Lacuna che ha consolidato, cioè, la frattura esistente tra antico e moderno, favorendo, inoltre, nell'ambito della stessa associazione, una vaga aria accademica o, come qualcuno ha malignato, da arcadia. Con relative sterili lamentele sulla insensibilità dei politici e cose del genere. Priva, insomma, di una visione moderna ed energica, immediatamente, chiaramente leggibile, nel suo porsi a difesa di valori culturali intesi non in senso « archeologico » (secondo la spregiativa connotazione che, erroneamente, è venuta assumendo questa parola), bensì come sostrato necessario per una effettiva, reale crescita della società italiana. Le previste sezioni regionali, nonché alcune modifiche statutarie approvate in questa assemblea, potrebbero realmente costituire una svolta nell'attività della SIASA. E mi riferisco pure a questa maggiore apertura verso i problemi artistici di oggi. Fermi restando gli altri obiettivi (ecologia, difesa del patrimonio storico-artistico, ecc.) si tratterebbe, in definitiva, di tentare la piena sutura tra gli studi dell'antico e la problematica contemporanea. Anche per apportare a quest'ultima, quei contributi che possono derivare da una scientifica conoscenza del passato.

E tralascio l'azione che possono svolgere gli insegnanti di storia dell'arte delle scuole medie perché, proprio su questo argomento, è in buona parte incentrato il dibattito che stiamo conducendo a proposito di educazione artistica. Basti dire che questi docenti, appunto per la loro particolare posizione, rappresentano, a mio parere, una delle chiavi di volta di un mutamento per rendere attuale e pregnante la problematica artistica. Per questa presa di coscienza di una responsabilità che loro incombe, è da ritenere perciò di notevole importanza l'esistenza e il buon funzionamento della SIASA. E, soprattutto, il sorgere di nuove iniziative che potranno nascere dalle costituende « sezioni regionali » e i rapporti che esse sapranno instaurare con le autorità locali, per sensibilizzarle e pretenderne un concreto sostegno. Oggi (come sempre d'altronde) non si può parlare che in termini di rapporto di forze. Ed è la ragione per cui un organismo che coaguli queste forze, preoccupate di accrescere il peso della cultura artistica nella dialettica contemporanea, può essere uno strumento di grande efficacia.

Convegno di Pesaro

L'avanguardia riflette

di Piero Raffa

Non credo che sia casuale, né un mero fenomeno di moda, la concomitanza spontanea di alcune iniziative intese a provocare una pausa riflessiva, un interrogarsi, insomma un ' che fare? ' da parte degli intellettuali operanti in settori diversi. Se gli artisti, gli scrittori e tutti coloro che nel decennio trascorso hanno partecipato, ciascuno per la propria parte, al lavoro di revisione critica e di rinnovamento creativo che ha caratterizzato tale periodo, hanno sentito il bisogno — quasi avessero concordato un tacito appuntamento — di compiere la stessa operazione, vuol dire che c'è nella situazione obiettiva una difficoltà che coinvolge tutti. Penso al numero speciale di NAC, che ha raccolto un bel fascio di risposte ad un questionario di Enzo Mari (n. 8-9), al numero di *Nuova Presenza* dedicato al tema « Ideologia e letteratura » e infine al Convegno di Pesaro, promosso dalle riviste *Il Verri* e *Il Caffè* intorno al tema « Innovazioni e ritardi nella letteratura italiana di oggi » (ottobre 1971). Su questo Convegno intendo fare qualche considerazione che possa stimolare, spero, l'interesse e la meditazione del lettore.

Di questo Convegno è possibile dire, in perfetta buona fede, tanto che è stato inutile quanto che è stato positivo. Abbiamo letto entrambe le versioni sui quotidiani, more solito (visto da destra e visto da sinistra). A parte il risultato non disprezzabile di esserci incontrati e di aver confrontato le posizioni dopo tanti anni di forzata segregazione (ognuno faccia il proprio gioco e non disturbi il vicino, questa sembrava la tacita consegna), perché inutile e perché positivo?

Si deve ammettere con franchezza che non è stata nemmeno avviata un'analisi circostanziata e realistica della situazione, un'analisi che individuasse con precisione i fattori, chiamando le cose col loro nome. Nessuna delle due relazioni, dovute a L. Anceschi e W. Pedullà, entrambe volonterosamente esortative, conteneva elementi che invitassero ad un approfondimento in tal senso. Qui sta il nulla di fatto del convegno. Ha detto bene Vicari in un breve intervento interlocutorio che bisognerà farlo meglio la prossima volta. Questo vuoto è stato compensato per così dire, allorché il dibattito si è incanalato in altra direzione (la solita politica e cultura), grazie ad alcuni interventi ' caldi ' che l'hanno animata.

Di positivo c'è stata la possibilità di osservare uno schieramento differenziato di atteggiamenti. Se il Convegno non ha dato una risposta al perché delle difficoltà attuali, ha permesso almeno di prendere conoscenza del come ciascuno risponde o pensa di rispondere di fatto. Sono cambiate molte cose dai tempi dell'engagement zdanovista, e lo si vede. Ma si può anche dire che nulla è cambiato nella sostanza, nel senso che permane una concezione dell'impegno notevolmente sproporzionata rispetto alle possibilità reali, e la lotta politica in forme diverse continua ad essere per molti lo specchietto che esonera dal cercare altrove le proprie difficoltà. Forse la mancata analisi può spiegarsi così, come un inconscio meccanismo di difesa e di autoillusione. Se questa diagnosi (molto personale e qui enunciata sommariamente, lo ammetto) è plausibile, allora è probabile che non basterà un altro convegno per arrivare alla radice profonda del male. Ce ne vorranno parecchi ancora. Ma il saperlo è a suo modo un risultato positivo. Con un pizzico di paradosso si può dire: la positività del negativo.

Le mostre

BARI

Artisti Americani
Una tavola rotonda
Bibbò, Gallo Maresca, Spizzico

Per l'inaugurazione della filiale barese, la Chase Manhattan Bank ha ospitato una rassegna di artisti americani, esponenti della pop, della minimal, della conceptual art. Le opere esposte provengono completamente da una collezione privata barese: sta in questo il maggior pregio della mostra, il suo significato autenticamente culturale e non è il caso di riandare al valore del collezionismo nella storia dell'arte. Qualche appunto soltanto al « carattere informativo » impresso alla rassegna: Che gli artisti e gli aspiranti artisti, i giovani culturalmente impegnati e moderatamente angosciati possano conoscere qui a Bari Lewitt e Neuman, Rauschemberg e Segal, Warhol e compagni, davvero non mi commuove. Sono dell'avviso che operando in provincia esclusivamente sulla base dell'informazione si agisce su un terreno sterile, il cui frutto potrà essere — e lo confermano risultanze e avvenimenti di un recentissimo passato — una serie di tristissime personali e qualche mostra autogestita, manifestazioni senza idee, senza contributi di originalità, ferme restando naturalmente alcune debite eccezioni. La questione dell'informazione insomma, costituisce solo il primo stadio della ricerca nell'ambito della cultura artistica pugliese. Il problema vero è un altro e riguarda la conoscenza di sé stessi, della propria realtà, conoscenza da attuarsi con spirito critico, senza agganci puramente esteriori a proposte di linguaggio con un background complesso e profondo quale può essere in questo caso quello dei venti artisti americani presentati alla Chase.

Nonostante le mie personali riserve sugli esiti finora conseguiti dai giovani operanti a Bari, non si può non riconoscere il clima di inquietudine, di tensione e anche di insoddisfazione che caratterizza questo particolare momento della vita artistica pugliese. Lo dimostra in certa misura la tavola rotonda che ha chiuso ufficialmente « Immaginazione e realtà », mostra di cui ho dato notizia nel precedente numero di Nac. Riferisco brevemente le posizioni emerse nel corso del dibattito. Il meridionalista Vittore Fiore, pur riconoscendo l'impegno civile degli otto protagonisti della rassegna, ha contestato la validità delle opere esposte considerandole estranee sia ai problemi sociali e culturali, sia alla tradizione pittorica della regione pugliese (quella del Maggio di Bari, della Biennale etc. etc.). Per la prof. Elena Finocchiaro, il legame con la tradizione esiste ed è evidenziato all'interno della mostra, dall'opera di S. Salvemini. Sostanzialmente affine al pensiero di Pietro Marino, la tesi di G. Iacovelli, per il quale « l'arte pugliese può esistere solo se è collegata ai grandi centri della cultura internazionale ».

Non sospetti certo di adesione alle ultime tendenze, sono un terzetto di artisti, presenti con tre piccole personali alla galleria Le Muse. Si tratta dello scultore A. Bibbò che guarda con penetrante attenzione al fare di Manzù, e dei pittori B. Gallo Maresca e F. Spizzico. Di Gallo Maresca vorrei segnalare il sostanziale superamento del tradizionale vedutismo meridonale, e di Francesco Spizzico la intensa allusività simbolica (rinvio specialmente a una natura morta) che potrebbe a mio giudizio prospettare ulteriori interessanti aperture.

Rosa Maria Manzionna

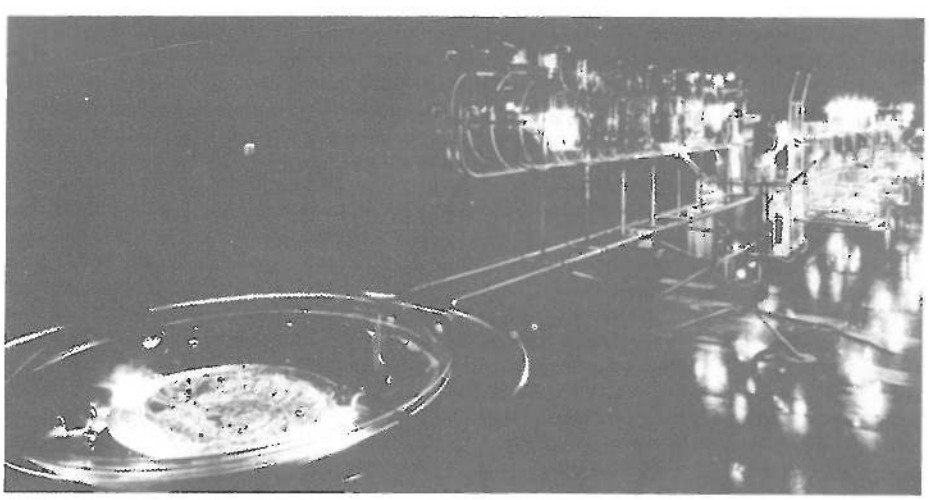
R. Rauschenberg: *Untitled*, 1964.

FIRENZE

Nuovi termini di riferimento per il linguaggio artistico

« Nuovi termini di riferimento per il linguaggio artistico » è il titolo di una mostra didattica organizzata a Palazzo Pitti dalla Sopraintendenza alla Galleria d'Arte Moderna e allestita a cura di Wally Pennestri e Bernardina Sani. Nel catalogo, edito dal Centro Di, Sandra Pinto, direttrice della galleria, spiega, fra l'altro, che occasione dell'iniziativa è l'intenzione di mostrare alcune opere di particolare valore recentemente acquisite e scopo, interessare il pubblico fiorentino all'arte contemporanea e ai problemi della galleria stessa che difetta di mezzi e locali per adempiere la propria funzione sociale. Ci consola il fatto che la Galleria d'Arte Moderna di Firenze, nota per il particolare disinteresse a tutto ciò che di vitale avveniva nel campo delle arti visive, da qualche tempo, sotto la direzione della dottoressa Pinto, si preoccupi e assuma iniziative vivaci e coraggiose. Ci soddisfa un pò meno il modo e il particolare tono con cui queste iniziative vengono realizzate. Veniamo al nocciolo: la mostra consiste di poche opere che, salvo alcune eccezioni, sono di basso livello artistico, quando non sono dei veri palliativi (fotografie, manifesti ecc.). Queste opere sono state suddivise in varie sezioni per esemplificare i nuovi termini di riferimento: aleatorio, automatismo, cinetico, collage, computer, contestazione, effimero, environment, gesto, materia multiplo, oggetto, ottico, segno, e ogni sezione è commentata da opportune schede esplicatrici. A parte la discutibilità del criterio di attribuzione e classificazione, quello che salta agli

L. Savioli, D. Santi, G. Corradetti: *Struttura portateche*, 1970.



occhi è l'operazione di quasi completa sostituzione della funzione dell'oggetto artistico con delle parole e con parole che spiegano ancora le parole... Andiamo avanti; in una saletta a parte vengono proiettate delle diapositive di opere importanti e classificate secondo i termini detti, ma sia la scadente qualità della proiezione, sia l'eccessiva velocità con cui si susseguono le immagini, sia la mancanza di osservazioni a sostegno dei criteri usati, fanno sì che il risultato, oltre a non consentire la lettura corretta delle opere stesse, riesce a rendere inintelligibile anche l'operazione sistematica classificatrice e chiarificatrice fatta dagli organizzatori. Tirando le somme ho viva l'impressione che tutto ciò non giovi certo a coinvolgere e interessare il pubblico non specialista all'arte contemporanea, ma semmai a condizionarlo ad una particolare tesi, invero molto di moda di questi tempi, e sostenuta anche dalla dottoressa Pinto in un foglio che viene offerto al visitatore e dove si affronta il nodo cruciale del dibattito artistico attuale rispondendo alle domande: perchè siamo arrivati a questo punto? dove andremo a finire? Dopo aver premesso la necessità, per capire le origini storiche dell'attuale rivoluzione artistica, di rifarsi al cubismo e a dada e al contesto sociale da cui tali movimenti hanno avuto origine, la tesi che ne deriva è quella della così detta morte dell'arte (data per certa con qualche concessione per i tempi) per un ritorno « dell'autentica qualità artistica in un continuo processo di identificazione con la libertà, con la dimensione umana che andrebbe riconquistata ad ogni momento della nostra vita, al momento del pensiero, degli affetti, del lavoro, dello svago ». Nulla da eccepire a tutto ciò tranne qualche ragionevole dubbio che una rivoluzione di tal fatta si possa realizzare col silenzio dell'arte e col rumore delle poetiche e soprattutto la consapevolezza che una diversa valutazione dei fatti può far cambiare completamente di prospettiva, di valore e di segno il panorama esistenziale della condizione umana, con la conseguenza di costringerci a dover rivedere cose date troppo spesso per scontate e che scontate non sono per niente.

Carlo Cioni

Giovanni Korompay

Alla galleria Giorgi, una mostra antologica di opere di Korompay si impone positivamente nel panorama delle esposizioni di questo primo scorcio di stagione; una selezione di quadri, disegni, acquaforti e due sculture che, per numero e importanza riescono a documentare in maniera abbastanza esauriente e precisa il contributo cospicuo dato da questo artista alla pittura contemporanea nell'arco di tempo dal '22 ad oggi. Sono stati inoltre collocati, accanto ad alcuni quadri, disegni e studi preparatori, dando così la possibilità di una lettera inconsueta e preziosa al visitatore. Korompay è nome troppo noto perché si possa aggiungere in questa sede qualcosa a quanto è già stato detto, tuttavia non si può non rimarcare l'assoluta coerenza e linearità del processo evolutivo che a partire dai primi quadri appartenenti al secondo futurismo, hanno portato questo artista alle ultime, silenziose, immagini astratte in cui il paesaggio, perduta ogni consistenza fisica, si trasforma in una fantastica e tuttavia purissima esperienza della mente.

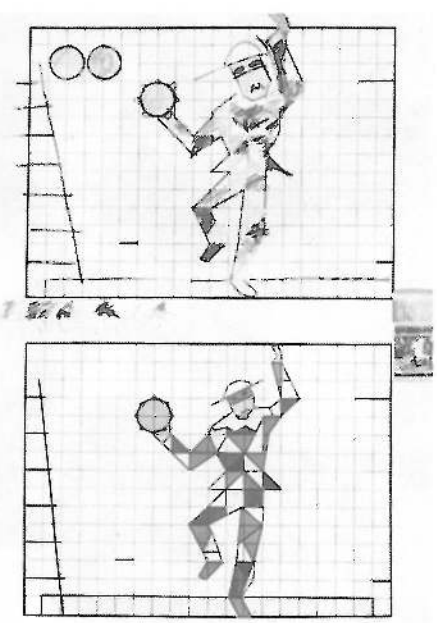
C. Ci.

LECCO

Aldo Mondino

Piccola retrospettiva di Mondino, per la galleria Stefanoni. Antologia di temi svolti tra il 1962 ed il 66, prima di intrappolare i sensi e la mente dentro environnementes di livelli impazziti o di allestire ittiodromi e altro ancora; prima di adesso che, con qualche filtro di mistero, ha dipinto dodici apostoli che quasi nessuno ha ancora potuto vedere, non avendo trovato (loro, gli apostoli) luogo appropriato per riunirsi in pubblico o destinazioni giuste per iniziare una diaspora; dice: dodici pitture scandite, susseguenti, cicliche, come le ore sul quadrato, i mesi e, anche, come i momenti in cui si scompone la sequenza di un respiro. Le opere esposte a Lecco — in un momento che consente una registrazione non condizionata dalla cronaca, né bloccata dalla storia — rientrano in quell'ambito di ricerche metalinguistiche, poi livellate nei discorsi comuni sotto l'etichetta, non sempre coprente, di pop-art. L'attenzione di Mondino si era presto diretta verso un'area diversa da quella dei mass media, ritenuta dai più (per convinzione o per conformismo) la sola coperta di strati fertili: infatti, in termini sempre più nitidi, il suo polo di riscontro è diventato la pittura e non la pubblicità o il fumetto. Il primo tema largamente frequentato da Mondino è stato il disegno squadrettato, in uso per l'iniziazione artistica del bambino, invitato perentoriamente a ripetere il modello sulla falsariga, secondo l'assioma implicito che la prima virtù è il conformismo: l'esecuzione del compito, ovvero, come può nascere la pittura. Perché, l'incapacità e l'insofferenza dell'allievo, deludono le intenzioni repressive del metodo, stimolando al gioco liberatorio di abbreviare o allungare i percorsi delle linee coloranti, secondo l'umore; con l'effetto di causare (anche con la complicità dei facili incidenti sul lavoro) eventi di spontanea felicità ricreativa. Tanto che, a fronte della replica estemporanea, persino il modello perde di banalità, scoprendo misure quasi patetiche alla radice: come si rivela l'adulto che riceve una risposta saporita dal bambino, provocato in termini di candore convenzionale. L'altra serie di argomenti (che precede, nella storia di Mondino, il gioco dei d'apres) riguarda più emblematicamente la pittura, individuata in una delle accezioni più aristocratiche: l'astrattismo geometrico, nella circostanza addomesticato per contatti più confidenziali che, mentre demitizzano, lo coprono di altri spessori, di aspetto ironico ma, di sostanziale umore poetico. Le geometrie dipinte che si comportano come personaggi, sfuggenti ai disegni dell'autore: simboliche bilance che si inclinano per il peso di una macchia di colore in più, trascinando l'immagine fuori dalle linee della sinopia; sagome dipinte, che scivolano alla base del quadro, non avendo trovato aderenza sulla tela, oppure, che si piegano all'insù, tirate da un palloncino volante, legato imprudentemente ad una linea troppo sottile... Mondino — è chiaro — ha ridotto le leggi gestaltiche ad occasione di aneddoti, di intelligente candore: la chiave, consiste nell'immaginare che la realtà assecondi alla lettera la teoria, oltre ogni ragionevole previsione dello stesso teorema. Gli esiti ricordano il paradosso probabilistico per cui, sei scimmie che pestassero per cent'anni sul pianoforte, finirebbero prima o poi per cavarne « L'Appassionata ». Solo che, la scimmietta messa alla prova da Mondino, appena tocca la tastiera, suona « Oh che bel castello, marcondirondirondello ». Mondino ha la misura di proporre i suoi esempi senza la pedanteria del didatta e senza il sarcasmo dell'eversore professionale ma, semplicemente, come il risultato di un gioco. E, con l'aria di prestarsi personalmente, solo perché qualcuno deve pur cominciare: tanto che, all'epoca dei disegni squadrettati, era solito

Aldo Mondino: *Disegno squadrettato.*



appendere sulla tela l'astuccio dei pastelli, per un'ammiccante « fatelo da soli ». Anche se, nella regola del gioco, era implicito che, in realtà, toccava sempre a Mondino di condurlo.

Eligio Cesana

MANTOVA

Caricatura europea

Con il titolo di « Antologia della Caricatura Europea » (alla Loggia di Giulio Romano, Ente Manifestazioni Mantovane) C. Federico Teodoro ha prudentemente messo le mani avanti a riparo di inevitabili ruzzoloni che la vastità del tema avrebbe comunque favorito. Dico comunque perché, malgrado in questa rassegna si notino scompensi di documentazione che possono essere presi con beneficio d'inventario, ve ne sono alcuni assolutamente imperdonabili. E non si tratta semplicemente dei difetti che si riscontrano normalmente nelle « antologie », che sono parzialità, imprecisioni, propensioni ideologiche laddove ci dovrebbe essere principalmente un freddo criterio didattico, oppure, al contrario, assenza di una tesi qualsiasi. La mostra di Teodoro ha tutti questi difetti ed altri ancora. Innanzitutto è discutibile il criterio di qualificazione. Mi domando, ad esempio, se è possibile qualificare « caricatura » disegni come il noto « Ballo di Chocolat » di Toulouse-Lautrec, o le acqueforti, ritenute unanimemente uno dei più tremendi mòniti contro la guerra, « Los désastres » del Goya, cupamente tragici, privi di qualsiasi tratto caricaturale, o le morbose illustrazioni di Cecil Aubrey Beardsley, dal segno sinuoso ed elegantissimo che sono ormai acquisite come l'esempio artistico più tipico del felice periodo Liberty. Non intendo — meglio chiarirlo — escludere che la caricatura sia arte, a volte anche con l'A maiuscola. Del resto chi può avere la presunzione di stabilire che cos'è arte e che cosa non lo è? Un vecchio, ozioso, discorso. Ma certamente si può stabilire che cos'è caricatura e che cosa non lo è, benché si presentino casi assai problematici come Grosz e Maccari, ad esempio, nei quali la caricatura vera e propria è mescolata alla sperimentazione formale così da porre, in materia, seri interrogativi sull'appartenenza o meno al settore della deformazione umoristica. Si è detto che « il giorno più inutile è quello in cui non si ha riso » e che bisogna ridere di tutto. Ma occorrono sadici pervicaci per ridere di fronte all'« Ecce Homo » di Grosz, o alla disperazione del Goya dei « disastri ». Localmente, la mostra — « che proveniva da Modena dopo essere passata anche da Ferrara » — è stata integrata da una raccolta del « KroKodil », la bella rivista umoristica sovietica. Questo episodio ha ulteriormente evidenziato un'assenza del tutto ingiustificata che rinverdisce una polemica. Anni fa la città di Mantova rese «omaggio » a Giuseppe Scalarini, celebre e straordinario caricaturista politico, con una mostra dedicata a lui. Per ragioni evidentemente politiche si escluse allora tutta la produzione anticlericale dell'artista, noto in tutta Europa quale collaboratore ai principali giornali dell'epoca. Avendo richiamato l'attenzione sul fatto dicendo che « gli omaggi » debbono rispettare le idee di coloro a cui sono rivolti e che togliere l'anticlericalismo dall'opera scalariniana significava svisare anche criticamente il significato del suo lavoro, mi fu risposto che l'anticlericalismo dell'artista era più una leggenda che una realtà. Pubblicai allora una delle vignette « leggendarie ». Vi fu un seguito legale con denuncia, processo, ecc. Ho riferito l'episodio perché anche in questa mostra di Scalarini non si parla neppure. Non esiste, secondo Teodoro. Ammettiamo che l'ordinatore abbia commesso un errore (ma che errore!); a Mantova, tuttavia, la mostra doveva essere necessariamente integrata con qualche pezzo di Scalarini, come la si è integrata (non necessariamente) col KroKodil e questo dipendeva sopratutto dalla sensibilità degli ospiti della rassegna.

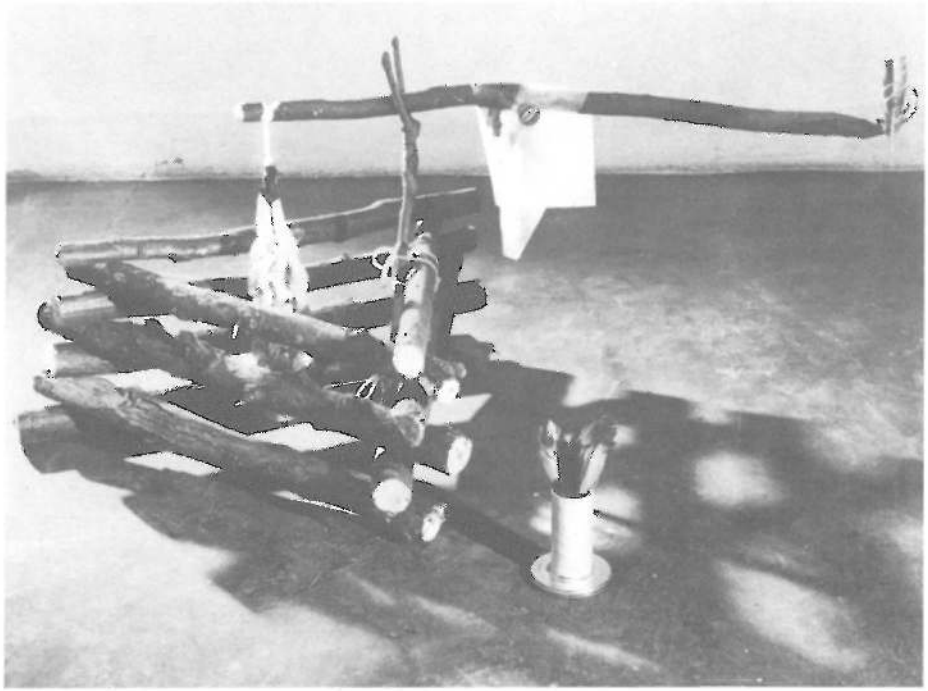
In mancanza di meglio, nel settore riservato alle riviste italiane, dove c'è « Il bastone », « La tradotta », « Il Duca Borso », « L'ippogrifo », ed altri ci stava anche « Merlin Cocai », di ben altra importanza, essendo stato questo giornaletto satirico uno degli stimoli più attivi alle prime lotte contadine. Il settore riservato alle riviste italiane è comunque carente in senso generale: basti pensare alla messe di giornali satirici dell'inizio del secolo. Solo a Mantova ne uscirono, a lungo, più di cinque, alcuni dei quali ebbero un'importanza determinante nel costume dell'epoca. Ma sarebbe pretendere troppo da un'antologia chiedere una completa documentazione. A parte le manchevolezze a cui ho accennato la mostra allinea prezioso materiale: Hogarth, Gavarni, Daumier, Forain, Caran d'Ache, Steinlen, Kupka, Galantara, Cappiello, tra i più noti, alcuni dei quali celebri anche come pittori. Una mostra non priva di interesse e di spunti felici ma, in sostanza, si tratta di un'idea, di una proposta. La mostra vera e propria è da realizzare.

Renzo Margonari

MILANO

William Wiley

Poche presenze potrebbero giungerci in questo momento dall'America più significative e rappresentative di quella del trentaquattrenne californiano William Wiley (Studio Marconi). Intanto, egli può documentare con un'evidenza sconosciuta al nostro pubblico quell'anello importantissimo, nelle vicende degli ultimi dieci anni, che fu la Funk Art: alla lettera, un'arte « povera » prima che questo termine conoscesse presso di noi la ben nota fortuna. Ma nel significato ambiguo e polimorfo di Funk stava racchiuso anche un potenziale di allegria vitalistica, di funambolismo, di schietto richiamo erotico sensuale che non poteva riuscire gradito al clima austero e introverso con cui si sono svolte le vicende « povere » di casa nostra: queste, almeno agli inizi, cercavano semmai una legittimazione e una paternità nella Minimal Art di New York, cioè in un tipo di ricerca orgogliosamente « alta », di testa, mentale, contro cui la Funk si ergeva come la controparte polemica rivolta a sostenere tutti i valori che altrimenti sarebbero stati irrimediabilmente sacrificati: valori bassi dei sensi, dell'erotismo, della simpatia analogica tra tutte lo cose del creato. Per questo verso, la Funk continuava il clima « caldo » ed eroico del *new-dada* e dell'*happening* della fine degli anni '50, ma liberandoli da ogni sospetto di sottomissione alla civiltà tecnologica, aumentandone anzi il gusto per le associazioni più pazze e sfrenate. Non per niente ho parlato prima, in termini quasi evoluzionistici, di un ruolo della Funk come di anello: più precisamente, essa sembra fornire l'anello mancante per poter considerare gli anni '60 come se si fossero svolti ignorando totalmente l'ingombrante fase della Pop e della Op Art, proseguendo invece per via diretta il clima *new-dada* verso effetti via via più sottili e poetici fino agli ultimi recenti esiti dell'arte povera e concettuale;queste non apparirebbero più come funghi scaturiti dal nulla all'estinguersi dell'ondata di forme chiuse di tipo « popolare » e « ottico », ma mostrerebbero di provenire da una lunga gestazione. Ben inteso, è un'evoluzione che ci appare disposta lungo una scala o gamma sfumata tesa tra i due poli estremi del « troppo caldo » (la presenza ingombrante di materiali pittoreschi nel *new-dada*) e del « troppo freddo » (la quasi totale assenza di ogni elemento fisico nei casi più spinti di arte concettuale). La Funk, e Wiley in nome di essa, sembrano occupare un posto giusto nel bel mezzo di una tale trafila, con un sapiente equilibrio tra il « caldo » e il « freddo », magari spostati verso la prima parte dello spettro piuttosto che verso la seconda. Si tratta infatti di un *assemblage* non più tanto bruto e pesantemente materico come quello di un Rauschenberg, giacché esso dimostra di essere effettuato attraverso un'attenta selezione dei materiali, uniti a costituire corpi aerei, precari equilibri funambolici, passarelle e zattere per ingabbiare lo spazio. Da un *assemblage* bruto a un *assemblage* squisito nel senso originario della parola, vale a dire attentamente selezionato, e inoltre, circostanza ancor



W.T. Wiley: *Stick to Yourself*, 1971.

più importante, appoggiato a tutta una trama di nozioni e di idee. Mentre cioè nell'*assemblage* bruto (ancora una volta, « alla Rauschenberg ») la presenza del materiale è tutto, vale di per se stessa, nella sua attualità esistenziale, qui essa rimanda sempre a qualcosa d'altro: è appena la concretizzazione provvisoria, effettuata quasi a titolo di esempio, di un gioco associazionistico e metaforico che frattanto si svolge liberamente nella sua vera dimensione cioè in uno spazio impalpabile di significati verbali. Si può constatare infatti che spesso le parole fanno la loro comparsa sui materiali bruti usati da Wiley, come preziose iscrizioni dal potere magicamente evocativo; ma più spesso ancora esse si svolgono nello spazio che meglio loro compete, cioè nella pagina scritta. Conviene osservare in proposito i fogli di diario ove Wiley fissa le sue « illuminazioni », i suoi arditi giochi metaforici. Naturalmente si tratta di metafore ad alto voltaggio, di quelle cioè che non si fermano a rispettare i limiti esterni delle singole parole, ma procurano di incrociarle tra loro, all'insegna dell'ultimo Joyce. Per esempio, da *poetry* e *tree* ecco il nuovo nato *poetree*, il « poetalbero » o qualcosa di simile. Quanto ai disegni tracciati con grande freschezza sui foglietti, essi vogliono attestare un momentaneo materializzarsi del gioco semantico altrimenti inafferrabile. Né del resto è il caso di spingere troppo Wiley in direzione « mentale », sarebbe snaturarlo. Il suo associazionismo sfrutta contemporaneamente tutti i regni dell'essere, il materiale verbale come quello visivo, gli elementi concreti come quelli impalpabili; la sua invenzione poetica è suscitata assai spesso da un incontro casuale di *objets trouvés*, alla ricerca di una scintilla che riveli il sussistere di una loro imprevista simpatia e attrazione reciproca. Nel complesso, conviene ripeterlo, Wiley resta un visivo, sollecitato cioè in prevalenza da fatti di ordine plastico-cromatico. Ma la sua presenza non avrebbe l'attualità proclamata in apertura, se appunto non avvenisse che in lui la concrezione materiale, l'*objet trouvé*, l'*assemblage* bruto risultano doppiati da un universo di concetti e segni mentali, pur restando anch'essi nell'ordine visivo. Rischiamo infatti di dimenticare che non c'è miglior concetto, per un artista plastico, del disegno, dello schizzo o progetto, magari sapientemente aiutato dalle tecniche « leggere » della campitura ad acquarello o a tempera. Ecco raggiunta l'« altra » faccia di Wiley, la più sorprendentemente attuale, quella che lo vede estensore di meravigliose mappe e carte topografiche: le topografie di uno spazio poetico dove i vari significati si cercano e si nascondono gli uni agli altri, assumendo le figurazioni più opportune allo scopo. Ricordiamoci che il grande iniziatore della poesia moderna fu un altro americano, Edgar Allan Poe, in cui tuttavia l'operazione analogica si celava dietro a tradizionali luoghi romanzeschi: il labirinto, la caccia al tesoro, la navigazione avventurosa, la corrente marina del maelstrohm, la macchina ingegnosa per torture. Di recente alcuni esponenti delle avanguardie letterarie francesi sono tornati all'inveterato amore per il maestro americano, ma cercando appunto di percorrere a ritroso la sua operazione di camuffamento delle intenzioni poetiche originarie, mostrando che in lui abbiamo prima di tutto delle avventure della parola e delle sue mille possibilità combinatorie. Qualcosa di simile viene compiuto anche da Wiley, che evidentemente prende a prestito da Poe e da tutto il filone della narrazione avventurosa i « luoghi » più tipici dell'intrigo e della peripezia: il battello smarrito nelle distese di oceani plumbei, inquietato dall'apparire di astri sinistri; il pavimento ossessivamente guatato di sotterranei ove potrebbero svolgersi azioni perverse o mirabolanti esperimenti scientifici alla Verne. Ma evidentemente a cucire tra loro questi luoghi non sta una logica di primo grado, quella ovvia e verosimile che regge le storie naturali, soprattutto se di tipo candido-popolare; sta piuttosto una logica di secondo grado, pronta a impiegarli come estrinsecazioni, come segni di un associazionismo analogico che ormai vuole servirsi di ogni genere di elementi per meglio realizzare la sua spinta infinita: a cominciare da quelli più screditati e « impossibili ». Le vie della figurazione, che fino a poco tempo fa potevano sembrare le più dannose e pregiudizievoli alla libertà immaginativa, si rivelano a un tratto come le più propizie ad essa, fornitrici di docili teatrini in cui tutto può accadere. Non sempre è necessario maneggiare pesanti materiali, alla ricerca della scintilla di un vitale accostamento poetico; a volte bastano pochi tratti di matita e di penna per fissare una macchina fantastica, condensato plurimo di significati e operazioni.

Renato Barilli

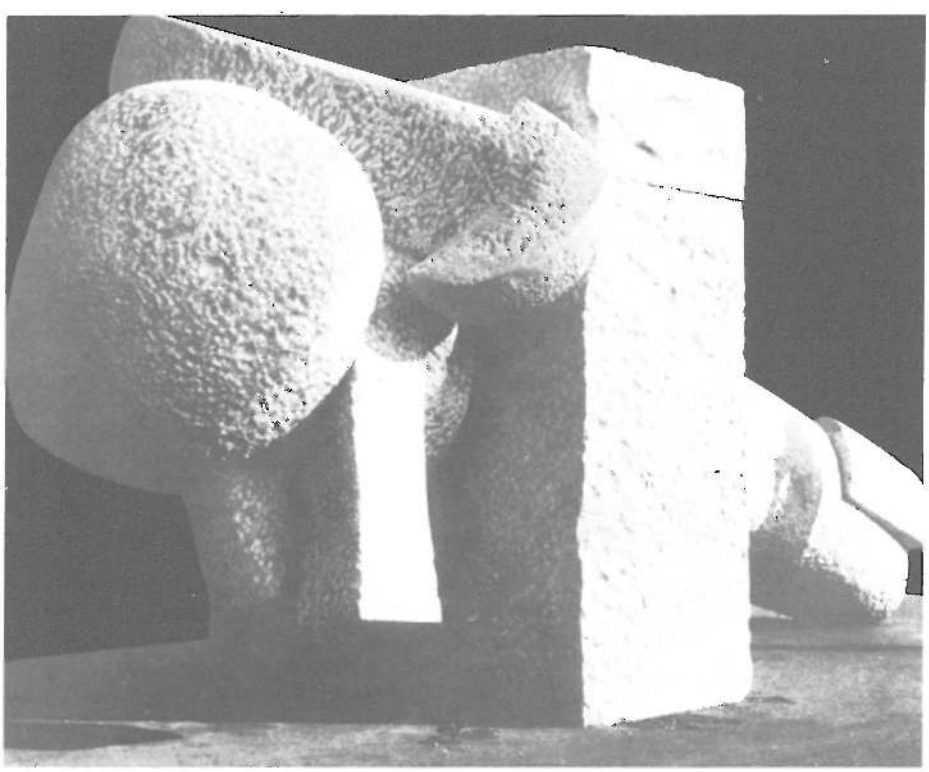
Pietro Cascella

La Rotonda di Via Besana ha ospitato, nel quadro delle iniziative promosse dal Comune di Milano, un'ampia rassegna di opere recenti dello scultore Pietro Cascella. Un'iniziativa di estremo interesse e per certi aspetti coraggiosa. Le opere di Cascella, infatti, accanto ad aspetti più immediatamente cattivanti, presentano una così densa stratificazione a livello sia dei contenuti che della loro espressione formale da richiedere una lettura prolungata, all'opposto quindi delle esperienze artistiche oggi numericamente prevalenti. A ciò si aggiunga una precisa inversione di tendenza operata spesso dall'artista anche nel modo di concepire la struttura mentale dell'opera. La tendenza quantitativamente più consistente, e non solo nell'arte contemporanea, è quella di far scaturire sin dal primo approccio del fruitore con l'opera un nucleo visivo, emozionale, psicologico o ideologico che il seguito della fruizione potrà svolgere o dialettizzare, ma che resta il nodo a cui ogni ulteriore elemento viene immediatamente rapportato e connesso. Si pensi a Brancusi, a Moore, allo stesso Giacometti, ma anche a percorsi più vicini alle poetiche informali, e l'esemplificazione potrebbe continuare

a lungo non solo in scultura e anche nel passato, poiché è assai più facile trovare conferme che rinvenire eccezioni. In Cascella, accanto ad opere che si conformano a questo tipo di struttura — e significativamente *Omaggio all'Europa* è tra queste — ve ne sono altre, tipiche ad esempio *Medusa*, *Donna nell'amaca* e *Madre*, che vi si sottraggono decisamente. Qui il filo della fruizione spesso si arresta, per ricominciare subito da un punto diverso e svolgersi lungo vie differenti; ne è prova palmare un irresistibile impulso a girare intorno a queste sculture, a scrutarle e sondarle da ogni parte. Ciò che l'artista intende comunicarci, anziché imporsi sin dall'inizio, prende corpo alla fine, dall'insieme dei vari approcci, dal loro semplice affiancarsi nel tempo senza che l'opera suggerisca lungo il cammino precisi nessi che valgano a subordinarli gerarchicamente. E non è certo carenza di unità, ma semplicemente un modo diverso di strutturare l'opera, altrettanto lecito anche se più insolito. L'unità, a senso, sul piano dei contenuti è del resto saldamente sorretta a livello formale da una struttura compatta, tutta giocata sul pieno, tanto da includere l'idea del masso da cui la scultura è ricavata. Lo spazio circostante non è mai messo in gioco dal singolo pezzo, perché ciò accada bisogna che l'artista ne accosti più d'uno come nel monumentale *Arco della Pace* o in *Santuario*, in *Regina*, *Museo*, *Camino* ed altri. Il pezzo singolo suggerisce piuttosto un moto di penetrazione al suo interno, portandoci così ad avvertire chiaramente la sua materialità, il suo essere fatto di materia. E la pietra o il marmo sono sempre trattati con un magistero tecnico altissimo, capace di trarne, con impressionante sicurezza, le vibrazioni più riposte, dalle più rudi e scabre a quelle più sottilmente virtuosistiche di *Testa bianca* o di *Specchio del tempo*. Ma si noti il lieve scatto laterale della testa, che contraddice la rigida ed immobile frontalità suggerita dalla sua iconografia da manichino. O in *Specchio del tempo* il moto ascendente, a spirale, che si snoda lungo le volute liscie e bianche del marmo sorgendo da una forma che ricorda l'ammonite, il fossile dell'era secondaria. Siamo veramente agli antipodi di un virtuosismo formalistico, poiché la tecnica è immediatamente volta a fini espressivi, e al di là della pura immagine visiva. Una delle costanti dell'opera di Cascella è del resto il dinamismo, il vitalismo; un dinamismo tutto potenziale piuttosto che in atto, e lo si veda come in una molla pronta a scattare, a rilasciarsi, in *Samurai*. Ma gli esiti più alti si hanno quando l'artista affonda la sua ricerca nel tema della nascita, del sorgere della vita. Un tema che è sentito in modo mitico, nella perennità del risorgere, sempre uguale, di quest'atto, che segue insieme la ciclicità e il fluire del tempo. Il ricorso a un'iconologia ancestrale e la monumentalità robusta, che ricorda la cava, l'essere quella pietra monte, geologia, prima che scultura, si fondono allora a riaffermare in modo pieno, con la forza dell'evidenza, quanto il senso di una vita, dell'essere nel mondo, vada al di là di un immediato e transeunte presente. Una polemica, dura, radicale, che pone questi lavori in prima fila nel moto di rinnovamento delle arti visive.

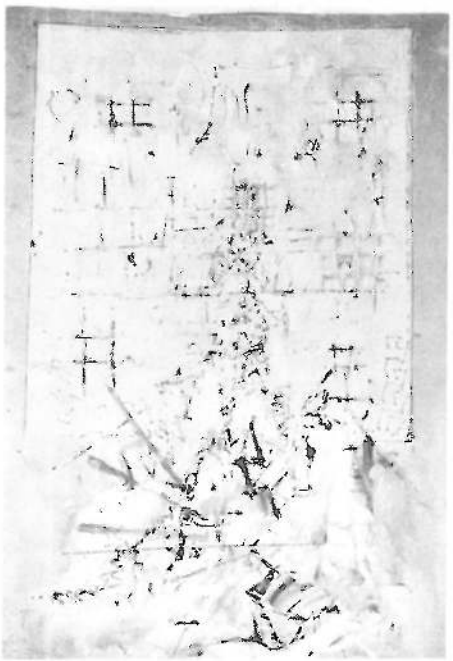
Renzo Beltrame

P. Cascella: *Santuario.*



Giancarlo Ossola

Il catalogo della personale di Giancarlo Ossola alla Galleria Bergamini si chiude con una lucida testimonianza dell'artista che più che una dichiarazione di poetica è la precisa riaffermazione della propria fiducia in un modo di fare arte che salvaguardi, al di là delle contingenze del tempo in cui l'opera è nata, le più valide ragioni del sussistere di un'esperienza artistica: le stesse che giustificano del resto il suo porsi come valore. Scrive Ossola: « Va detto e ridetto che l'arte non tollera, pena la sua estinzione, fini che contrastano con la sua intima essenza, siano essi politici, consumistici, o troppo direttamente ispirati a teorie della grande comunicazione o della non-comunicazione. Vanno ribadite le ragioni profonde e complesse che presiedono alla creazione artistica. Si assiste invece ad una repressione di quelle facoltà umane che sempre hanno concorso alla realizzazione dell'arte; e lo stesso clima artistico attuale, fortemente condizionato, porta la ricerca ad un livello troppo cosciente, a livello di sovrastruttura. Il perpetuarsi di questo disuso di facoltà tende ad imporsi come regola, attraverso una sorta di apologia dell'impotenza espressiva ». E la mostra di Ossola, a fronte di tanta arte *d'après* — dichiarata e non — è prima di tutto una buona boccata d'ossigeno. Ciò che immediatamente colpisce in questa personale è lo scatto deciso impresso dall'artista alla struttura dell'immagine; bruciate certe forzature intellettualistiche, essa si espande ora libera nello spazio della tela, amplificata più che contrappuntata dal colore del fondo. Anche il quadrato, che torna ricorrente quasi ad ancorarla con la sua intelaiatura geometrica, si rarefà sino a diventare, in molte opere, un sottile segno, appena percettibile. Direi traspaia da queste tele il frutto, personalissimo,di una meditazione profonda sul lavoro di Wols e di Giacometti, quest'ultima sicuramente di più vecchia data, se penso ai precedenti lavori di Ossola. Mi sembra catalizzata da Wols l'impaginazione più aerea data a quel sottile insistere sul particolare minuto che è per Ossola una scelta di elezione, mentre il frangersi del segno in un ritmo rapido, continuamente spezzato dalle angolosità, richiama, per assonanza emotiva, la tensione reiteratamente compressa che pervade molte opere di Giacometti. Ma proprio l'accostamento a Wols ci offre un modo di penetrare più a fondo nel lavoro di Ossola. Le « esplorazioni » di Wols sono spesso pervase da una curiosità alacre e sottile che rivela, derivata da Klee in modo, forse, un po' trappo fideistico, una fiducia nella conoscenza come valore di per sé. In Ossola questa fiducia è spenta, la sola



G. Ossola: *Ideogramma di una fuga*, 1971.

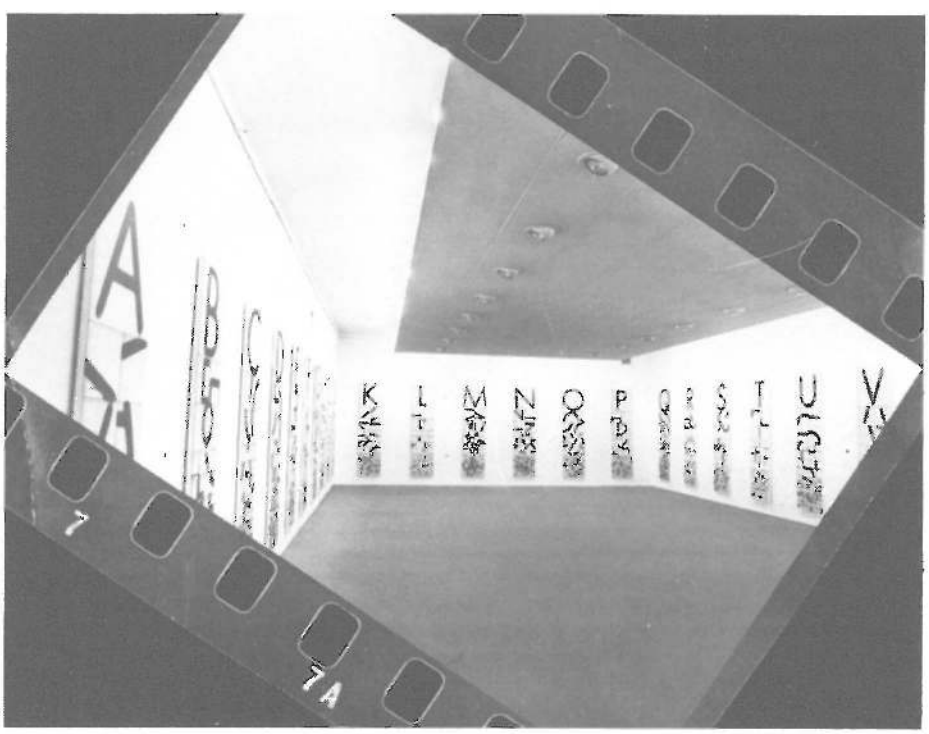
conoscenza si è rivelata incapace di migliorare gli uomini, e nelle sue opere aleggia un'ironia fredda, tutta mentale: scontata l'utopia, la consapevolezza non può che allargarsi dal piano della conoscenza a quello dell'etica, dal sapere al fare. Ed ecco il suggerimento al quadro, venire non più dalla natura, ma dalla città, dalle nostre megalopoli che paion nate dall'insensata volontà dell'uomo di distruggere il proprio habitat, biologico e mentale. Una tematica che nella traduzione sulla tela diventa pungolo, stimolo ad un approfondimento disincantato e non conformistico, uno stimolo che nasce dal suo svolgersi piuttosto sul filo delle reazioni psico-emotive più profonde, quelle che la quotidiana vita cittadina stratifica più durevolmente in ciascuno di noi, integrandole appena, quando pur vi sono, con radi e frammentari riferimenti visivi. Ed è proprio in questa attualità di temi, di approccio e di linguaggio il contributo sottile e pungente offerto da Ossola all'attuale panorama artistico.

R. Be.

Giro dentro a un monumento fotografico all'alfabeto

Prendo in mano un libro. Mi siedo tranquilamente in poltrona e, magari con accanto una bibita, mi accingo a passare così la mia serata. Mi siedo alla mia scrivania, o al banco del mio laboratorio e compulsando testi e facendo i debiti calcoli e passaggi logici metto giù le mie idee. Percentualmente parlando, quante probabilità ci sono — rispetto a cinquant'anni fa — che il mio lavoro e il mio svago si svolgano così legate al libro, al testo scritto? Sempre di meno. Fumetti, cinema, televisione mi si impongono se non altro con la forza della loro immediatezza. La fotografia nelle sue varie versioni, giornalistiche e scientifiche, fa sì d'altra parte che la mia informazione sia oggi orientata nel senso della trascrizione fotografica o filmica piuttosto che verso la descrizione orale e scritta. Il dizionario di oggi dovrebbe essere un dizionario fotografico. A parte le conseguenze che ciò comporterà in un prossimo futuro in cui il saper riconoscere risulterà molto più funzionale del saper descrivere, eccoci di fronte a questa porzione di sabbia da cui il mare della comunicazione che socialmente conta si sta poco a poco ritirando. Io credo che Bruno Di Bello, proponendoci il suo ambiente alfabetico da Marconi, abbia sintetizzato questa situazione visualizzando il momento di passaggio da un alfabeto strumentale a un alfabeto monumentale. Si obietterà che molti hanno già superato il momento della scrittura per ritornare alla comunicazione orale, in cui la scrittura rimane solo nota, considerazione, momento diaristico. E che altri, come i poeti visivi, hanno proprio lavorato sulla distruzione della linearità della scrittura e sulla sua trasformazione in composizione visiva. In effetti è vero: si tratta di funzioni diverse che assumono sfumature dal profetico al demiurgico. Di Bello invece è un sintomatologo che restituisce, ristrutturandola globalmente, la sintomatologia della scrittura al momento attuale. Invece di inserirsi nel processo di disgregazione della scrittura, proponendo cure o utilizzandolo per delle sue operazioni creative, si mette al di fuori di esso cercando di raggiungere un'emblematicità non solo di immagine, ma proprio del processo stesso che è in atto. I due elementi cui ricorre nel costruire il monumento sono la scomposizione delle lettere e il procedimento fotografico. La scomposizione distrugge il rapporto segno-significato della lettera per farla tornare al suo primordiale valore di forma. Di più, se qualcuno si prende la briga di seguirla nelle sue fasi successive e combinatorie, impegna chi guarda (la mostra si apre con un pannello su cui è scritto ' guarda ') a compiere in proprio il lavoro di montaggio e dunque a partecipare alla sua realizzazione. Il lettore-visitatore finisce così per ritrovarsi ' dentro ' all'alfabeto. E poi naturalmente c'è il fatto che questo alfabeto è realizzato col sistema del riporto fotografico. Al di là del fatto banale ma vero che è giusto che l'alfabeto in quanto strumento muoia per mano della macchina che lo riduce a forma, vorrei per un momento rifarmi al recente convegno di Trieste in cui si è discusso dei rapporti fra fotografia, e nuova fotografia, e ambiente. Il problema di alcuni — Lea Vergine, Toniato — era di come trasformare il consumatore fotografico in un individuo che, invece di essere posseduto, possedesse il suo strumento e lo puntasse sulle cose come una pistola o almeno come un boomerang attraverso il quale restituire, al di là di ogni retorica, alla società l'immagine che essa si merita. Per Trini la fotografia, come uso strumentale da parte dell'artista, è puramente un mezzo di documentazione da

B. Di Bello: *Alfabeto*, 1971.



immagazzinare e combinare con gli altri strumenti a disposizione ai propri fini culturali, e in concorrenza con quello che egli chiama imperialismo dell'informazione. A me invece, al di là dell'uso strumentale della fotografia, importa che si prenda coscienza delle modificazioni che opera in una determinata realtà l'intervento di una macchina fotografica. Circoscrivere e indagare gli effetti immediati e retroattivi che conseguono all'uso di uno strumento. Gli uomini si sono sempre gingillati cogli strumenti che hanno inventato, ignari delle conseguenze, tutti concentrati su un rapporto fra causa ed effetto da sfruttare per i loro fini, ciechi ad altre conseguenze per loro insignificanti perché collaterali ai loro scopi, ma magari primarie. E lo constatiamo ogni giorno nello sfacelo di una realtà quotidiana, costruita in funzione di una certa immagine che determinati uomini avevano di sé, ignoranti della totalità dell'uomo e del suo contesto. Orbene l'intervento della macchina fotografica produce sulla realtà che riprende, e trasforma in un foglio in bianco e nero o a colori lo stesso effetto che ha un megafono che amplifica i discorsi fra due persone. Essa trasforma la loro conversazione — o la loro immagine — in un fatto pubblico. Essa non ne rispetta l'integrità ma si impossessa della loro immagine trasformandola in oggetti che, quando sono fotografati, valgono nè più nè meno che tutti gli altri oggetti. Sono dei prodotti. Realizzando fotograficamente il suo alfabeto Di Bello ha voluto configurare questa sua operazione non in un ambito privato, ma pubblico: in un fatto che concerneva la totalità dei consumatori di alfabeti; e ha anche voluto strappare la lettera stampata all'universo chiuso e privilegiato della cultura per buttarlo su una piazza, prodotto fra prodotti, una forma come un'altra. Una piazza che non è un agorà forse. Una piazza in cui si potrà socraticamente passeggiare istruendosi, solo quando l'alfabeto sarà, per tutti restituito alla sua decorativa e ornamentale presenza monumentale.

Daniela Palazzoli

Silvio Pasotti

Del momento pop di Silvio Pasotti, alla Borgogna, che ha organizzato una sua personale, sono presenti solo alcune lavatrici. La parte rimanente documenta il lavoro più recente, gruppi di tele organizzate in sequenze narrative o attorno a uno stesso tema. Se nel passato l'artista aveva aggredito quasi esclusivamente alcuni motivi macroscopici della civiltà consumistica con l'esplosione di immagini e materiali plurimi, accatastati, mescolati, in sintesi e in tensione, ora il suo discorso appare più approfondito, arricchito di una dimensione analitica e intellettuale che dà al messaggio più complessi risvolti. L'ironia, il piacere costante della provocazione, dell'incisione, assume un campo di intervento che coinvolge non solo gli oggetti e la loro funzione più immediata, ma tutto il retrocampo, l'ideologia che fa da supporto alla loro stessa esistenza. L'operazione è condotta attraverso simbologie, ed è il caso del rinoceronte che si sfascia rivelando l'inconsistenza della sua forza, e della casa, « dolce casa », malferma prigione solo di ossessioni, o con un più disteso processo narrativo che tende a sottolineare la mancanza di un intrinseco rapporto tra le cose e i personaggi o tra i personaggi stessi. Ne risulta una realtà disgregata, costruita, su vacui giochi in cui le tragedie trovano sempre uno scivolamento grottesco che ne sconvolge le motivazioni o, meglio, ne rivela l'inconsistenza, sino all'assurda fantasia della poltrona trasfigurata, con un netto capovolgimento d'uso tipico dei media, in una sorta di simbolo para-sessuale. In sostanza Pasotti porta innanzi, con mezzi più sottili di un tempo (e il costo di tale operazione è il restringimento dell'area di comunicabilità), la sua opera corrosiva nei confronti di un mondo che si inventa ogni giorno, con malata fantasia, un sistema di pseudo-valori delegati a nasconderne la nullità.

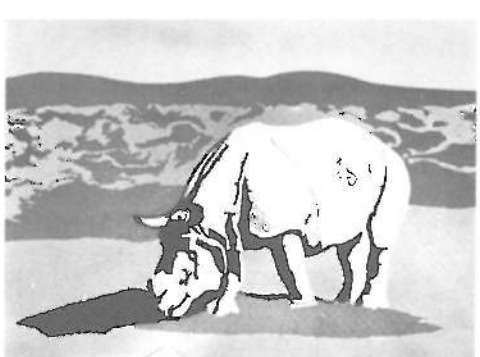
Aurelio Natali

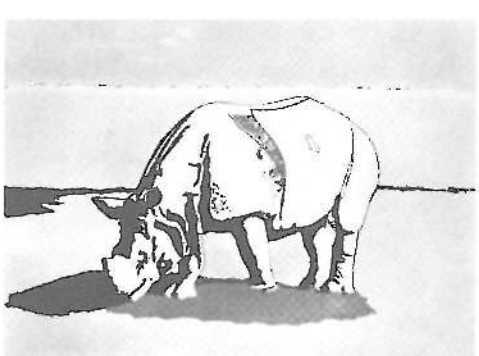
Peter Phillips

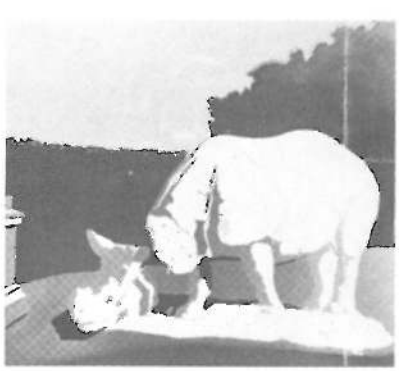
A un anno di distanza dalla mostra organizzata dalla galleria « Milano », la « Vinciana » ripropone uno dei personaggi « monstre » della pop-art: l'inglese Peter Phillips. Il livello delle opere risulta notevole e riconferma il giudizio che la critica ha nel passato dato del suo lavoro. Sono, a parte alcuni oggetti seriali, grandi tele di nitido impianto, al limite della progettazione (al di là il rischio è l'accademia). Vi appaiono, sopra una stesura pop-optical, le solite spirali-energia e motori, teste feline, uccelli dal piumaggio color bitume, teneri e affusolati come colombe; non è, questo, un simbolo oppositivo, come può apparire a una lettura superficiale, ma una dimensione integrata anch'essa a tutto ciò che di veemente e angoscioso Phillips ci offre. Poiché, diamo ragione alla Lippard, non esiste, nella pop inglese, artista più duro e inquietante di lui. Egli non lascia spazio alcuno all'interruzione, alla fuga fantastica come un Kitaj, né consente un avvicinamento a una umanità, seppur volgare, come Blake, ma incalza col groviglio dei simboli e dei segni occupando tutto lo spazio possibile. Improbabile è, al di là della visione che ci offre, qualsiasi altra ipotesi alternativa. Né egli indulge al pessimismo. Ciò che propo-

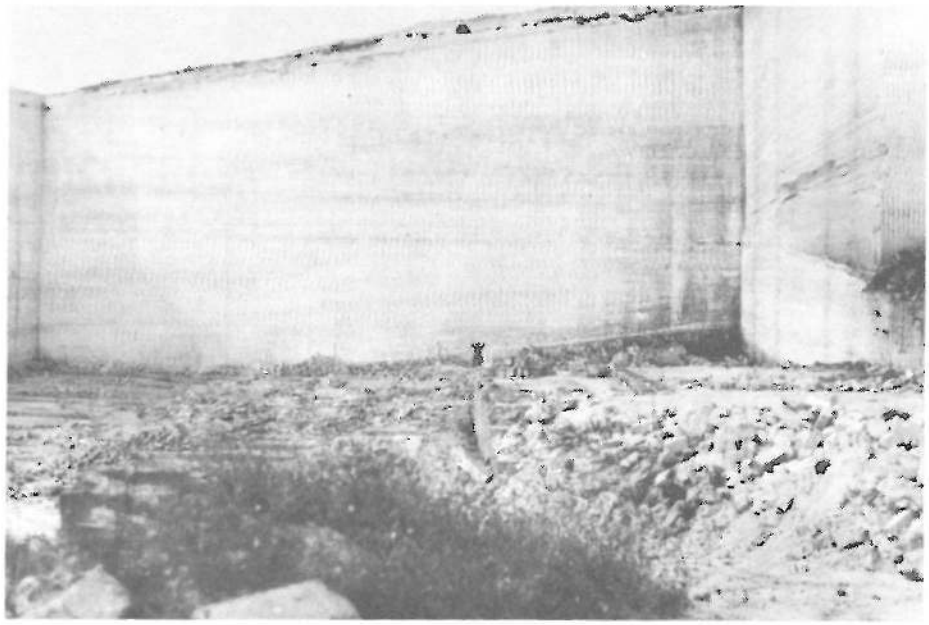
S. Pasotti: *Pronto a caricare - Le prime ferite - Il riposo del guerriero,* 1971.

P. Phillips: *Il leopardo*, 1969-70.









A. Paradiso: *Sequenza del film Percorso*, 1971.

ne è una presa di coscienza staccata, fotografica, di un meccanismo dominante dove, entro una struttura generale, gravitano i simboli del mondo contemporaneo: le tensioni distruttrici e la falsa neutralità dello strumento tecnologico. Ma ciò che appare più inquietante è il suo rifiuto al commento, la sua scelta di semplice testimone che rifiuta ogni collaborazione alla rottura di una rete di cui vede lucidamente ogni maglia. Semmai fermandosi all'ironia in cui si rifugia per trovare soltanto personale salvezza.

A. Na.

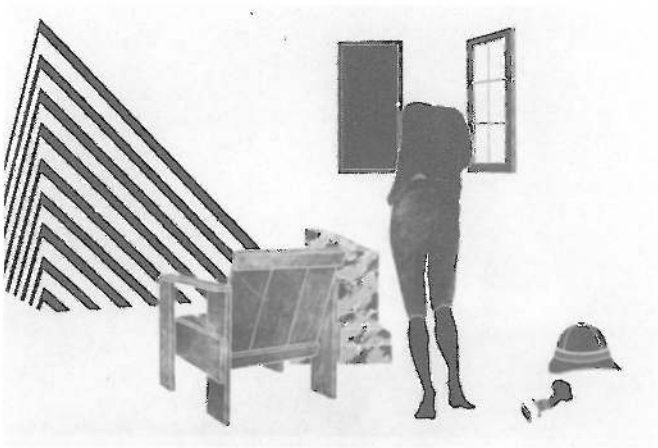
Antonio Paradiso

Su Antonio Paradiso, scultore lucano di Santeramo in Colle (Matera), si è già avuto occasione di parlare in altra sede, in concomitanza con una sua esposizione alla galleria Toselli di Milano: allora si disse che l'operazione di riscoperta di una civiltà millenaria attuata da Paradiso tramite alcuni tra i più suggestivi e geologicamente atemporali documenti, avveniva in stretta correlazione con la riscoperta di nuovi orizzonti significativi operati dai tentativi di ristrutturazione sintagmatica delle immagini, nella scultura come nella pittura milanese postinformale, ma in un modo comunque assai originale. Tendendo infatti il Paradiso non semplicemente a prendere qua e là alla rinfusa, come un primitivo *bricoleur*, pezzi tratti da un disarticolato e atemporale contesto, ma a restituire nuove forme, alla stregua di un più moderno *jongleur*, combinando quegli oggetti disusati che sono le sfere erose, le tavole quadrilatere, i cilindri di pietra e le enigmatiche scatole, in modo da caricarli di un significato più vivo e inconsueto. Indubbiamente nei lavori di Paradiso c'è un grande amore per la materia, e nel suo caso dietro la pietra erosa, calcare, di Murgia, s'intravvede il desiderio di contrapporre una civiltà millenaria, eterna nella sua assoluta purezza al di sopra delle miserie umane, a una civiltà che corre alla rapida estinzione delle proprie forme. Paradiso ha ribadito a suo modo questo convincimento interiore presentando recentemente nel suo studio i suoi lavori corredati da ulteriori cimeli strappati alle radici geologiche e storiche (tra essi compaiono oggi addirittura forme più specificamente « artistiche », come una statua di figura orante, screpolata e consunta come gli altri oggetti sparsi per le sale), a testimoniare un più vasto arco d'orizzonte temporale in cui circoscrivere la sua sete di assiduo scopritore, di reperti. Ma l'artista lucano non si è limitato a mostrarci, arricchito, il suo repertorio di forme risemantizzate in opposizione al lenocinio della tecnologia dilagante, quasi a cercare un risultato d'effetto, antifrastico e autoremunerativo. Paradiso ha cercato di associare al suo naturale istinto per le materie corrose, per la vita che vive oltre la morte dei suoi reperti, quello di *reportage* degli avvenimenti contemporanei, usando con efficacia il più diffuso strumento di comunicazione per immagini in sequenza, il film. Come la catena sintagmatica dei relitti naturali lucani viene simulata attraverso un filo conduttore che ne rileva tutta la casualità sintattica, così la catena che lega assieme le immagini filmiche appare nella sua casualità e ossessività allarmante. Come le « forme inutili » sono il risultato di una scelta-recupero, necessaria, che ci pone di fronte a qualcosa di ineluttabile come l'usura dei significati delle forme stesse e il loro atemporale e inquietante persistere, così la selezione delle immagini nel breve film è allarmante perché non fa altro che sottolineare la casualità degli eventi, il loro dramma senza significato; si tratta di una casualità sintattica che rivela, oltre all'inconsistenza dei significati, anche l'evidente simbolicità delle singole immagini destinate a un perenne accadere, a una perenne morte e rinascita.

Cesare Chirici

Emilio Tadini

L'antefatto di queste due mostre (contemporanee) di Tadini allo Studio Marconi e al Salone Annunciata, mi pare risalga alla sua esposizione di circa due anni fa — sempre da Marconi — intitolata « Color & Co ». Come è noto, questo pittore ha sempre proceduto per cicli (da « le vacanze inquiete » del '65 a « il posto dei bambini » del '66, da « la vita di Voltaire » del '67 agli attuali « viaggi in Italia » e « paesaggi di Malevic ») e anche allora egli aveva proposto il suo discorso pittorico sotto forma di più quadri omogenei nella tematica, quasi come si trattasse di una specie di racconto. Senonché, anche ad un esame superficiale, appariva chiaro che in quel ciclo « Color & Co » c'era (già nello stesso titolo) qualcosa di diverso: per così dire, meno letterarietà. Vi appariva, infatti, abbastanza evidente — sia pure non pienamente risolto sul piano estetico — un trapasso dalla precedente concettualità (così bene analizzata da Sanesi) ad una maggiore preoccupazione pittorica. Come egli stesso scrisse in quella occasione, in un certo senso, il passaggio « ad una pittura sulla pittura, sull'atto stesso del dipingere ». Tadini, come si sa, prima che pittore, è stato un finissimo critico. Per cui non fa meraviglia questa sua lucida coscienza di una variazione forse fondamentale che stava accadendo nella sua ricerca. Un cambiamento che può essere riassunto — per ripetere ancora sue recenti parole — in un « vedere non come il contenuto diventa forma, ma come la forma diventa contenuto ». Che non è altro che un approfondimento del « non il rosso simboleggia certe cose, ma il rosso è certe cose », da lui scritto, appunto, nel catalogo del ciclo « Color & Co ». In altri termini, in uno spazio che è diventato ancor più, soltanto colore-luce (un colore-luce limpido, cristallino, che stimola e aguzza la percezione e, cioè, la mente, come una tersa giornata di tramontana), egli oggi cerca — come d'altronde fin dai suoi inizi — una nuova possibilità figurativa (vedi lo stacco, la estrema concretezza delle sintesi degli oggetti e, fra l'altro, l'esplicita polemica della serie « paesaggi di Malevic »). Ma lo fa con una sempre più lucida coscienza del significato autonomo e del valore conoscitivo della forma-colore. Della sua capacità, cioè, di porsi come discorso « altro », rispetto a quello comunemente, pigramente chiamato logico-razionale. Che è poi, in fon-



E. Tadini: *Viaggio in Italia*, 1971.

Particolare di un seggio Baga, Guinea. Foto A. Hammacher.

do, recuperare dell'uomo la sua interezza. Una interezza da recepire, però, non misticamente, bensì con continui, successivi scatti dell'intelligenza. Appunto in una accezione molto più ampia del termine usuale di « razionalità ». E qui — se ci fosse spazio — sarebbe utile confermarlo con una analisi dettagliata dei suoi attuali mezzi linguistici e retorici. Il suo profilare in negativo le forme perché le superfici tendano meglio a strutturarsi, a ricomporsi in un'immagine, grazie all'intervento attivo dell'osservatore. Il registro più timbrico e più densamente vibrante delle campiture di colore. La dialettica, e al tempo stesso la identità, tra solidi geometrici ruotanti e la loro ambigua pelle mimetica, come a sottolineare lo scacco di una « ragione », intesa troppo superficialmente, troppo poveramente. Le verifiche compositive e formali che, a volte, egli spinge a limiti didattici, per sperimentare le possibilità espressive e, soprattutto, saggiare su se stesso la profondità di certi sostrati, dove sarebbe illogico fare distinzioni tra natura e cultura. Due termini non più interpretati come una dicotomia, ma un tutt'uno da porre come idealità non utopica, bensì reale e concreta della comprensione e accettazione dell'uomo. In sostanza, il nodo dell'attuale discorso di Tadini. E proprio perché mi sembra che sia riuscito a decantarlo di certa letterarietà, sia pure ironica, e tende a configurarsi come puro processo visivo, lo ritengo un accadimento di notevole peso. Come maturazione, ripeto, di un artista che ha sempre operato con estrema, rigorosa lucidità. E, d'altro canto, come rilevante contributo ad una dialettiva che, per vari segni, mi pare stia per rinvestire fertilmente la problematica artistica contemporanea.

F. Vi.

Creazione e tradizione tribale

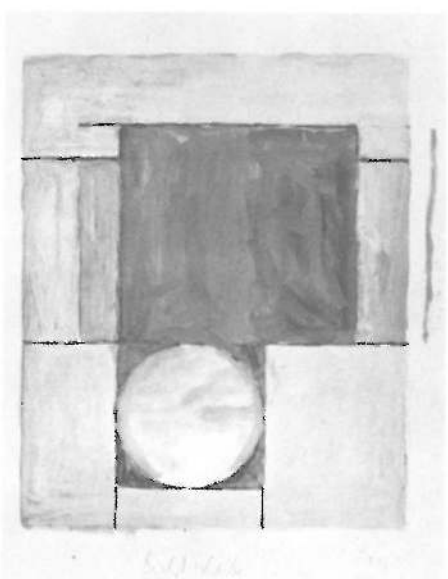
La nostra rivista ha già avuto occasione di segnalare (NAC n. 2-71) questa galleria che ha nel nome stesso, « l'uomo e l'arte », un preciso programma. Si era appena alla prima mostra, ma Natali ritenne già allora di sottolineare che il discorso sui significati che l'arte ha all'interno dello spazio umano e sociale che l'esprime, andava « portato avanti nel modo più organico e scientifico possibile ». Bisogna dire che, dopo qualche, forse inevitabile, assestamento, questa mostra « Creazione e tradizione tribale », dedicata ad una serie di sculture dell'Oceania e dell'Africa Occidentale, risponde in modo calzante a quel programma e a quell'auspicio. A cominciare dal catalogo, composto da rigorose schede esplicative, per finire all'allestimento — pure dovuto ad Harno Hammacher — che, senza concessioni all'estetismo, ma con una sua linea estetica eccezionale, guida il visitatore a scoprire i legami tra quelle forme artistiche e le società che le hanno espresse. Non sovrastrutture ma intimamente connesse a cerimonie sacre, usi magici, riti di iniziazione, che sono espressioni autentiche di quelle culture. Molteplici e autonome e nelle quali il rapporto tra tradizione e creazione si pone, sempre, in termini analoghi a quello tra humus e pianta. E dove quello tra uso e immaginazione ribadisce la libertà lasciata all'artista; mai condizionata da fattori esterni alla sua ispirazione, bensì aperta e rispettosa soltanto di quella funzionalità che l'ha motivata. E basti citare la serie dei « ganci » della Nuova Guinea, qui sapientemente raggruppati in modo da esaltare la libertà inventiva di cui danno prova questi artisti. Perché — sia ben chiaro — non di mestiere artigianale si tratta (sarebbe difficile pensare ad opere di artigianato di fronte alla straordinaria bellezza delle maschere di danza Bende), bensì di un linguaggio creativo che si nutre e, al tempo stesso feconda quelle varie micro-società. Con una pienezza tale da far venire subito in mente, per contrasto, le condizioni dell'arte nella nostra società. Ma va subito notato (ed il merito maggiore risiede, forse, nel come queste sculture sono state presentate) come questo contrasto non generi sterili rimpianti per il « buon selvaggio ». Semmai la consapevolezza di una diversa, non alienata funzione. E questa coscienza è rafforzata da quel grande sostegno ligneo di casa, del Medio Sepik, posto nell'atrio, a congedo del visitatore. Curiosamente scolpito come una colonna di un portale di una nostra chiesa romanica: lo stesso umile anonimato e quasi i medesimi simboli; soprattutto la medesima autenticità.

F. Vi.

Il mondo della non-oggettività

La quantità di esposizioni che si tengono a Milano, costringe spesso a « bucare » numerose mostre più che degne di menzione. Ma non è forse lecito passare sottosilenzio — sia pure con una brevissima nota — una rassegna come questa, dedicata alla « non-oggettività, tenutasi alla Galleria Milano, dopo essere stata presentata, quest'estate, a Parigi e a Londra. E ciò perché si è trattato di

E. Buchholz: *Lichtscheibe*, 1923-24.



una rara occasione (oltre tutto con un bellissimo catalogo) di veder riuniti ben circa 80 artisti, che di questa tendenza sono stati protagonisti, più o meno importanti. E non parlo soltanto di Klee o Kandinsky, di Arp o Moore o Mirò oppure dei nostri Melotti, Reggiani, Veronesi, Magnelli, Licini, Soldati, Prampolini e Munari, le cui opere, in una maniera o nell'altra, si possono vedere in giro con relativa facilità. Bensì dei tanti nomi, spesso noti soltanto attraverso le cronache e le riproduzioni. Questa vuol essere solo una segnalazione, né intendo ripetere la solita sfilza di nomi: da Albers a Vantongerloo, da Calder a Schwitters, da Domela a Moholy-Nagy, dai fratelli Pevsner a El Lissitzky. Desidero semplicemente sottolineare che alcuni « incnotri », specie con artisti poco noti, hanno avuto per molti visitatori carattere di rivelazione. E mi riferisco ai russi Carlsund, Exter, Koudriachov e Walkowitz, ai tedeschi Bauer, Reichel, Buchholz e Schreyer, agli ungheresi Kassak e Bortnyik, al francese Valesi, all'inglese Vezelay. Una mostra, ripeto, eccezionale, degna di un museo pubblico; se da noi, questi organismi funzionassero a dovere.

F. Vi.

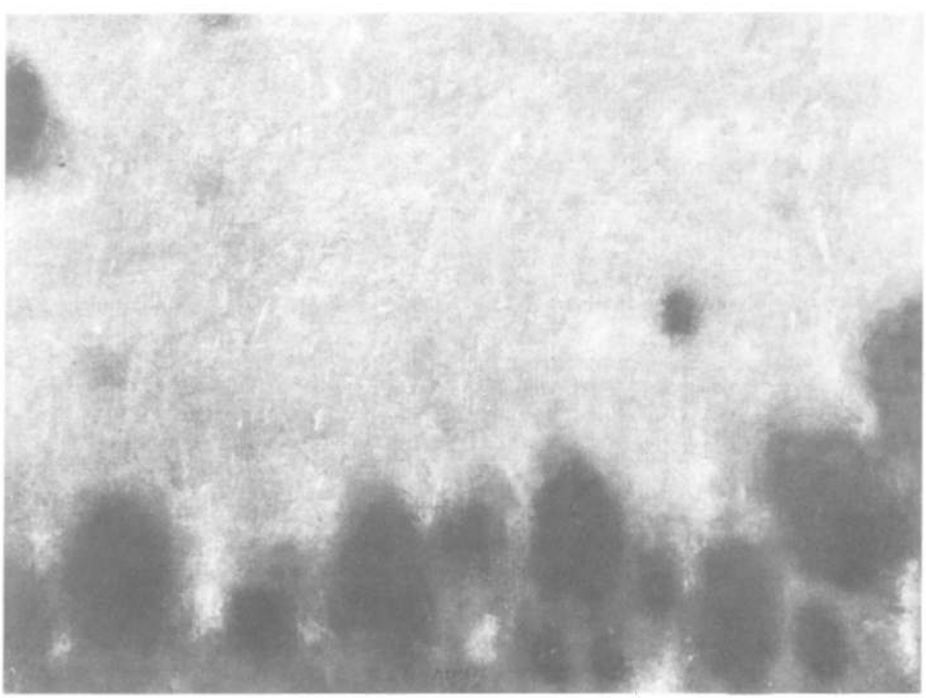
PIACENZA

Zoran Music

Una mostra intelligente, altamente stimolante. La Galleria « Il Gotico » ha proposto una retrospettiva di opere di Zoran Music composte tra il 1958 ed il 1962: le terre dalmate, le terre carsiche. E la rassegna ha fatto lungamente pensare. C'è nei lavori di quel periodo tutto un amore alla solitudine, ai silenzi, direi una vocazione al deserto: il bisogno di star con la natura, quella più aspra, là dove il tempo e gli uomini hanno recato lacerazioni e ferite profonde. Ma quando quei lavori uscirono ci fu una certa perplessità da parte della critica: pareva che Music (proprio Music, il deportato del campo di sterminio di Dachau) avesse dimenticato la vita, quella vissuta e quella da trascorrere ancora, isolandosi in uno strano rifugio di silenzio, di note tenere e sommesse, di palpiti pacati. Oggi è venuto il tempo di rileggere bene quelle opere in virtù dei lavori presentati da Music a Parigi, nel 1969, in una mostra intitolata « Non siamo gli ultimi » e dedicata ai tragici ricordi di Dachau (tutto un mondo di cadaveri, di morti, di torturati). Music in quella grande rassegna, che fu presentata da Sandberg, sciolse il grumo che nascondeva le cose: « E poi abbiamo veduto che il sogno di Music non era quella penombra tenera, ma una luce che passa attraverso le nebbie e le polveri, e che la campagna riceveva come un corpo disteso. Ora sappiamo che quelle regioni silenziose erano dei ricordi, delle file di cadaveri spolpati. Sappiamo che il silenzio nascondeva grida di morenti, che il segreto di Music aveva voluto chiudersi sull'orrore delle agonie nei campi di concentramento. Quella timidezza di Music era un pesante ricordo che non riusciva a cancellarsi perché il tempo delle crudeltà non è finito. L'artista può oggi far dire alle vittime di ieri: non siamo gli ultimi » (R. Cogniat). Sotto questo profilo, tenendo conto appunto delle esperienze più recenti di Music, abbiam rivisto le terre carsiche, le terre dalmate. Le abbiamo riviste con una autentica emozione; brulicava in esse un'angoscia. Music non aveva dimenticato: la sua vocazione al deserto era una tappa verso la verità. Quelle terre si sarebbero aperte un giorno a svelare un segreto, il segreto dei corpi distrutti, delle morti consumate.

Mario Ghilardi

Z. Music: *Nel paesaggio il vuoto*, 1960.



ROMA

Antonio Recalcati

La pittura di Antonio Recalcati è ben conosciuta in Italia; il pittore fa capo a Roma alla Galleria Il Fante di Spade, dov'è ora la mostra di cui parliamo, ed aveva partecipato a un preciso clima milanese prima che Gassiot Talabot lo includesse in quella terna (Arroyo, Aillaud, Recalcati) di respiro più largo ma, al di là dell'apparente consonanza, alquanto eterogenea. L'allusione infatti che permea il mondo animale di Aillaud svanisce spesso o si allenta al premere di significazioni più immediate e alla fine più autentiche, sostanziate da una pittura che tende ad evitare i rimandi per darsi ad una lettura diretta, col rischio persino del compiacimento pittorico. Più vicino il nostro pittore potrebbe sembrare ad Arroyo, ma l'aggressione dello spagnolo milita sempre all'ombra di un'ironia ch'è una sorta di uscita di sicurezza (spesso non sufficiente a garantirlo dall'eccesso ideologico) — ironia che manca totalmente, e con danno rilevante, alla visione di Recalcati. Ogni mondo poetico, certo, ha le sue leggi, e nessuno potrebbe imporre a Recalcati l'ironia come nessuno potrebbe imporgli scelte diverse da quella che tuttavia sembra oggi stringerlo fino a soffocarne vitalità e capacità d'incidenza. A nulla vale poi considerare ch'egli s'inserisce in tutto un filone non soltanto europeo di arte a suo modo contestatrice (non sul piano del linguaggio ma su quello dei contenuti), ciò serve anzi a spostare l'accento dalla sua pittura a un discorso più generale e di fondo, e liquidare questa mostra, come sarebbe più facile, o accettarla, rimettendosi a quel discorso di principio. Questo giudizio sbrigativo sarebbe sbagliato, perché Recalcati val bene lo sforzo di un'analisi. A prima vista questa mostra (che potrebbe riassumersi giustapponendo i due titoli più ricorrenti: « Interno americano-senza titolo », ad evidenziarne l'invadente assunto intenzionale) opera uno spostamento rispetto alla violenza d'immagine cui l'artista ci aveva abituato, sia con la serie assai prolungata delle impronte di figura, sia con quella dei paesaggi cancellati da due segni in croce, sia infine

con l'altra dei vividi ritagli urbani su tramonti polemicamente rosseggianti. L'America di oggi si presenta con un'angolazione diversa che non la precedente prepotenza visiva; l'impaginazione è assai più pacifica, si direbbe anzi volutamente domestica, il colore non è più acceso, anzi forzatamente pacato. E tutto ciò, naturalmente, per una diversa intenzione polemica e giudicante, non certo per una ' qualità pittorica ' che in siffatta impostazione del lavoro sarebbe del tutto fuorviante. Questi « Interni americani » infatti sono non soltanto domestici ma dozzinali e scontati: mobili da supermercato, tinteggiature in bilico tra banalità e volgarità. Ciò è già assai sintomatico; ma in quegli ambienti squallidi sono talora esibiti amplessi che dovrebbero trasudare brutale aggressività, bieca bramosia, voglie ciecamente spietate. Il tutto, secondo si accennava più sopra, come sovrastruttura contenutistica di una struttura linguistica assolutamente incapace di sostenerla. Più giusta è invece un'altra serie, per la quale Recalcati rifiuta, e a ragione, l'estrazione surrealista, innegabile restando tuttavia, almeno sul piano di un riferimento immediato, il richiamo a un discorso di quel tipo. Sulle poltrone dei medesimi interni guizza una mano, si tendono spasimanti due piedi, o mani e piedi si avvinghiano bramosi. Il teatro di questi arti senza corpo, che potrebbero apparire vanamente viscerale o banalmente angoscioso, riesce invece talora a creare una reale tensione, proprio nella misura in cui non ostenta ma suggerisce, a strappi, come fra i denti, un'ansia indefinibilmente smaniosa. Qui potrebbe annidarsi — vorremmo poterci contare — un esito più autenticamente significativo.

Guido Giuffré

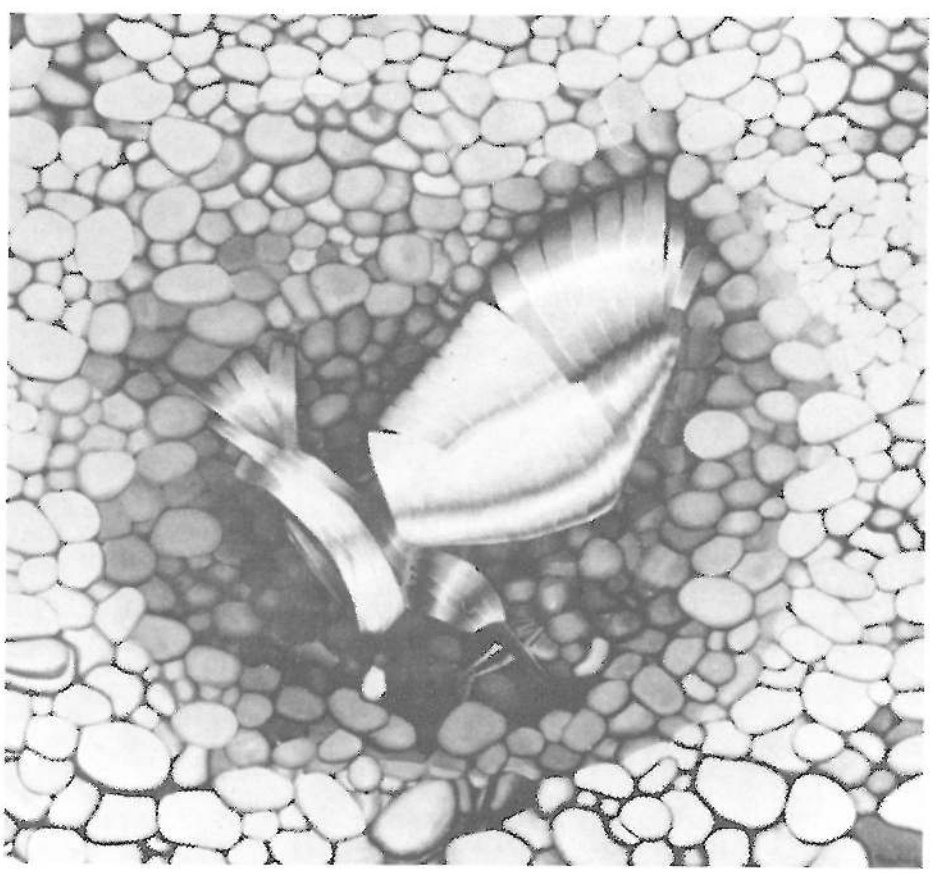
Aldo Turchiaro

È una mostra questa di Aldo Turchiaro che rientra in un disegno messo a punto da Giorgio Di Genova e inteso, con la collaborazione di Lambertini, Morosini e Lorenza Trucchi, a « uscire dalla solita routine delle mostre sia personali che collettive », attraverso una collaborazione tra critici, artisti, gallerista e pubblico. I critici hanno scelto gli artisti, il pubblico sceglie le opere di ciascuno che saranno riunite in una collettiva finale; l'esperimento è tuttora in corso — siamo appunto alla mostra di Turchiaro dopo quelle di Margonari e Margo, manca ancora Surbone — e mentre si presenta già di un certo interesse offre spunto a qualche considerazione che sarà bene tuttavia rimandare alla conclusione dell'iniziativa. Diciamo intanto della personale di Turchiaro, che è cosa diversa dai problematici rapporti critici-artisti-galleria-pubblico. Non è mostra ricca, perché resta a metà tra l'antologica (i pezzi più vecchi sono del '65, i più recenti appena dipinti) e la personale,

A. Recalcati: *Interno.*

senza dichiararsi (sono 19 quadri in tutto) né di qua né di là, ma è una mostra notevole. Vi si misurano infatti i termini di una vicenda che l'artista ha vissuto appunto nell'ultimo quinquennio, e che lo porta ora di nuovo a risultati di rilievo. V'è un quadro del '65, « Lo steccato », che può considerarsi esemplare di una compiutezza di visione raggiunta da Turchiaro in quel torno di tempo, dove la fantasia sapientemente filtrava un mondo animale e vegetale costantemente minacciato dall'invadenza tecnologico-industriale. Se si vuole ridurre in due parole il mondo dell'artista, come mero suggerimento di lettura analitica, si può parlare appunto di una natura — luogo ovviamente di verifica di una condizione più generale — soggetta alla prevaricazione latente, incombente, di quell'ondata meccanizzante che minaccia l'uomo a tutti i livelli; natura snaturata, insomma, il cui volto per assurda e crudele metamorfosi si mostra metallizzato, verniciato, satinato (ed è qui, va detto subito, e per i motivi cui si accennerà, che risiede la vena più ricca ed efficace di Turchiaro, in questa felice metafora sulla natura, e non in quell'altro discorso più diretto a base di scontati elicotteri con il loro noiosissimo risvolto sulla violenza). Perché appunto codesta natura compressa, contaminata, ritrova nonostante tutto un suo magari ammiccante o magari inquieto equilibrio, ricrea le sue leggi capaci di emarginare ancora una volta ogni possibile violenza dell'uomo, isolarla e renderla estranea, e mostrarne in tal modo la flagranza sopraffattrice. E vi riesce perché tale è l'animo di Turchiaro, teso cioè a ritrovare l'incanto contemplativo al di là o nonostante tutte le inquietudini e le ansiose incombenze: « il suo incantamento » dice bene Morosini che da anni segue il suo lavoro « è sempre venato da una sottile apprensione, da un

A. Turchiaro: *Il buco con l'uccello*, 1971.



certo turbamento », e meglio si rovescerebbero forse i termini, proprio a sottolineare quell'incantamento, dicendo che non v'è turbamento, nello sguardo chiaro dell'artista, che non abbia il suo riscontro solare, il suo sospeso stupore. Codesto mondo, seppure arricchendosi, non è mutato. Nel citato « Lo steccato » del '65 la folta chioma d'un albero, lucida, rifrangente, quasi appunto trucioli di specchiante metallo, è abitata da un esercito di uccelli, topi, lucertole, meccanici anch'essi, levigati e imbullonati, e tuttavia animatissimi, come se la nuova veste in nulla avesse alterato la loro reale natura. Il tutto in una pienezza di visione a suo modo opulenta, ricca di una materia pittorica larga ma lievitata e vibrante. Dopo codesto momento così felice Turchiaro aveva attraversato un periodo di ripensamento; a rivederlo ora nella memoria vi si possono reperire e forse assai più che in germe i nuovi sviluppi, anche se egli tentava insieme altre strade guardando ad esempio ai ' costruttori ' di Léger. Ma sulle strutture edili di Turchiaro val meglio un grillo gigante, magari a catturare la luna, che non il manovale proletario — ed ecco la sensibilità vigile dell'artista ricondurre oggi il discorso nei suoi termini propri. Se prima egli spingeva il suo sguardo maliziosamente indiscreto in quella babelica congerie vegetale-animale, nelle festose riunioni di insetti meccanici che fondevano sapientemente ritmo ed energia, immediata vividezza d'immagine e risvolto allusivo, oggi d'un tratto quella vibrante mobilità sembra arrestarsi, gli elementi ingrandire e farsi isolatamente protagonisti, la frase, la parola, sostituire la coralità. Il linguaggio è fortemente semplificato, netto al limite del perentorio, terso e teso oltre misura. Una spranga di metallo s'avvolge a guisa di serpente; l'agave d'acciaio splende abbagliante, le foglie giganti in larga ansia di luce; una lucertola trattiene il guizzo improvviso. Il moto è latente nella ferma struttura di questi esseri smaglianti, nel linguaggio largo, pulito, perfetto; resiste ancora fascinoso il sospetto di una attesa segreta, talora, come nel magnifico « Il buco con l'uccello », essa stessa bagnata, annegata di luce irresistibile. Turchiaro è nella sua piena, bella maturità.

G. Gi.

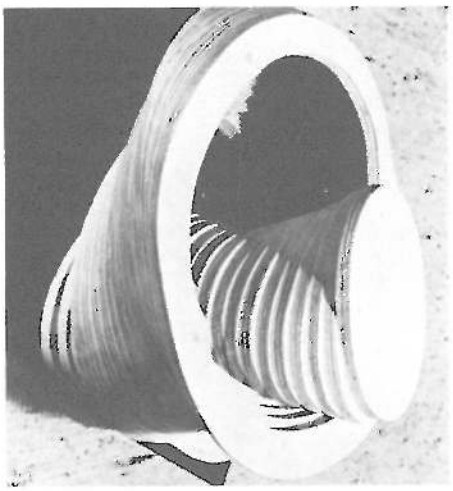
Lorenzo Guerrini

Il rapporto conflittuale con il mondo delle immagini da consumare si propone come elemento strutturale della scultura di Lorenzo Guerrini, in questa sua personale alla « Grafica Romero ». Una conflittualità che è, in sostanza, uno scontro dialettico con la realtà cittadina stessa, e si risolve nella proposta di una nuova immagine che, alla fine, alla nuova città tende. Il problema spazio-ambiente, la sollecitazione di una linguistica attenta alle segrete motivazioni dell'uomo, il tentativo di riscatto dell'individuo sia pure attraverso il ritorno ad una invocata « barbarie », sono tutte componenti alle quali il discorso di Guerrini intende rimanere fedele, e si riassumono nella « pietra ». L'incontro-scontro con una materia romanticamente tesa alla determinazione di un primordio che nel fascino delle asperità, nella drammaticità della tensione che ne accompagna la stesura, nel gioco sottile delle luminosità vibratili che la forma circondano, trova il congeniale sviluppo e, ad un tempo, la sintesi di tutte le sollecitazioni che muovono alla base della ricerca dell'artista. La sua è una condizione di scelta derivante da un concetto di classicità. La struttura organizzata impressa alla forma e le pause che alterano gli sviluppi, danno immediatamente l'esatta misura della tensione del discorso e la condizione di acuta sensibilità all'origine dell'indagine: questa grande nostalgia della forma ed il contemporaneo rifiuto del monumento. Il « totem » si ripropone immediatamente come via di salvezza; un totem inteso come riporto di fede mai come concezione monumentale o liberatoria, intendiamoci, ma comunque interpretato nel suo significato di realtà emblematica alle cui certezze la speranza dell'uomo possa riportarsi. Questa la *disperazione storica* di Guerrini, ricondotta a razionalità attraverso il rapporto rigoroso con lo spazio. E questi anche i limiti della mostra nel significato di ambientazione. Le strutture di Guerrini rifiutano i limiti della galleria, e di questa galleria in particolare, certamente adattissima per la grafica, ma non congeniale alle intenzioni di questa scultura. Le forme qui esposte, allora, danno subito l'impressione di essere i primi approcci con un'idea, e la necessità di grandi spazi e di grandi dimensioni diventano motivi incalzanti nell'osservatore. Da qui l'ipotesi della nuova città alla quale accennavamo. E le sagome, gli uomini neri che lo scultore propone già diventano l'uomo che si aggira in questa che può considerarsi la condizione zero prima di una nuova fase: la nuova città a dimensione d'uomo o distruggitrice dell'uomo. È l'uomo che si aggira idealmente in questo spazio che non è la foresta pietrificata ma la denuncia di una condizione ai fini dell'affermazione di una possibile ipotesi di vita. L'alfabeto, allora, non può essere che estremamente elementare proprio per la costruzione di un nuovo linguaggio.

Vito Apuleo

Rocco Genovese

L'eleganza di una forma piena proiettata nello spazio si offre come tematica di base della scultura di Rocco Genovese, proposta in questa sua personale alla Galleria « Artivisive ». Un gioco di modulazioni formali che in un susseguirsi di correlazioni con l'ambiente, trova



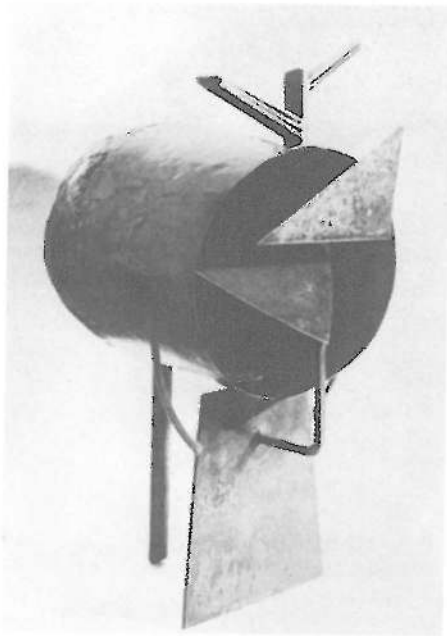
R. Genovese: *Esoendo*, 1970.

un peculiare spazio architettonico realizzato attraverso la luce. Le forme così risolte acquistano un andamento ludico, capace di suggerire evocazioni simboliche in quell'alternarsi di vuoti e di pieni che alla forma chiusa tende. Nascono così le *strutture* di Rocco Genovese, strutture che non hanno la tragicità delle « forme » di un Fontana né i grandi chiaroscuri barocchi di un Pomodoro, ma si suggeriscono come metrica di lettura all'interno di una narratività che ai materiali pone non poca attenzione. Le trasparenze delle ampie volute vengono, così, ravvivate da un artigianalità di resa che sembra, in tal modo, voler risultare l'ultima difesa organizzata dallo scultore nei confronti dell'invadenza tecnologica. Una difesa che vuole essere la riproposta di un mondo poetico, di un modo intuitivo di un'immagine in bilico tra il sogno e la realtà. La sottile trama intorno al « mogano marino » acquista, a questo punto, il suo valore di elemento portante ai fini di quell'inventiva fantastica alla quale accennavamo ed attraverso cui la forma realizza una propria dimensione nello spazio.

V. Ap.

Julio Gonzales

Gonzales (Galleria Il Collezionista) è nato nel 1876, lo stesso anno in cui sono nati Brancusi e Duchamp Villon. Ha passato gran parte della sua vita a Parigi dove è avvenuto il cubismo al quale ha seguito una nuova immaginazione dell'oggetto nello spazio; e dove egli ha assistito e partecipato ad una scultura fondata sull'idea di purezza, di geometria, di esemplarità espressiva. Ha creduto in questa idea, ma essa non lo ha sostanzialmente trasformato. Il suo lavoro non lo ha assecondato nel senso di rendersi totalmente esplicito tramite la forma, ha mantenuto una parte più in ombra nella quale vale la pena d'inda-



J. Gonzales: *Tete dit « le Tunnel ».*

gare per scoprire al di là di certi stimoli espressivi, di certe ricerche di linguaggio, di certi materiali più o meno scelti per elezione, dei contenuti personali, una storia interiore. La ragione per cui Gonzales è divenuto scultore. La parte più in ombra tratteggia una figura abbastanza isolata, non per limiti culturali o geografici, ma per scelte che hanno remote origini e che lo imbrigliano. L'artista catalano tanto caro a Picasso visse per anni ed operò come in una prigione dove poco è concesso, dove l'immaginazione è in una trappola, ma è ricca e densa e la costrizione la solidifica in immagini che negli anni acquisteranno la consistenza di personaggi. Gonzales diviene scultore, nel senso più completo della parola, negli anni trenta, quando già toccava la cinquantina, dodici anni prima della sua morte. In dodici anni sembra abbia inventato tutti i suoi temi, tutte le sue immagini. Evidentemente quello che conta è ciò che è accaduto prima di quei dodici anni in cui tutto si chiarisce e si condensa e si libera, negli anni del buio dove c'è qualche sprazzo di luce ma pochi, dove si affinano e si cercano le tecniche così come si lucidano le armi di una ipotetica futura battaglia. Con incertezza se vi sarà mai una battaglia, ma sotto un'impulso che ad essa conduce. Nella sua famiglia erano artigiani, orefici, decoratori. Da questo punto muove la sua esperienza di ragazzo già molto abile nell'eseguire con precisione. È con naturalezza infatti che egli si introduce giovanissimo nel laboratorio paterno insieme al fratello Joan, per perfezionare la propria mano in gesti veduti da sempre sul metallo. Quella sua produzione giovanile, che segue quanto alle immagini gli schemi voluti dalla tradizione di un artigianato catalano inesauribili ripetitore dei propri miti, ha il tocco dell'immediatezza, della gioia che si ha a provarsi con una materia di cui si conosce tutto o quasi, contro la cui resistenza si lotta per piegarla al modello. Ma, abbastanza presto sia Julio che Joan sentono l'impulso ad uscire dai confini dell'artigianato e iniziano ad interessarsi di pittura: la morte del padre sembra precisare meglio la loro vocazione poiché qualche tempo dopo essi chiudono il laboratorio artigiano per trasferirsi a Parigi. Julio era stato il primo a sentire l'esigenza di arricchire la propria esperienza culturale, il primo ad optare per la pittura. Ma voleva egli essere davvero pittore? Vista a distanza la sua attività lo smentirebbe, poiché mentre Joan fa della pittura con abbandono al colore, con una certa capacità di seguire annotandole con il pennello le immagini che incontra sul suo cammino adottando il tocco impressionista, i quadri di Julio sono costruzioni volumetriche che fanno pensare alla scultura, dove si può vedere già l'interesse per i valori luministici, per i contrasti di ombra e di luce, ma in cui il colore pare sia un mezzo. Forse un mezzo di conoscenza? Julio lavora molto con i pennelli, c'è della testardaggine e dell'accanimento; ma il suo lavoro è sempre tormentato dal dubbio. Alla certezza che muoveva la sua mano nel lavoro compiuto artigianalmente sul metallo si è sostituita l'incertezza di un mezzo le cui possibilità gli sono ignote: e questo mezzo gli pone dinnanzi i limiti della propria resa emozionale. È più facile esprimersi con un pennello, è facile muovere una matita sul foglio quando le proprie emozioni fantastiche sono libere e fanno di quel gesto il tramite; nel forgiare il metallo Gonzales si scontrava con la materia e trascurava il proprio mondo emozionale: nel fare il pittore dubita di averne uno. Allora, l'artista che disegnerà, una volta precisata la sua vocazione, la scultura nello spazio, adopera la pittura per costruire dei volumi. La sua pittura ha del monumentale, le sue figure femminili ricordano quelle di Maillol al quale Gonzales guarda probabilmente anche per scoprire il valore della luce. Accade che di tanto in tanto così come egli compie dei lavori di orafo, così faccia delle sculture, più sovente in pietra, sculture vicine a quei quadri, lontane dalla sua scultura. Con l'interruzione della guerra, durante la quale la famiglia Gonzales ritorna in Spagna, Julio passa il suo tempo a Parigi dove partecipa all'attività culturale della città essendo anche presente nelle principali esposizioni. Spesso approvato dalla critica, assai dubbioso sul valore del suo lavoro, egli cerca di portare avanti con diversi mezzi espressivi un discorso che si renderà esplicito tra il '28 e il '30. Nel 1928 la madre di Gonzales muore, in quello stesso anno egli aveva esposto al Salon d'Automne alcune sculture in bronzo che erano state incluse nella denominazione « Arti decorative ». Ma nel '29 lo stesso catalogo presenta i lavori di Gonzales come « sculture eseguite in ferro ». Sono i suoi primi lavori interamente realizzati, la prova di una realizzazione. C'è forse qualche relazione tra la scomparsa della madre, una revisione della propria vita a cui essa avrà portato, e questi lavori in ferro, il materiale noto, abbandonato, ritrovato con significati diversi. C'è una relazione tra il dolore per la morte della madre e la libertà e la felicità inventiva delle sculture che vengono dopo? Forse si. Se la vita conta tanto nell'opera di Gonzales, al punto che i materiali sono anch'essi riflesso della sua storia personale e ne riflettono i diversi momenti, allora c'è da credere che l'artista Gonzales sia maturato di colpo, diventando improvvisamente adulto con la morte della madre. A partire dal 1930 le sue forme divengono sempre più astratte e si inseriscono nello spazio dialogando con esso. Sono quasi sempre in ferro, che lo scultore taglia come fosse cartone con mano sicura, sono immagini disegnate nello spazio. E possiedono tutte le dimensioni, e via via acquistano volti da qualunque lato ci poniamo a guardarle. Rivelano un'immaginazione che ha condensato i propri miti, miti personali, difficile rintracciarne la storia. Sono nate nell'occhio e nel cervello dell'artista, durante l'intero corso della sua vita. Sono immagini vegetali che presuppongono la crescita e la esprimono nel ferro, paradossalmente ma anche felicemente, come oggetti snaturati ma capaci di riacquistare una propria autenticità in altre sembianze, di ritrovare il proprio ritmo naturale, e sono immagini desunte dal mondo meccanico, ma per affinità con quello naturale. Immagini molto semplici ma anche molto complesse, piene di risvolti, di lati imprevedibili. Sono anche spesso personaggi. Partecipi nello stesso tempo di un mondo naturale biologico e di un mondo meccanico, essi vi maturano dentro alimentando la propria crescita di entrambe le vicende, integrandole. Ci si può chiedere quale tributo Gonzales abbia pagato in quanto scultore al mondo meccanicista con cui tutta la scultura del nostro secolo ha fatto i conti. Non c'è lo spauracchio della macchina nella sua scultura, la macchina gli insegna a vedere in un modo nuovo, a vedere le forme che già esistevano in un modo nuovo e ad immaginarne delle altre: purché nell'immagine esse si integrino e offrano, sia pure con il massimo di drammaticità e di dolore, il senso pieno della vita che nella scultura di Gonzales è espresso in gioia ed interezza.

Federica Di Castro

Victor Vasarely

Una cartella di serigrafie, realizzata nel 1971 da Vasarely con il titolo di « Vega », sono esposte alla galleria « Il Se-

gno ». In esse l'artista mostra un nuovo interesse che esula da quello interamente rivolto alla superficie dinamica, alla ricostruzione di uno spazio vissuto come relazione di quantità in movimento, di colori in movimento. L'immagine acquista volume ed è il volume a determinare sia il valore della forma che quello della luce e delle sue rifrazioni. Ispirandosi alla costellazione celeste come il titolo indica, Vasarely ha forse trovato un pretesto per mostrarci dall'esterno dei mondi, dalla forma circolare, osservati a distanza ed attorno ai quali la fantasia dell'osservatore può lavorare. C'è dunque un nucleo che è l'oggetto della nostra attenzione, ed è quella massa compatta ed uniforme dal colore scuro, il pianeta, la stella, e c'è inoltre un'operazione ottica e fantastica che compie sia l'artista sia l'osservatore. Il reticolo geometrico, dai mille colori fantastici, tramite il quale noi vediamo la realtà, subisce per l'intervento dell'oggetto che vi si inserisce una dilatazione e una trasformazione. Come un reticolo elastico si piega al destino di quella presenza che preme dall'esterno verso di noi, verso il nostro modo di vedere e di sentire, verso il nostro condizionamento a vedere e sentire in una certa maniera: quindi anche verso il nostro gusto, verso il nostro stile, verso la nostra concezione della realtà. Soltanto tramite i nostri mezzi percettivi noi possiamo impadronirci dell'oggetto che fa parte di una realtà a noi estranea, poiché sono proprio quei mezzi le maglie in cui esso resterà imprigionato come un pesce nella rete. In questo modo la sua presenza è resa reale, ma la realtà è talmente filtrata dalla nostra sensibilità che diviene una realtà nostra, il nostro solo modo di possedere una realtà. Così il discorso che da anni Vasarely va impostando intorno ai modi della percezione e alle loro vie per essere utilizzati, si estende oggi, al di là di quei modi, di quelle vie, ad un discorso che investe anche l'oggetto della percezione, come per un apparente bisogno di riprova. Come per una tarda testimonianza, il cui valore è poetico.

F.D.Ca.

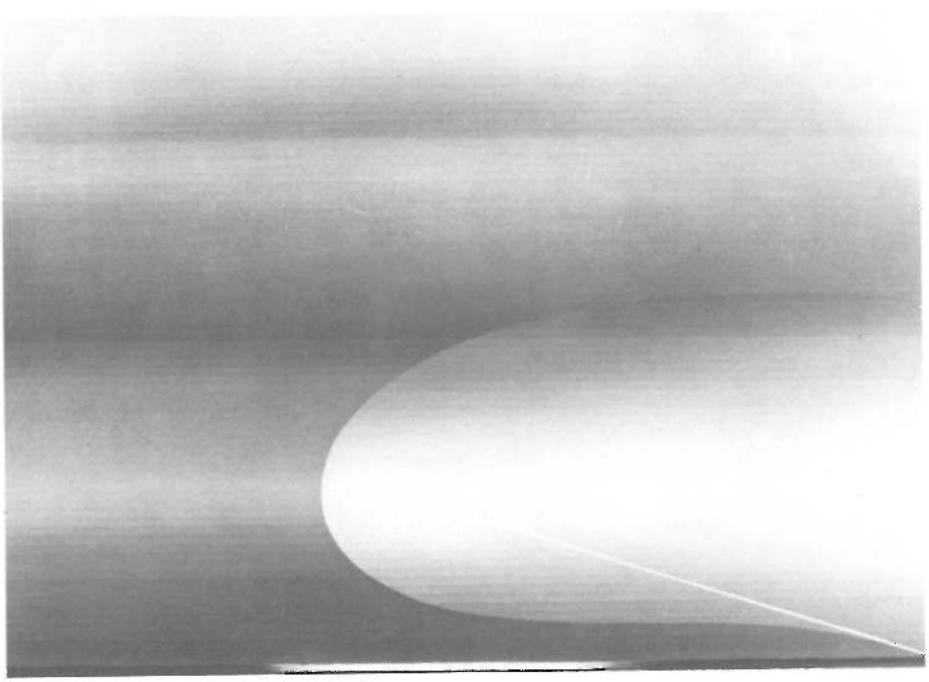
TORINO

Giorgio Ramella

A tre anni di distanza dalla personale alla Bussola nel '68, il giovane pittore torinese presenta ora alla Parisina opere recentissime; nella sua attività ormai decennale queste due mostre a Torino si pongono come importanti tappe evolutive del suo lavoro, volte a puntualizzare due diversi momenti della ricerca. La pittura di Ramella, calibrata e rigorosa, si è da sempre posta come indagine strutturale e dinamica, anche se traslata fin sul filo metafisico, di accadimenti fenomenici nella interrelazione oggetto-luce-spazio. Nelle opere dal '67 al '69 l'organizzazione morfologica e dimensionale degli elementi — segmenti e barre metalliche, costruzioni e proiezioni geometriche — si ritagliava sul fondo assolutamente piatto e neutro di colore in un oggetto quasi tridimensionale, reso intrigante dall'incandescenza e irradiazione di alcune parti di essi sotto l'incidenza, tagliente e fredda come un raggio laser, di fonti luminose bianchissime che, sul punto di proiezione, si scomponevano nei colori dello spettro. Questo momento visivo determinante risolveva lo scatto dell'opera in un'inquietante trasformazione alchemica dell'oggetto, le cui barre metalliche portate al punto di fusione dai raggi di luce-energia, parevano assumere il carattere sacrale ed esoterico dell'oro puro. Le opere successive, esposte in questa mostra e tutte del '70-'71, dimostrano la convergenza, e quindi la sintesi della ricerca di Ramella sulla problematica colore-luce, di cui l'elemento oggettuale, nel periodo precedente, era il parametro di verifica e di conduzione. Esse si articolano in strutture replicative di striscie orizzontali di colori acrilici, graduantesi in intensità determinate dalla luce incorporata, e comprese tra zone neutre di sonorità più bassa, generalmente l'indaco o il blu, il nero, fino alla luminosità chiara e trasparente di tutte le gamme degli azzurri (e da questo comune tema cromatico la denominazione delle opere esposte: « il mare »). Questa esplorazione del colore, che rimanda all'analisi ottica della visione, in passato perseguita dai neo-impressionisti, è portata da Ramella in esperimenti sul colore-luce, fino alla configurazione di esso in una spazialità vibrante e irradiante. La dinamica delle sottili bande cromatiche, attivate nella loro densità e qualità dalla variazione del valore luminoso, in una traslazione che sale dalle zone neutre a quelle di maggiore irraggiamento è infatti, in uguale misura, interagente tra l'opera e lo spettatore: la cui percettività ottica, sollecitata dalla frantumazione ripetitiva delle striscie bloccate nella loro iterazione dai limiti del quadro, tende quindi a concentrarsi nelle zone di maggiore conduzione luminosa e quindi di maggiore suggestione tonale e spaziale. In questo assunto razionale ed emozionale, l'emergere e il ritrarsi di parti della superficie cromatica in oscillazione sfumate e ondulatorie è sottolineato dall'immissione di forme organiche, che paiono strutturate dall'evanescenza alterante della luce-colore stessa, in una dimensione lirico-onirica sottilmente poetica.

Mirella Bandini

G. Ramella: *La dolce notte*, 1971.



Antonio Carena

Il 25 ottobre sono sfilati per le vie del centro cittadino cartelli bianchi portati da un piccolo corteo di giovani: con questa operazione (di cui è stata auspice la galleria il Fauno) Antonio Carena entra in una nuova processualità, di tipo concettuale, del suo lavoro, tendente ora al non intervento, in una tabula rasa del fatto estetico. Questo tipo di operazione, rivolta all'ambiente urbano attraverso nuovi media comunicazionali derivati dal capovolgimento di quelli consuetudinali, si inserisce nella lunga attività del pittore torinese, non come una netta cesura, ma interata alla radice della sua creatività, che dal '63 (dopo un periodo

A. Carena: *Sfilata a Torino*, 1971.

P. Stämpfli: *Pneumatico*, 1971.

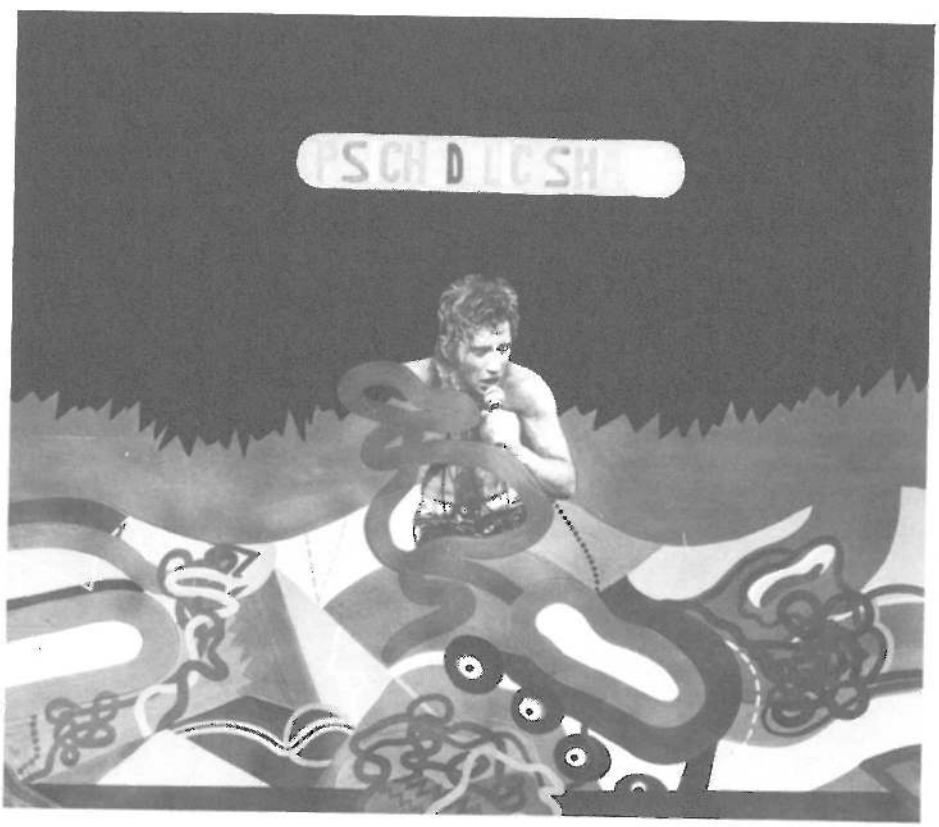
informale) è strettamente connessa ad elementi tratti dall'environment percettivo urbano. Le « scocche di carrozzerie » e le macroscopiche « pellicole » fotografiche speculari (nitro su lamiera) del '63, moltiplicanti l'ambiente che vi si riflette, sono infatti con le « radiografie di paesaggio » e la serie dei successivi « cieli » modi operazionali di oggettivazione di elementi naturali attraverso la meccanicità di resa ottica seriale della civiltà industriale. I « Cieli » catturati e dipinti sulla tela nella loro mera presenza tautologica e nati come dice lo stesso Carena « dalla possibile condizione di fermare l'effetto della riflessione del cielo » sulle lamiere o pellicole speculari, e quindi inscatolati in contenitori trasparenti o in pannelli di rivestimento in plexiglas, sono un'invenzione di un'altra realtà, resa specularmente su schemi, a fruizione della modificata visione dell'uomo urbano condizionata e stimolata da nuove letture e nuovi codici ottici. Anche le prime scritte a indicazione del tempo come « oggi sereno » ('69), sono complementari ai Cieli nella loro evidenza didascalica e cartellonistica; esse preludono alle scritte del cosiddetto « ciclo della protesta » ('70): « parole parole parole; ma cosa ti aspetti? » formate da macroscopiche lettere che le evanescenti scie luminose e fumose dei quadrigetti oggettivano sul blu technicolor dei suoi Cieli. Quindi il passaggio alle scritte su cartelli dipinti sulla tela e successivamente ai cartelli bianchi in questione: « perché non c'è niente da dire niente da ascoltare... c'è il pensiero e il modulo come sono e come devono essere senza frange di indeterminatezza... voglio l'anonimato più schietto ». Con questa operazione Carena scende in strada e verifica, immette nell'ambiente metropolitano ciò che nel periodo antecedente filtrava e scindeva in una duplice analisi conoscitiva del reale. La situazione associativa ormai consueta corteo-cartello-protesta viene perentoriamente spezzata dalla totale assenza di scritte sul cartello tuttobianco; essa si riflette in rilevante modificazione sull'ambiente con l'immissione di segnali primari privi di significazione, e in egual peso sull'abitante urbano, la cui attrazione attenzionale sollecita al massimo grado la capacità percettiva, in un'attesa, un interrogativo, in uno spiazzamento infine da cui comunque può solo uscire con una presa di coscienza decondizionante e liberatoria, per una nuova azione di contestazione.

M. Ba.

Peter Stämpfli

Apertura di stagione alla Christian Stein con il pittore svizzero Peter Stämpfli. Residente a Parigi dal '60, la sua prima attività — dal '63 — è improntata sulla visualizzazione di immagini pubblicitarie e della cultura di massa, maturata nell'ambito della pop art europea e che nella Parigi di quel periodo era convogliata nelle esperienze del Nouveau Réalisme, o isolatamente negli apporti di A. Jacquet, H. Télémaque, B. Rancillac, J. Monory e del tedesco P. Klasen. Già nelle prime opere Stämpfli tende a staccare l'elemento d'impatto e strumentalizzante dal contesto topologico in cui è situato, isolandolo su un fondo assolutamente neutro e concentrando così la forza visiva d'urto sull'essenzialità del significante. In questi dipinti l'oggetto quotidiano, visto nella banalità più ovvia e consueta, sintetizza, in simbiosi meccanica, l'azione dell'uomo a cui nella civiltà dei consumi, è interato: dalla serie degli interni di automobili, delle scarpe di lusso (63), dei bicchieri, pudding, tazze, pomodori, guanti, fino alla serie, del '64, delle grandi automobili, la cui angolazione visiva, dapprima concentrata essenzialmente sulla levigatezza compatta della carrozzeria e delle parti più cromate e riflettenti, viene fatta convergere successivamente e dal '67 sulle ruote. Gli scorci di ruote di automobili, bloccate e ingrandite nella violenta immanenza di una frenata improvvisa, divengono quindi in questo graduale processo

B. Donzelli: *Psichedelic shake*, 1971.



di sempre maggiore focalizzazione oggettiva dell'immagine industriale, uno dei soggetti più ricorrenti della sua pittura, in una sintesi serrata e rigorosa. Il mito dell'automobile — « la sposa meccanica » del Mc Luhan — variamente simbolo dell'accelerazione, o dello spazio individuale di prestigio e di aggressività dell'uomo — è da Stämpfli riassunto in questi scorci macroscopici, netti, allarmanti. Recentemente, e con un processo ulteriormente riduttivo, egli ne concentra tutta la carica significante sul copertone, che oggettiva in vari modi pittorici, come nell'opera esposta in galleria, allungantesi sul pavimento ad integrazione dilatativa di esso. Questa immagine tratta dai mezzi di trasporto, e parte strettissima del nostro environment urbano quotidiano in funzione sia simbiotica che modificatrice dell'agire umano, ne diviene anche il macroscopico simbolo collettivo livellatore di tutte le differenze sociali, nazionali e razziali, in un assunto che va chiaramente oltre la denuncia oggettiva di esso. La mostra si completa con la proiezione di un film dello stesso artista « Fire bird »: lampeggiamento ossessivo di ruote d'auto in corsa, la cui violenza cromatica accentua l'alienante forza propulsiva d'accelerazione e d'urto.

M. Ba.

100 Pittori per il socialismo

In occasione del 50 anniversario della fondazione del Partito Comunista Italiano, cento artisti sono stati invitati ad esporre un'opera ciascuno, al Festival dell'Unità, tenutosi al Parco Ruffini. Come ha sottolineatao Mario De Micheli nella prefazione al catalogo, malgrado la ristrettezza di tempo per organizzarla, la mostra è riuscita ad essere qualcosa di diverso da una collettiva e ad acquistare un particolare significato. Vale a dire, una specie di verifica dei rapporti del P.C.I. con gli artisti. Una verifica che era già implicita nella stessa lettera di invito (una richiesta di « adesione ideale degli artisti alla politica dei comunisti in Italia ») e che si è risolta in una riproposta del valore sociale e politico dell'arte. Sempre citando De Micheli: « non a caso, ci si può anche rendere conto, senza voler entrare qui nel merito d'un giudizio di valore delle singole opere, che esiste un dato comune ad esse: ed è la preoccupazione per i problemi dell'uomo nella situazione contemporanea. Questo ' dato ' finisce così per costituire, al di là della diversità di linguaggio, una linea di tendenza all'interno delle varie tendenze ». Come si vede, questa mostra torinese si è inserita in quel vasto dibattito « socialista » di cui si sono avuti echi anche al recente Festival dell'Humanité a La Courneuve in Francia, organizzato dal C.P.F. e al primo congresso nazionale di educazione e cultura, tenuto a Cuba nell'aprile scorso. A proposito dei quali vale la pena ricordare quanto detto, qualche tempo fa, da Roland Leroy »: Le opere d'arte non sono la traduzione passiva della realtà, esse sono il dialogo dell'artista con la realtà ed arricchiscono la comprensione che di essa possiamo avere. Pretendere che per l'artista l'arte rivoluzionaria per eccellenza corrisponda alla rinuncia alla pittura significa immiserire la lotta di classe ». Ciò conferma come un opera d'arte autenticamente legata al suo tempo non può ignorare questo concetto perché l'artista è uomo sovente mortificato, insieme agli altri uomini, dalle vicende della sua esistenza sociale. Si vuol dire come la cultura e la educazione non sono e quindi non possono essere apolitiche o imparziali, perché sono fenomeni sociali e storici, condizionati dalle necessità delle classi sociali e dalle loro lotte ed interessi sviluppatisi nel corso dei secoli. L'apoliticità non è che un punto di vista vergognoso e reazionario nella concezione ed espressione della cultura. A noi sembra che solo, attraverso questa concezione, questa sua verità e questo suo travaglio verso l'autenticità, l'arte cessa di essere mercanzia, diventa cultura e si apre pienamente alla espressione ed alla sperimentazione.

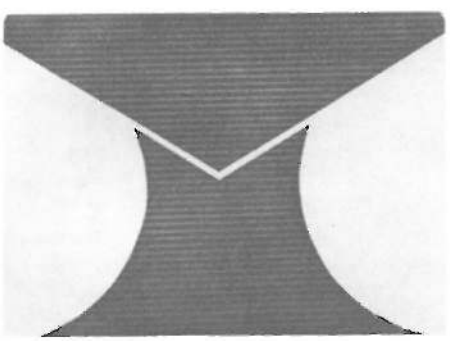
Giuliana Canzani

TRENTO

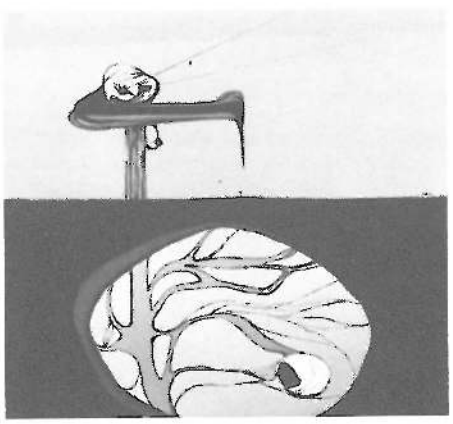
Dieci + Dieci

La mostra « Dieci + Dieci pittori ed incisori trentini del XX secolo: problematica artistica di tre generazioni » allestita lo scorso giugno a Roma, nelle sale del Palazzo delle Esposizioni, è stata proposta in ottobre a Trento (Palazzo Pretorio). Promotore dell'iniziativa si è fatto il « Comitato Trentino per la diffusione della Cultura », un organismo che ha come scopo di portare avanti una serie di esposizioni retrospettive e collettive di artisti viventi, come questa. Si tratta di un organismo che nei suoi intenti non ha fini di lucro, ma si propone — come dice del resto la stessa denominazione adottata — di mettere a portata di un più vasto pubblico, non elitario, delle rassegne dando ad esse il dovuto risalto. Va precisato inoltre che questi venti nomi sono stati selezionati da Giorgio de Marchis e Luigi Mattei per conto della dott.ssa Palma Bucarelli, che ha dato l'apporto decisivo alla pratica realizzazione della mostra. La quale si prospetta selettiva solo nel senso generico di un certo quid qualitativo richiesto a ciascuno — quasi un minimo comune denominatore di serietà operativa — non ovviamente in senso strettamente univoco, come cioè potrebbe essere una esposizione « di tendenza ». Insomma, ce n'è un po' per tutti i gusti, anche se selezione c'è stata e di una certa severità; per cui si passa dal pittore di paesaggio alla ricerca assolutamente geometrica e accanto ad una natura morta trovi una incisione quasi « concettuale ». Così di contro al figurativo si possono riscontrare i più avanzati tentativi di ricerca. Questo però, in definitiva, penso fosse proprio quanto ci si riprometteva all'atto di organizzare la rassegna, di dare cioè un resoconto il più possibile ampio e comprensivo di quanto qui si va facendo, nei vari campi, senza pregiudiziali esclusiviste. Piuttosto arduo e problematico dare di tutti gli espositori una menzione che non si limiti alla semplice e frettolosa citazione del nome. Anzi, impossibile. La mostra si può dividere essenzialmente in due gruppi, i pittori e gli incisori. Questi artisti sono stati invitati con opere di pittura: Pizzini, Andreani, Graziadei, Gabrielli, Bertoldi, Sartori, Fracalossi, Peli, Senesi e De Carli, mentre la grafica è rappresentata dai seguenti nomi: Polo, Bonacina, Botteri, Cattani, Cappelletti, Wolf, Novello, Degasperi, Colorio e Schmid, invitati dalla commissione, hanno ritenuto di non rendere disponibili le loro opere di grafica. D'altra parte, un'altra divisione forse sarebbe più pertinente: quella per età (le tre generazioni), isolando Pizzini — cui si è voluto tributare un particolare omaggio in riconoscimento dei suoi 60 anni di pittura (iniziò infatti nel 1909-10 quando partecipava in fraterna amicizia con Gino Rossi e Moggiori al « gruppo di Burano ») e Guido

S. Cattani: *Studio di precisione quarto*, 1970.



P. De Carli: *Primo principio ultima fine*, 1971.



Polo, il maestro ormai indiscusso della grafica trentina. Nel gruppo degli « anziani » vorrei segnalare per la pittura Carlo Andreani, artista assai sensibile ed avvertito, la cui personalità è stata ben individuata da Andreoli e Ceccato. Dalla lunga dimestichezza con intonaci affrescati e sinopie (si tenga nel dovuto conto il fatto che Andreani è un esperto restauratore) egli ha tratto quel suo modo personale di trattare la materia a incisioni e graffiti, alla paziente ricerca di misteriosi segni esatti, quella certa poesia di un linguaggio cifrato, ma al contempo controllato, preciso, e per la grafica senz'altro Luigi Degasperi, scultore, che come ben coglie Luigi Lambertini « ha trasferito sulla carta quelle sintetiche allusioni che altrove si trovano nei suoi ciottoli, allargando proprio per la peculiarità grafica dell'incisione la loro portata evocatrice » e ancora il figurativo — naif — Sartori che riferisce con una certa sobrietà e misura umili vicende di paese. Nel gruppo dei più o meno « giovani » si contraddistinguono: per la grafica Novello e Cattani, per la pittura Senesi Peli, De Carli. Gino Novello propone delle incisioni che sono aspetti diversi di una organica operazione mentale la cui costante è di dare spazio poetico a rapporti di equilibrio fra strutture segnico-coloristiche nitide, esatte, incisive, mentre il giovanissimo Silvio Cattani (notevole il suo preziosismo coltissimo del segno) rielabora ed affina il sottile, intelligente discorso iniziato tempo fa. Ci sono, ed evidenti, le chances per una proficua ricerca che può portare il Cattani a posizioni di rigoroso impegno e serietà « professionali ». Senesi, pur mantenendosi al consueto buon livello operativo, sta attraversando un momento di stanca. Talvolta insomma, lo si avverte un po' troppo elaborato (quasi la « maniera » di se stesso) e dispiacciono certe cadute di tono piuttosto evidenti, certa stracca inventiva. Sembra che invece proprio ora Romano Peli abbia trovato un modo congeniale per esprimersi appieno. Concluderei con una menzione del tutto particolare per Paolo De Carli, la cui pittura si prospetta a mio vedere come uno dei fatti di più sicuro interesse dell'intera rassegna. Senz'altro la novità pittorica più notevole nel gruppo dei giovani.

Mauro Cova

TRIESTE

Realtà ambientale e nuova fotografia

Ampliando in maniera esemplare lo spettro di intervento della galleria d'arte tradizionale, il centro « La Cappella » di Trieste ha presentato, nel corso della passata stagione, un ciclo di manifestazioni incentrate sull'« ambiente dell'uomo ». Tali manifestazioni, che avevano lo scopo di presentare i risultati di analisi e studi sul problema del paesaggio, inteso, in senso assai lato, sia come spazio fisico naturale, sia come insieme di elementi artificiali, erano essenzialmente mostre fotografiche che illustravano situazioni locali, nazionali, oppure di altri paesi. Concludendo idealmente questo ciclo di manifestazioni, la Cappella ha indetto, nei giorni 22 e 23 ottobre scorsi, un convegno di studi sul tema « Realtà ambientale e nuova fotografia », posto sotto gli auspici dell'amministrazione regionale del Friuli-Venezia Giulia e coordinata da Toni Toniato. Relatori ufficiali: Tommaso Trini, Daniela Palazzoli e Lea Vergine. La tempestività e l'importanza della manifestazione, al di là di talune imprecisioni metodologiche, sono state indubbie, sia per il peso che il mezzo fotografico va acquistando sempre più nell'operare artistico, sia per il tema denso di implicazioni ideologiche e politiche proposto alla discussione. Non c'è dubbio, infatti che — e lo ha dimostrato anche la mostra fotografica « Analisi e progetti del campo visivo di una città » (Trieste), allestita da Luciano Celli e Mario Piccolo-Sillani in occasione del convegno — essendo i problemi dell'architettura, dell'urbanistica e quindi dell'assetto del territorio, strettamente legati ad una visione generale dei problemi sociali, economici e quindi politici, anche il discorso portato avanti dalla fotografia — e qui non si tratta neppure di quella « nuova fotografia » di cui la Cappella aveva presentato una mostra due anni fa — intesa non più come passivo sistema di riproduzione meccanica, ma come strumento critico, in grado di fornire importanti contributi alla conoscenza dell'ambiente, appare condizionato da scelte ideologiche e in grado, a sua volta di condizionarne altre, in un settore tanto importante e delicato. Il convegno, lungi dal voler tentare un approccio teoretico al problema della fotografia, intendeva puntualizzare, considerare ed illustrare, anche alla luce dei più recenti sviluppi dell'operare artistico, la funzione del mezzo fotografico nei suoi rapporti con l'ambiente. E, ove solo si consideri un discorso come quello portato avanti dalla *land art*, che pure può risultare estraneo sia alle tesi sostenute dalla mostra di Celli e Piccolo-Sillani, sia alle proposte venute dalle altre manifestazioni sull'ambiente dell'uomo organizzate dalla Cappella (ad eccezione, forse, di quella sull'impacchettamento della costa australiana eseguito da Christo), appare evidente la ricchezza di implicazioni culturali che l'uso della fotografia comporta, proprio ai fini di un discorso sull'ambiente, sia in chiave informativo-documentativa, sia in chiave di condizionamento-trasformazione. La relazione di Toni Toniato tendeva soprattutto a fornire degli spunti. E, per quanto concerne i rapporti specifici tra fotografia e ambiente, Toniato — rilevata la necessità (o l'esistenza) di una fotografia intesa essa stessa come ambiente, come rappresentazione e appercezione dello spazio — suggeriva di considerare anche una fotografia intesa come *habitat* proprio. La fotografia, cioè, è espressione e comportamento di un ambiente comunitario e individuale, delle sue istanze psicologiche e sociali. Il campo su cui il fenomeno fotografico può agire, documentandolo e trasformandolo, è pressoché illimitato, essendo il campo della realtà stessa in cui l'uomo vive e si relaziona. In tal senso, lo strumento fotografico si fa prolungamento della sensibilità, dell'immaginazione, della conoscenza dell'uomo; cioè può farsi rappresentazione dell'ambiente e ambiente medesimo. Come documento dell'ambiente nelle sue forme fisiche e sociali, informazionali e psicologiche, la fotografia non produce soltanto delle analogie, delle « apparenze ». L'illusione della realtà, che pure appartiene al mondo dell'artificiale, alla sua logica, ai suoi sistemi, riesce dunque a trasformarsi nella funzione di un processo critico e conoscitivo, inteso a perfezionare e quindi a migliorare la visione del mondo. Ma se la relazione

R. Long: *Cerchi sulla sabbia*, 1967.

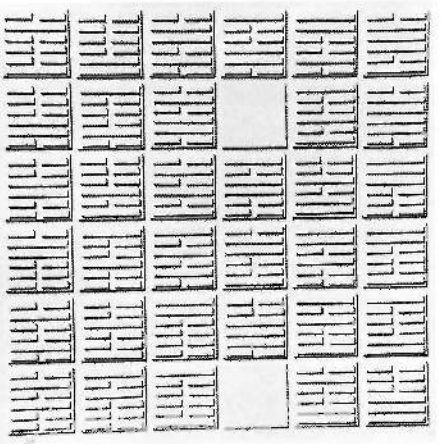
di Toni Toniato, cui sono toccati i compiti di coordinare il convegno, serviva come traccia operativa, quasi fornendo una specie di « fenomenologia dell'operazione fotografica », quello di Trini è forse stata la relazione più aderente al tema posto dall'incontro triestino. Per il critico milanese, che ha affrontato il problema più da lontano, al di qua di un discorso « fotografico », anche l'ambiente dell'uomo diventa ambiente d'artista e territorio di « scampagnate » estetiche. Abbiamo ormai — prosegue Trini — campi e deserti d'artista, così come abbiamo films e tragicommedie d'artista. Per quest'ultimo, l'ambiente naturale, dopo quello artificiale della realtà urbana ed industriale, ha assunto vampiresca fattezza d'alibi: è un'estrema boccata di linfa per non crepare. Più in là Trini annota che né la realtà ambientale né la fotografia hanno rilevanza per la questione dell'arte, oggi, ma che — se tale rilevanza va in qualche modo introdotta — essa deve inquadrarsi necessariamente nella pratica e nella teoria dell'arte: sua natura, suo funzionamento, sue funzioni. Le fotografie dei lavori di Christo o di Long sono documento di fatti, talvolta unica fonte d'informazione, ma non solo questo. Sono anche strategia culturale, materia prima per coloro che elaborano informazione e, attraverso questa, elaborano politiche culturali. Viviamo in una fase d'imperialismo informazionale, la cui logica consiste nel rendere più inaccessibile l'accadimento reale affinché poi maggiore sia la richiesta di accedere ai suoi documenti, con grande incremento della diffusione di foto e comunicati. Lavorare nei deserti o in drammatiche imprese d'impacchettaggio rientra in parte in questa logica. La stessa distribuzione dei documenti fotografici risponde a criteri di scelta culturale. L'uso e la diffusione della fotografia di opere ambientate nella natura o nella realtà urbana — dice ancora Trini — è preponderante rispetto alla diffusione delle stesse opere e all'uso della realtà ambientale. Gli artisti potrebbero dire che « la foto completa la natura », non diversamente da ciò che De Chirico affermava per l'architettura. Ma, se la fotografia occupa spazi, essa diventa arte quando rimette in questione l'identità dell'arte, non diversamente da un quadro. Per Daniela Palazzoli, invece, più che di « realtà ambientale e nuova fotografia » (appunto il tema del convegno triestino), si deve parlare di « fotografia e nuova realtà ambientale » da essa prodotta. L'invenzione della fotografia, infatti, ha profondamente modificato il nostro modo di vedere la realtà e non viceversa, anche se oggi, assuefatti a questo mezzo, finiamo per non rendercene conto e per attivare la nostra visione fotografica un po' intorpidita dal troppo uso, ricorriamo a qualche ulteriore espediente per ricreare una percezione intensa e non drogata. La fotografia, conclude la Palazzoli dopo aver fatto un discorso generale sul medium, è sempre un modo di « mettere in piazza » e, se dovessi fare una classificazione dei rapporti tra fotografia e realtà ambientale, non la farei mai partendo dai contenuti ambientali della fotografia, ma partendo dalla duplice natura del mezzo fotografico, che è meccanico e chimico contemporaneamente. Nella sua relazione, Lea Vergine — richiamandosi proprio al tema del convegno — affermato che effettivamente ambiente e nuova fotografia possono essere un problema, e sostenuto che la realtà ambientale è un problema per chi fa « nuova fotografia », ha avanzato l'ipotesi che la cosa possa essere un falso problema, nel senso che, a monte della « realtà ambientale e nuova fotografia », c'è il problema della realtà dell'ambiente, come dire della situazione politica. Essendo sia la realtà ambientale che la nuova fotografia imprescindibilmente legate alle condizioni sociali, ogni discorso su tali argomenti o è un discorso di tipo politico o è una « variazione sul tema ». Come ho già detto, il convegno indetto dalla Cappella, al di là di talune imprecisioni metodologiche di partenza e al di là delle difficoltà di parlare dei rapporti tra fotografia e ambiente, senza aver prima analizzato e la fotografia e l'ambiente, è stato un'iniziativa importante e intelligente, e tale da mobilitare, nell'area in cui la Cappella opera, un buon numero di persone e quindi di idee, anche in considerazione del fatto che Trieste, malgrado un passato abbastanza illustre, è una città tagliata fuori dai circuiti nazionali della cultura. Questo, invece, non si è verificato, e quindi è venuto a mancare l'apporto di quelli che nei programmi degli organizzatori erano stati definiti « operatori culturali, sociali e artistici locali » che, almeno sulla carta, erano stati invitati a presentare « note, comunicazioni e appunti ». La cosa, regolarmente, non è stata fatta da nessuno degli addetti ai lavori triestini o della regione, ad eccezione di Domenico Cerroni-Cadoresi, Dario Clemente e di chi scrive. Delle due l'una: o i triestini sono sordi — ed è possibile — oppure la strategia non è efficace.

Gianni Contessi

VENEZIA

Giorgio Teardo

All'epoca della dinastia Chou, un migliaio di anni prima della nascita di Cristo, in Cina nacque il Libro delle Mutazioni. Esso ha origine, secondo la leggenda, dalla visione di un imperatore che vide passare sulla corrente di un fiume una tavoletta su cui erano tracciate una linea retta e una linea spezzata. Questi due segni, che assunsero il rispettivo significato di elemento maschile ed elemento femminile, combinati in gruppi diversi di sei unità ciascuno, formarono gli esagrammi. Ogni esagramma aveva un significato per cui, combinandoli insieme e disponendoli sulla superficie a colonne verticali, e procedendo da destra a sinistra, si poteva comporre e successivamente leggere un racconto. Questo libro serviva agli Sciamani, personaggi a metà tra gli àuguri e gli stregoni, per leggere la condizione spirituale di chi a loro si rivolgeva per conoscerla. Teardo ha ora esposto alla Galleria del Cavallino una serie di quadri, o meglio, una serie di tavole, intitolate « Immagini del tempo che passa » dove questi esagrammi sono ripresi e composti secondo esigenze puramente formali. Le linee rette e le linee spezzate sono costituite da liste di cartoncino bianco incollate a una superficie anch'essa bianca. Il ritmo di queste sequenze è segnato dalle interruzioni delle rette all'interno di ciascun esagramma ed è composto non diversamente da quello che un musicista ottiene con il proprio strumento. La serie intera di queste tavole suggerisce una sensazione di serena contemplazione certamente vicina alla natura della cultura orientale che Teardo ha potuto conoscere direttamente e ha studiato per alcuni anni all'Università di Ca' Foscari. La scelta di Teardo a favore della cultura orientale ha un preciso significato personale e porta il discorso sull'argomento assai dibattuto e controverso del ruolo dell'artista nella civiltà moderna di tipo « occidentale ». È una scelta di rifiuto che nasce dalla consapevolezza dell'impossibilità di modificare con i mezzi dell'arte la struttura sociale dei Paesi a economia capitalista. La posizione polemica che gli artisti assumono nei confronti della organizzazione sociale è un atteggiamento sterile, privo di conseguenze. Di fronte all'idea nuova che l'artista tenta di porre, sotto forma di prodotto artistico, all'interno dell'edificio sociale, la classe detentrice del denaro, e quindi del potere, innalza una barriera costituita dal sistema delle idee acquisite e codificate. Per innalzare questa barriera la classe egemone si serve degli strumenti (critica, mercato, mez-



G. Teardo: *Immagini del tempo che passa*, 1971.

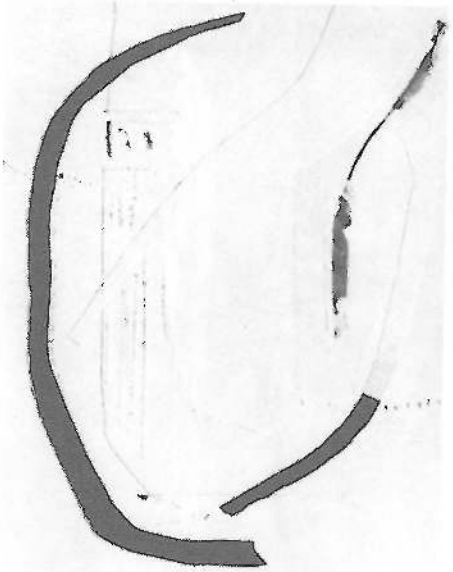
zi di informazione) che essa condiziona in questo settore. Un varco verso l'interno dell'edificio sarà aperto alla nuova idea soltanto dopo che questa sarà stata sottoposta a un lungo esame, posto in atto dagli strumenti prima citati, alla fine del quale anch'essa sarà investita dello stesso « valore » che caratterizza tutti gli altri prodotti: quello del denaro. A sua volta l'acquisizione di questo valore consentirà il possesso del prodotto artistico soltanto alla classe dominante che ne troncherà definitivamente il cammino verso gli strati inferiori. Di fronte a questa situazione, ritenuta immodificabile, non resta che assegnare al prodotto artistico un altro « valore », autonomo e inattaccabile dalla civiltà industriale e consumistica: il valore dell'invenzione poetica, della sua eternità e indistruttibilità. È un valore, cioè, che pone l'arte al di sopra e al di fuori della storia, al vertice delle realizzazioni umane. Ma c'è anche un diverso atteggiamento di fronte al problema. Ed è quello che fa assegnamento anche all'opera dell'artista per la realizzazione del progresso in una società di tipo « occidentale ». In questa tesi c'è il riconoscimento che lo stimolo intellettuale provocato dagli artisti rappresenta il contributo che essi danno alla ricerca della libertà. Certamente, però, questa libertà non si potrà realizzare in una società che consegna soltanto a pochi gli strumenti per comprendere e consegna tutti gli altri nelle mani di quei pochi. E certamente questi strumenti non saranno ceduti volontariamente. L'opera dell'artista, quindi, dovrà avere il carattere di un lavoro sotterraneo che potrà contribuire all'accensione della miccia quando le necessarie condizioni generali della società saranno realizzate. Si tratta allora di riconoscere la stretta dipendenza reciproca di tutti gli aspetti sociali e intellettuali senza la quale non si potrà portare a compimento un diverso e profondo assetto generale. La scelta di Teardo a favore delle esperienze culturali dell'Oriente vuole significare l'abbandono di tale speranza. L'artista non può incidere sulla realtà sociale, che potrà essere abbattuta e riedificata soltanto attraverso la rivoluzione armata. La società borghese occidentale non abbandonerà le proprie armi ma, al contrario, le spunterà nelle mani degli altri. All'artista, prigioniero di questa realtà, non resta che esprimere in forme la natura di questa società alla quale finirà con l'accordare il proprio avallo di uomo di cultura in cambio della libertà personale e del perpetuarsi della schiavitù altrui. L'adesione di Teardo alla civiltà orientale si manifesta, oltre che nell'assunzione dei segni da essa espressi, anche nello sforzo di riviverne lo spirito. Il titolo stesso assegnato alle tavole, « Immagini del tempo che passa », indica chiaramente l'intenzione di dotare l'opera di un senso di calma contemplazione e di ordine sereno. Essa costituisce quasi un invito a trasferire il pensiero in una dimensione diversa e più alta da quella che ci è data dalla nostra esistenza. Ma Teardo è sopratutto un artista europeo del nostro tempo e dalla civiltà orientale ha saputo e ha dovuto estrarre i segni che in questo momento consentono l'organizzazione di forme necessarie allo sviluppo della nostra cultura figurativa. Egli si trova così nello schieramento di quegli artisti che da qualche anno vanno proponendo il linguaggio geometrico, che anche nelle tavole di Teardo rappresenta, come dice Marchiori nella presentazione, « l'ordine del pensiero imposto sul disordine della natura ». E si può aggiungere che questo ordine razionale rappresenta anche l'opposto dell'irrazionalità perdurante nei nostri ordinamenti, nelle nostre città, e nelle nostre scuole, costituendone così un'alternativa. Che poi questa alternativa intelletuale trovi enormi ostacoli prima di diffondersi nel tessuto sociale, è una cosa certa. Ma è anche probabile che non vada perduta e che possa costituire, insieme a quelle di tanti altri, il supporto spirituale di una nuova costruzione che potrà essere edificata al momento giusto. È una tesi « riformista ». Ma, alla fine, la più concreta e la più utile.

Guido Sartorelli

VERONA

Pier Luigi Rampinelli

Rampinelli espone (Linea 70) quella larga serie di collages bianchi e materici che hanno contraddistinto il suo lavoro dal '63 al '66. Chi conosce da vicino il percorso del pittore veronese ha potuto sempre, sia dall'esordio, rilevare il gusto tutto pulito, scandito e rarefatto di impostare un qualsiasi discorso formale. Anzi si può dire che sotto questo profilo egli si è dimostrato sempre estremamente coerente e definito nelle scelte linguistiche. Così, sin dai « paesaggi » o dagli « oggetti in spazio aperto », del lontano 1959, tutti dipinti bianco su bianco, con meditata calibratura tattile, sino ai più recenti oggetti (che egli ha denominato RAE) Rampinelli ha sostanzialmente girato intorno, con pazienti varianti, ad un unico disegno: quello cioè di rappresentare sempre uno stato di chiara definizione visiva. Un « segnale puro » come lucidamente l'ha definito Silvano Martini nella presentazione alla mostra. Dunque Rampinelli come pittore del bianco, e su tale aspetto ci preme di insistere, perché proprio in questo egli si contrassegna (e talvolta anticipa) e si differenzia da tutta la congerie di prodotti spazialistici o meno, topologici, oggettuali, ecc. ecc., che hanno caratterizzato quella esperienza, che attorno al '62, aveva preferito il silenzio meditativo alla esplosione vitalistica dell'informale. Anzi di questa particolare stagione (nelle tele del 60-61) Rampinelli aveva accolto



R. Rampinelli: *2/10*, 1965.

il dato più « naturalistico » e greve delle cose calcinate e fossili: resti organici, una traccia di vita dimenticata. Proprio da qui s'è mosso tutto il lavoro successivo del pittore, cioè una sorta di ritorno all'origine, anzi una riduzione di tutto a zero per riscoprire, a poco a poco, attraverso mezzi « poveri » come carte cartoncini, carte assorbenti, segature, residui pittorici (sovrapposti, stratificati in spessi ma precisati rilievi, graffiati o segnati da solchi più scuri) una sorta di pulizia formale. Pulizia che sta solo dentro le materie, nella loro « fisicità ». Basta solo metterle lì, integre e definite (appena scalfite da qualcuno che voglia accertarsi della loro consistenza) e accumularle con naturalezza. Una serie di immagini dunque che, al contrario di quelle (Burri) che hanno voluto buttarci addosso tutte le scorie tracciate e bruciate del nostro mondo inumano sembrano voler gradualmente riconquistare valori pittorici e morali « originari », con appunto i mezzi più dimessi e più umili che ci sia dato di trovare. Naturalmente quella di Rampinelli è una « semplicità sapiente », infatti per raggiungere questo obiettivo, egli si pone dei sottili problemi visivi, contrappone elementi « in positivo » e « in negativo », alterna valori timbrici (lucidi e opachi) e infine accosta i colori (monocromi e terrosi) con calcolata dosatura pittorica. Rampinelli dunque ha fatto bene a riesporre queste immagini così essenziali, non solo per ribadire quanto la sua vicenda artistica sia sempre stata legata, come s'è detto, a questo simbolo unico ed autonomo, ma anche per dimostrare come un pittore isolato, abbia potuto con una operazione solo apparentemente minima, scoprire e mostrare luoghi intatti e primari, in un momento in cui ben pochi hanno pensato di poterli percorrere.

Paolo Farinati

Mostre estere

PAESI BASSI

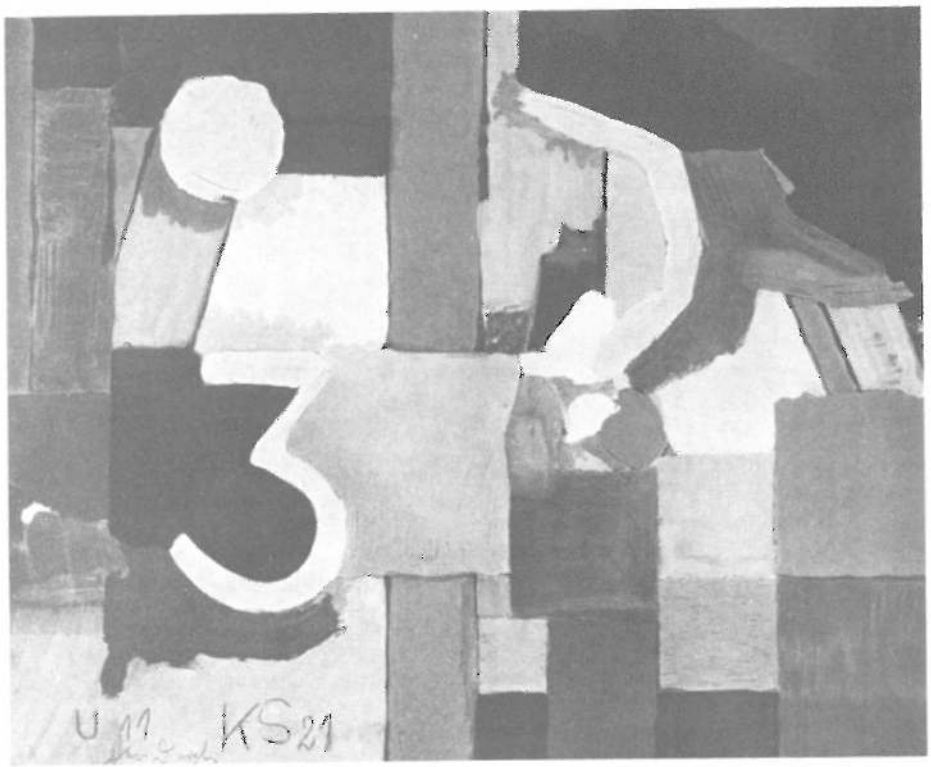
Spigolature

In Olanda esiste una grande carenza di atelier per artisti. Nella stessa Aja ci sono, attualmente, più di sessanta artisti già da tempo senza spazio adeguato per lavorare. Ora la Fondazione P.H. Berlage, per trovare una soluzione a questo problema, ha preso l'iniziativa di organizzare un concorso pubblico per studiare un progetto di spazi di lavoro, mobili, temporanei, componibili o scomponibili, in gruppo o come spazio singolo. La chiusura del concorso avverrà entro fine marzo 1972. Una giuria di sei architetti deciderà la scelta. I progetti vincenti saranno esposti al pubblico in maggio.

Al « Stedlijk Museum » di Amsterdam c'è tale afflusso di pubblico (fin troppo durante il weekend) che il sig. E. Ebbinge, direttore appositamente nominato per i contatti con il pubblico, ha deciso, dal maggio '71, di aprire il museo anche di sera, dalle ore 19 alle 23. Si farà poi un ristorante selfservice, un servizio di video cassette e nella grande hall ci sarà uno staff di persone sempre a disposizione del pubblico per fornire delle informazioni su qualsiasi domanda, in modo esauriente e preciso. Tra il fittissimo calendario di questo museo ci limitiamo a segnalare la mostra retrospettiva dell'architetto del movimento « De Stijl », Gerrit Rietveld.

Nell'ultimo numero della rivista « Museum Journaal » (16.4 september 1971), che è l'organo ufficiale di 16 musei olandesi e che esce ogni due mesi, è stata pubblicata la prima versione della proposta di Seth Siegelaub, elaborata dall'avv.Robert Projansky di New York, « artists reserved rights sale agreement ». Questo contratto riguarda l'aumento di valore di un'opera e il diritto dell'artista di avere una percentuale di questo aumentato valore, se l'opera dovesse essere rivenduta dal proprietario. All'UNESCO di Parigi esiste una sezione speciale che già da anni studia questi problemi ma finora non si è arrivati ad alcun risultato definitivo. La proposta di Siegelaub merita pertanto molta attenzione.

Dal 27 novembre al 9 gennaio, a Franiker nel Coopmashuis, si terrà la mostra « Dada in Drachten ». Per quasi dieci anni Kurt Schwitters è andato, insieme a Theo van Doesburg, a trovare il comune, carissimo amico e calzolaio, Thijs Rinsema, che abitava nel paesino di Drachten. In questo paesino, la sera del 13 aprile 1923, nel teatro Phoenix, è stata organizzata una grande serata Dada



K. Schwitters: *U 11*, 1921.

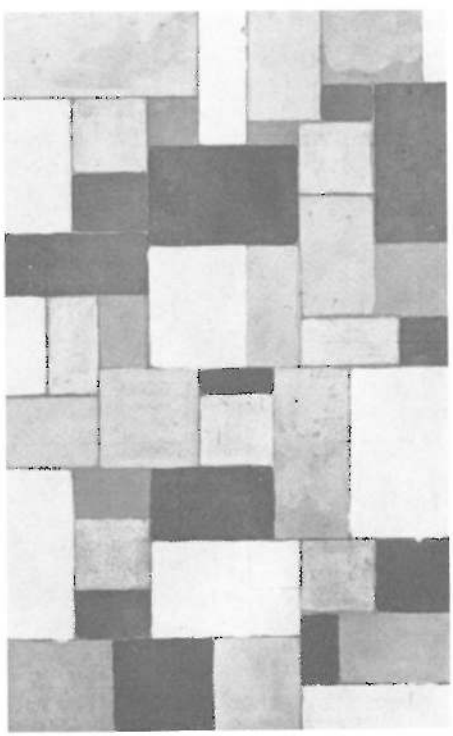
per la popolazione, con la partecipazione di Schwitters, Theo e Nelly van Doesburg e Huszar. Il Rinsema, oltre che calzolaio bravissimo, era appassionato pittore Dada. Ma finora nessuno ha mai prestato attenzione a tutto quello che è successo, in quegli anni, a Drachten. L'anno prossimo verrà pubblicato, dall'editore Querido, un libro di K. Schippers, « Dada in Holland », in cui sarà ampiamente documentato quell'inedito periodo in una sperduta provincia olandese.

Van der Want - Arno

BELGRADO

Allusioni reazionarie

« Pèrsona » (con l'accento sulla prima sillaba) si chiama una delle mostre allestite a Belgrado per il Bitef, il Festival internazionale del teatro. Pèrsona in latino significa Attore, Maschera; e Achille Bonito Oliva vi ha fatto ricorso per lanciare una sua idea dell'arte e della teatralità. L'idea è questa: che l'essere è recita, finzione, spettacolo. E fin qui siamo a proposte già note in tutte le possibili varianti: di suo, Bonito Oliva aggiunge una spolverata di strutturalismo antropologico, un lieve tocco di mondanità culturale, un'ipotesi di cristiana rassegnazione, un paradiso in cui non accade mai nulla. Come dire: le cose stanno così, e il tentativo di sovvertirle va contro le leggi della natura. L'unica cer-



T. van Doesburg: *Composition*, 1927.

tezza di Bonito Oliva è la « certezza del linguaggio », ma io ho perduto questa certezza. È una visione reazionaria e urta paurosamente contro chi non riesce a credere nella neutralità dell'arte. Che la politica non faccia sempre poesia è scontato; ma che la poesia faccia sempre po-

A. Boetti: *Grigio betulla 882*, 1967.

litica è ormai ammesso da tutti, anche dai crociani più duri e più puri. Ma lasciamo perdere queste finezze e passiamo alla cronaca. A Belgrado s'è visto un universo di allusioni, una montagna di patetiche scritte battute con la Olivetti, un'infinità di fotografie attraversate da citazioni letterarie in letraset. Doveva trattarsi di arte concettuale (almeno così pareva a scorrere l'elenco dei nomi), ma Bonito Oliva prudentemente non si è pronunciato, preferendo aprire il campo a molte allusioni: allusioni al quadrato. Per movimentare il suo show, il critico-manager (*Produced by Achille Bonito Oliva* si legge nel catalogo) ha collocato un pianista sul palcoscenico e gli ha ordinato di eseguire per venti, trenta volte, senza soluzione di continuità, lo stesso pezzo: la tecnica della provocazione tardo-avanguardistica. Poi ha scritturato un artista catanese, somigliantissimo a Angelo Musco, e gli ha imposto di recitare davanti a uno specchio. Anche in questi due casi le allusioni si sono sprecate. Ma a chi? E a che cosa? Nessuna risposta. Guardiamo il catalogo, e il paesaggio non è più confortante. È un catalogo edito dal Centro Di, carta patinata, massima cura tipografica; e dentro la solita serie di proposte allusive: *I gemelli, Impazza Angelo artista, Senza titolo, Primo e secondo giorno come gli orienti sono due, Rovesciare i propri occhi, Svolgere la propria pelle, Tre parole senza rumore a Michelangelo Pistoletto*, ecc. Sei anni fa, quando i poeti italiani diedero fuoco alle polveri, aprendo la loro storica rivolta contro la letteratura, fra gli obbiettivi c'erano l'*aura* (per dirla con Walter Benjamin) e la materna musica romantica (per dirla con Francesco Flora). Ma c'è chi ha sete di spazio (spazio vitale) e occupa lo spazio rifiutato dagli altri, pur di occupare qualcosa. Così siamo ora al recupero della letteratura, e per giunta della peggiore letteratura. L'ineffabile, l'indicibile vibrano nell'aria. È la nozione di « poeticità » che viene tirata ancora una volta in ballo; e troppi operatori, desiderosi giustamente di distruggere l'oggetto, non si accorgono che anche le parole sono oggetti, vendibili a caro prezzo. Forse è l'antica tradizione di manovalanza che rende così ciechi tanti ex-pittori. Ma tutto questo non tocca Bonito Oliva, che nelle parole ci guazza, anche se la terminologia non è il suo forte: come quando parla della « caverna di Socrate », e sarebbe più giusto parlare della « caverna di Platone », poiché l'immagine è schiettamente platonica e solo per comodità viene messa in bocca a Socrate nella *Repubblica*. Senza contare che una caverna di Socrate esiste veramente a Atene; ed è la prigione in cui, secondo la leggenda, il filosofo fu rinchiuso in attesa della cicuta. « Pèrsona », scrive il critico-manager », è lo spazio socratico, dove il gesto dell'artista non è una domanda rivolta al pubblico ma pura interrogazione. E la domanda non è proposta attraverso il dono o presenza fissa dell'oggetto ma attraverso il duttile svolgimento dell'azione ». E si pronuncia per una « teatralità esposta che riduca l'anonimato flagrante e notturno dell'io ». Come tutti i fini letterati (e lui lo è in sommo grado), Bonito Oliva ripete il discorso sulle « tecniche », e finge di credere che da esse possa venire la salvezza dell'uomo. Ma ogni tecnica deve essere adeguata al risultato che si vuole ottenere: e che direste voi se qualcuno vi consigliasse di reagire con un esercizio di respirazione allo scoppio di una bomba atomica? Ci si propone la resa, ci si invita a riconoscere una volta per tutte che la parte dell'artista non può essere che quella del buffone di corte; mentre c'è un modo più semplice per ridurre « l'anonimato flagrante e notturno dell'io »; stare dentro la lotta; e fingere quando bisogna fingere; e sparare, se c'è da sparare.

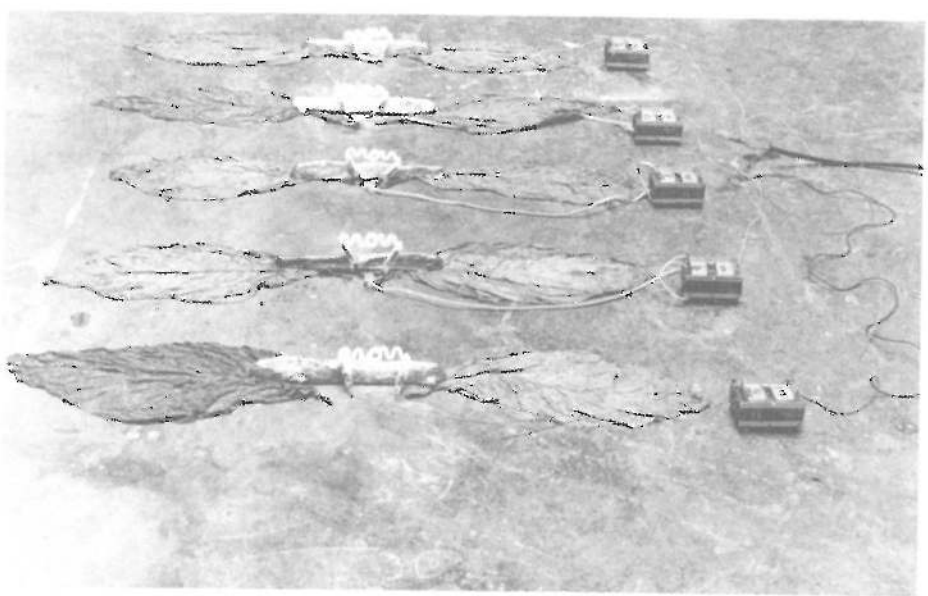
Emilio Isgrò

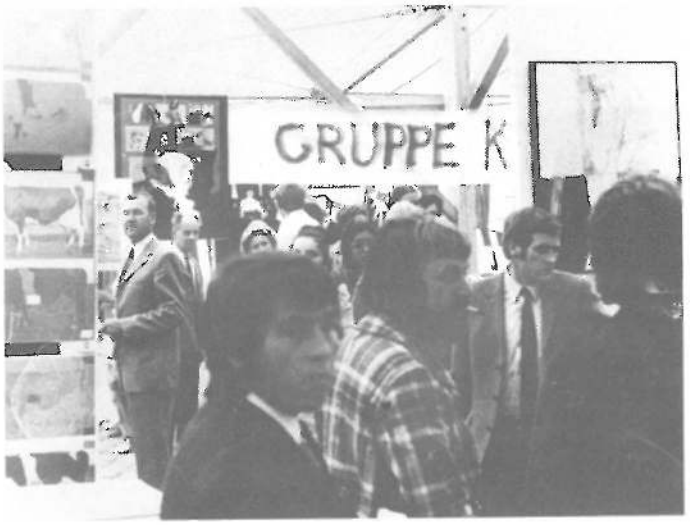
COLONIA

Kunstmarkt ecc.

Da tre anni, ogni prima settimana di ottobre, ha luogo a Colonia la più importante fiera d'arte contemporanea. Prima esisteva solo un « mercato dell'arte », organizzato da 17 gallerie progressiste tedesche in Kunstverein, in più con tendone di fronte, pieno zeppo delle piccole gallerie e cooperative. Queste ultime, per il moltiplicarsi delle gallerie, anche straniere, si sono quest'anno trasferite nell'edificio dell'Università popolare (sotto la sigla di Fiera internazionale dell'arte e delle informazioni), lasciando il tendone ai giovani artisti e a vari altri gruppi. Dato che anche le gallerie fondatrici ne hanno ammesse, nel loro clan, parecchie altre, europee e americane, questo triplice insieme della fiera d'arte è divampato in un supermarket colossale. Perciò, le obiezioni precedenti, (che si trattava cioè di un'azione monopolistica tedesca) non valgono più. Per visitare la fiera, ma molto superficialmente, ci sono voluti quasi due giorni, durante i quali si poteva osservare di tutto, dalla borsa e dalla mostra-mercato fino alle esibizioni hippies e alle agitazioni maoiste dei pittori mendicanti, in quel rumoroso carnaval che si svolgeva dentro e fuori il tendone. Siccome in arte tutto è permesso, ogni visitatore aveva agio di scegliere il suo. Così qualcuno poteva studiare certi raggruppamenti mercantili (per esempio, la Casa delle 7 più grandi gallerie nella Lindenstrasse) e i diversi modi di sfruttamento dovuti alla smania progressista; qualcun altro verificare le gare fra le nuove correnti e per esempio, constatare il tramonto delle tendenze del neo-concretismo e nello stesso tempo la

P. Calzolari: *Non*, 1970.





Kunstmarkt, 1971.

rivalutazione dei fondatori del costruttivismo. Si poteva seguire come la fama degli arrivati stimola sia gli imitatori, che vogliono vestire l'abito del successo, sia i galleristi, che allora tutti vogliono avere il proprio Warhol, il proprio Vasarely o Soto, il proprio Wunderlich, almeno nella grafica. Valeva anche la pena osservare le nuove sperimentazioni extra pittoriche, presentate con libretti di ricette dai concettuali o dai progettisti, con foto o con dischi; poi filmetti della land-art, e altri strumenti interdisciplinari (il villaggio che suona), che sono diventati oggetto di mercato. Il visitatore italiano, alla ricerca dei compatrioti, trovava rappresentate tre gallerie e vedeva le opere di Dorazio (in grande quantità), Manzoni, Calderara, Ceroli, qualche Colombo, Alviani e Spadari; tutti nomi già noti in Germania. Infine, qualcuno, meglio informato sulle mosse del fronte dell'avanguardia, poteva ricostruirsi qualcosa come un museo dell'odierno stadio dell'arte. Ma tutto era evidente, meno l'esistenza di un concetto culturale. Del resto: si era in una fiera, dove si devono offrire cose attraverso i riti culturali. Ciò che qui è al primo posto è la vendibilità (che prende anche la maschera della democraticità); contano i « grandi » nomi tante volte trapelati dalla reclame, che perciò garantiscono un valore. Perciò non bisogna cercare le scoperte, né serve indignarsi perché ogni fiera assomiglia alla precedente. Si capisce che dev'essere proprio così, se le gallerie intendono portare avanti certi nomi e un programma coerente. Molte gallerie estendono quel « programma », applicando forse la tesi che « in arte tutto è lecito ». Ci siamo lasciati volentieri dietro le spalle il chiasso visuale di quell'enorme produzione artistica. Dentro di noi sono rimasti certi dubbi: corrispondono i successi sociali e commerciali sempre ai valori artistici?

Arsén Pohribny

GRENOBLE

Naum Gabo

Si è tenuta al Museo di Grenoble una mostra di Naum Gabo (in realtà, Naum Neemia Pevsner). Si è trattato di una importante mostra itinerante, partita dalla Fondazione Louisiana presso Copenaghen, e passata poi a Parigi e in altre città europee e che ha voluto essere un omaggio agli ottant'anni di questo artista, uno dei protagonisti dell'avanguardia storica. Per la precisione, il principale rappresentante del movimento conosciuto col nome di « costruttivismo ». Un movimento del quale oggi si parla molto (e spesso con imprecisione) e del quale questa quarantina di opere esposte (tra sculture, dipinti e disegni), che Gabo ha eseguito dal 1916 al 1970, costituiscono, per così dire, un *exemplum*. Non soltanto perché è lui l'autore, insieme al fratello Antonio Pevsner, del « manifesto » del costruttivismo, pubblicato a Mosca nel 1920. Quanto perché, a partire dalle prime « teste costruite », datate 1915, per finire alle recentissime « costruzioni nello spazio » (e senza contare gli scritti), Gabo è stato il più lucido, continuo assertore dell'idea costruttivista. Per meglio dire, di quel « costruttivismo » inteso in senso idealistico, che mirava ad offrire l'immagine « assoluta » di un futuro reale e felice. Un'idea dell'arte che si è immediatamente scontrata con l'altra linea costruttivista facente capo a Tatlin, più preoccupata di servire subito il popolo. Ed è significativa la definizione di « produttivisti » che Gabo adoperò nei riguardi di quest'altra corrente. Quasi a differenziare nettamente l'utilitarismo (l'industrial design di fondo di quegli artisti, per intenderci) dall'assolutismo « estetico » che caratterizzava la propria concezione e del fratello. Un assolutismo, dicevo, idealistico — « presentare agli uomini le icone della sua libertà », sottolinea Maurice Besset nella bella prefazione al catalogo — che spiega anche le simpatie del suprematista Malevitc verso questa linea pevsneriana, durante la disputa accesasi con Tatlin e il suo gruppo. Una posizione che oggi ci appare influenzata, più che dagli studi d'ingegneria iniziati dal giovane Naum a Monaco, intorno al 1910, dalle dispute sull'arte che avevano agitato, in quegli stessi anni, gli ambienti tedeschi. Vale a dire le teorie di Fiedler, Hildebrandt, Woelfflin, Worringer. È anzi probabile che sia attribuibile a questo clima l'interesse per i rapporti arte-scienza che caratterizza Gabo fin dal suo esordio, con il corollario dell'uso di materiali nuovi, quali il vetro e le materie plastiche. E — ancor più specificatamente — è dovuta alle indagini teoretiche sullo spazio, compiute dallo storico dell'arte Worringer, la sua insistenza quasi monòmane nel cercare di costruire immagini concrete dello spazio. « L'attuazione delle nostre percezioni del mondo sotto forma di spazio e tempo è l'unico obiettivo della nostra creazione platica », dichiarava egli, infatti, nel famoso « manifesto » del 1920. A rafforzarlo, sottolineava in neretto questo programma. E c'è da dire che, in sostanza, la sua scultura non è venuta mai meno a questo proposito. Una mostra antologica come questa, conferma la lunga, tenace, lucida ricerca (si pensi alle precocissime sperimentazioni cinetiche) perché — superando la staticità dei cubisti e il dinamismo dei futuristi — si giungesse a realizzare immagini del flusso continuo spazio-tempo, o per ripetere ancora le parole di Besset nel catalogo, dei « ritmi universali della crescita e della mutazione delle forme ». Questa volontà di comunicare agli altri uomini, attraverso delle immagini, la propria idealità, la propria fede positiva (scrisse una volta ad Herbert Read: « io credo che l'immagi-

Naum Gabo al lavoro.

ne che evocano queste linee e queste forme assolute è l'immagine del bene — e non quella del male; l'immagine dell'ordine — e non quella del caos; l'immagine della vita — e non quella della morte »), questa fede, dicevo, costituisce l'essenza della sua opera. Una fede attiva, ottimistica, che sarebbe forse opportuno approfondire e chiarire meglio. Oltre che per individuare con più chiarezza matrici ed influenze e per liberarlo da certi sospetti di estetismo forse un pò precipitosi, per verificare quanto di autenticamente vitale c'è ancora nella sua proposta. E, forse, per intendere meglio la socialità della sua posizione e del suo operare. Si ricordi — a questo proposito — quanto egli stesso ha detto a conclusione di una conferenza, tenuta nel 1948, all'Università di Yale. Parole che vale forse la pena trascrivere anche come sottolineataura di una vita spesa, fin dai tempi fervidi e tumultuosi della rivoluzione d'ottobre, per difendere le proprie idee, la propria libertà: « io tengo a prevenire tutti loro che detengono il potere, i dittatori come gli uomini di stato liberamente eletti, i commissari del popolo e i leaders dei partiti politici, i semplici cittadini e quelli che pretendono di rappresentare l'opinione pubblica, che essi hanno tutto l'interesse a lasciarmi proseguire in pace la mia opera. Mai essi perverranno, malgrado i loro sforzi, a ridurre il mio spirito in schiavitù senza averlo prima annientato. Mai mi intrupperò nel loro vile corteo di piaggiatori e di turiferi. Essi possono denigrare le mie idee, calunniare la mia opera, cacciarmi da un paese all'altro, ridurmi un giorno alla fame ma mai accetterò di conformarmi alla loro ignoranza, ai loro pregiudizi. Noi artisti possiamo certo discutere aspramente tra noi d'ideologie e d'ideali, ma nulla saprà unirci più strettamente che la rivolta contro le cieche forze che pretendono di obbligarci a fare ciò che noi giudichiamo indegno di noi ».

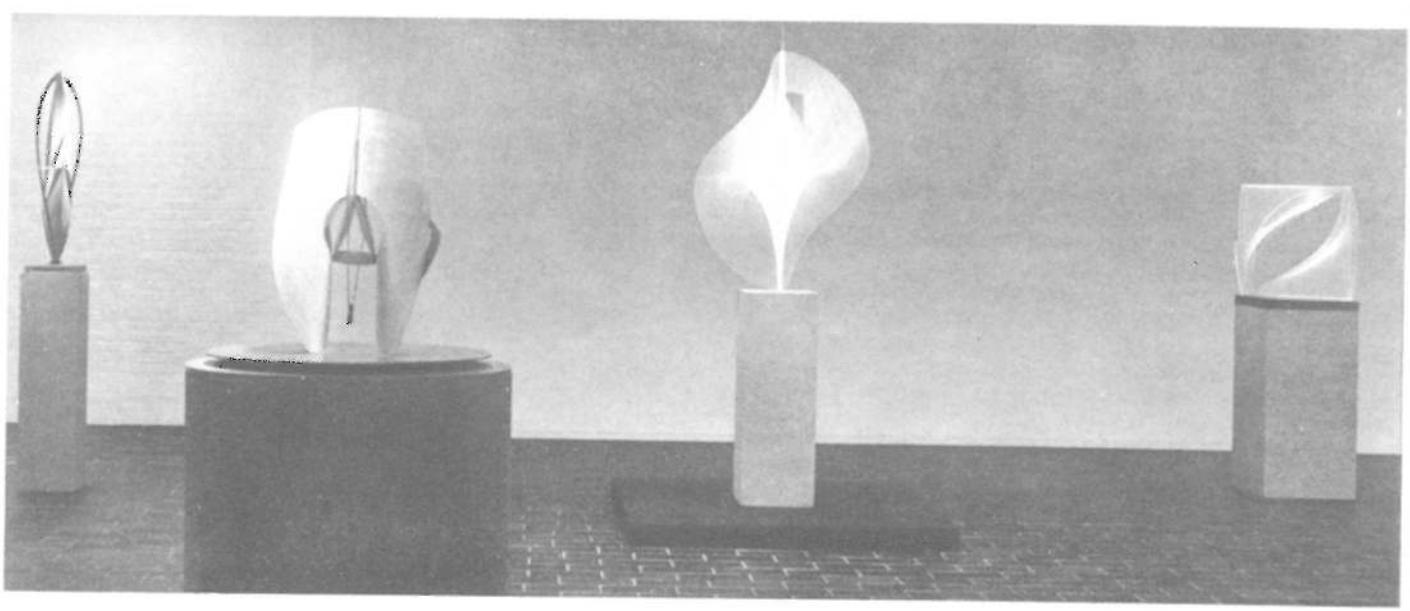
F. Vi.

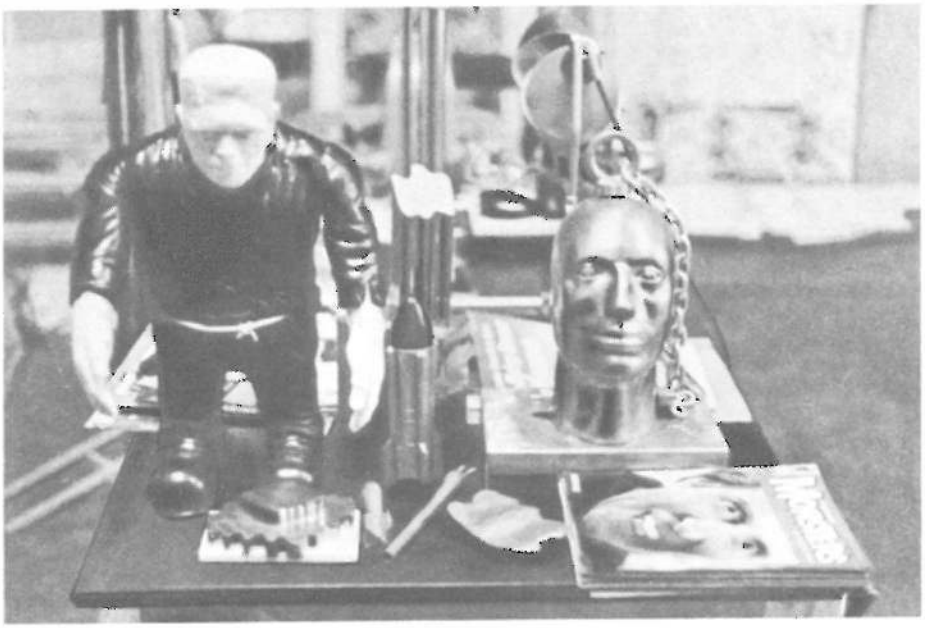
LONDRA

Eduardo Paolozzi alla Tate

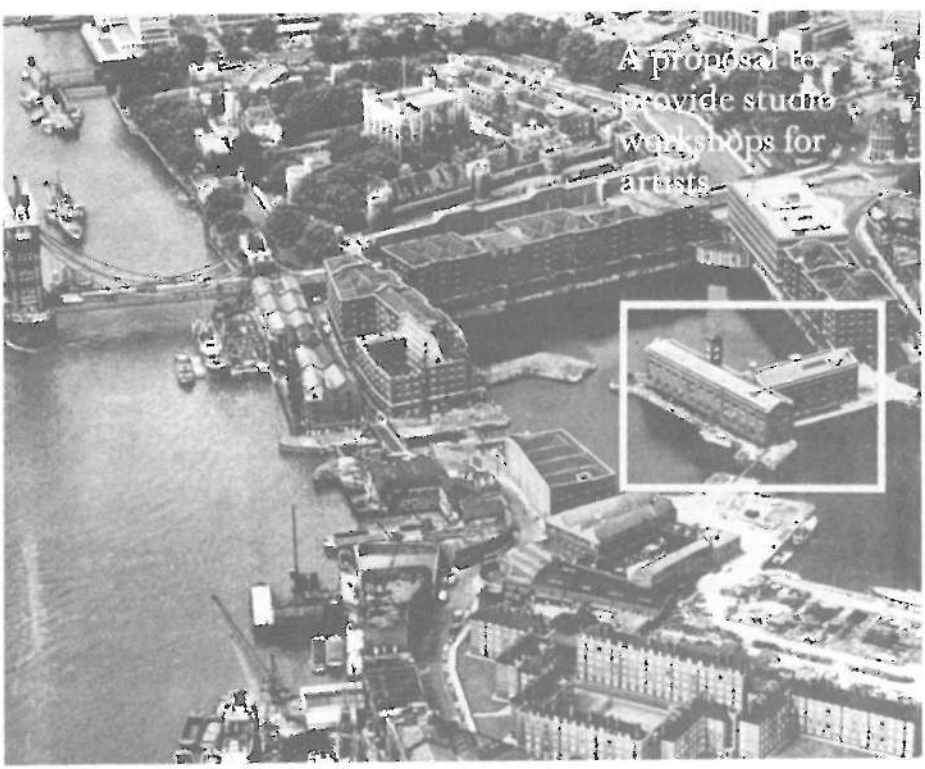
Italiano di origine, nato a Edinburgo, Paolozzi in questa sua mostra retrospettivav alla Tate Gallery può apparire, nella sua sensibilità per il cattivo gusto, nella sua ossessione per il consumismo e il kitsch, nella sua raccolta di cianfrusaglie deprimenti dell'arte pop, quasi un Vittoriano degli anni 70. La presente rassegna è assai informativa, comprende gli artefatti della produzione industriale, a fianco di quelli dell'artista in una promiscuità ambigua e mistificatoria, aggiunge un altro anello alla catena dei 'ready-mades' iniziata da Duchamp. È un Festival del ready-made, che curiosamente assume l'aspetto ossessivo di un 'revival' gotico della Pop Americana, a cui si aggiunge un culto morboso per la fantascienza. Paolozzi è forse l'unico artista di questa corrente che viva l'agonia del Kitsch moderno e ne esca tragicamente, suo malgrado, lontano dalle ben verniciate e brillanti versioni dell'arte americana (basti pensare alla mostra di Oldenburg svoltasi l'anno scorso nelle stesse sale) e piuttosto, se mai, perseguitato da una eco di Francis Bacon, nelle sue visioni di macchine dalle budella contorte, nei suoi scaffali rigurgitanti di bric-à-brac, nelle sue retrobotteghe zeppe di materiali coagulati. Codesta sua passione per il collezionismo, che ha radici nel gusto dei Surrealisti per gli arti artificiali e i 'debris' della via quotidiana, contribuì alla nascita della Pop Inglese, nel volgere l'attenzione degli artisti verso quelle che, nel piccolo gruppo dell'ICA di Dover Street, furono battezzate nel 1952 dallo stesso Paolozzi « significant images ». Col Surrealismo Paolozzi ebbe reali contatti quando, nel 1947, si recò a Parigi, e vide le opere di De Chirico, Schwitters, Dali e Magritte nelle Gallerie di Peggy Guggenheim e di E.L.T. Mesen. Aveva pure avuto tra le mani a Londra una copia della Scatola Verde di Duchamp, regalata a un suo compagno della Slade (dagli studenti degli anni quaranta Picasso e Matisse erano considerati artisti decadenti). A Parigi si interessò pure a Léger, Giacometti, Dubuffet, all'impiego del metallo nelle sculture di Calder e Picasso, e alle tecniche di collage di Max Ernst. L'influenza esercitata dalle immagini Hollywoodiane, dai giocattoli (Paolozzi può spendere 300 dollari in una volta per comprarne ai grandi magazzini), dai fumetti, robots, films nel creare

N. Gabo: *Esposizione al Museo di Louisiana*, 1971.





E. Paolozzi: *Frankenstein Monster, Crash Head*, 1971.



Londra: *Studi per artisti al St. Katharine Dock.*

le sue sculture e le sue immagini, viene rivendicata da Paolozzi come una delle sue scoperte, quasi in gara con l'altro padre della Pop Inglese, Richard Hamilton. Le bombe che accolgono il pubblico all'ingresso della mostra e che vogliono imporsi come simboli della sua forza esplosiva (e forse sovversiva) sono tuttavia state sottovalutate dalla critica come simboli del ready-made e prontamente svuotate di ogni significato.

Stepney

S.P.A.C.E. e Collettiva all'Alexandra Palace

Gombrich ha detto: « Ciò di cui l'artista ha bisogno è semplicemente di avere maggiori opportunità ». L'intento dell'organizzatore delle sette collettive SPECTRUM che si sono svolte in varie località dell'Inghilterra durante l'estate 1971, fu quello di offrire più occasioni a un maggior numero di artisti anziché quello di scegliere faticosamente opere singole di significato superiore ed ' eterno ': quindi un messaggio sociale, quello di far si che Londra possa essere una « ville d'accueil », un luogo dove giovani artisti di tutto il mondo possono sentirsi liberi di esprimersi a loro agio come nella Montparnasse del 1920. Il grande palazzo Vittoriano, detto Alexandra Palace, ne accoglieva più di cento, con un'incertezza evidente tra strutture e nonstrutture. I visitatori erano invitati a scrivere le loro impressioni su un muro, e tra le altre cose, era interessante il prototipo di Gustav Metzger per centri dove gli individui possano difendersi dal ' potere della stampa ' e investigare la natura dei ' mass-media '. Il fatto sociale più interessante è stato forse tuttavia quello che molti degli artisti espositori avessero potuto svolgere la loro attività a Londra, grazie agli studi provvisti dall'Associazione SPACE, sorta qualche anno fa per iniziativa di pochi, con lo scopo appunto di risolvere il più grave problema che affligge gli artisti nelle grandi metropoli (e ormai in quasi tutte le città europee ed americane), cioè la mancanza di spazio. A Londra si è dunque cercato un rimedio, e lo si è trovato nella grande quantità di edifici che attendono il piccone demolitore nel continuo rimaneggiamento di questo enorme centro urbano, e quindi sono temporaneamente vuoti, a volte per anni, diventando spesso squallidi e improduttivi per il quartiere stesso. In questi magazzini, docks, scuole abbandonate, soprattutto nella zona più industriale, l'East End di Londra, dove le attrezzature del porto stanno per essere completamente rinnovate, gli artisti hanno potuto trasformare vari locali in studi, laboratori, centri di ricerca. Si è pure costituito un centro di Informazione e Archivio, a cui gli artisti inviano direttamente il materiale, e a cui il pubblico può rivolgersi per la consultazione.

ST.

MONACO

Kunstzone, ovvero un'occasione perduta

L'idea: raccogliere sotto una tendopoli al centro di Monaco tutti quelli che, producendo « arte » e rifiutando il ruolo mediatore e manipolatore della galleria e del mercante, cercassero un canale alternativo. Una fiera che proponesse ' tutto ' in un continuum dove Demattio proponeva le sue « paure » accanto ai pittori di Schwabing (qualcosa come piazza Navona a la bavarese) accorsi in gran numero, dove il Form Factory Group di Roma avrebbe dovuto trovare spazio per le sue azioni tra la operetta-rock ' Scheisse ' del gruppo Checkpoint Charlie (tra i più interessanti contributi alla Kunstzone) e le ' comunicazioni anali ' di alcuni

Monaco: *Kunstzone, Stand Gruppo K.*

Azione Nitsch.

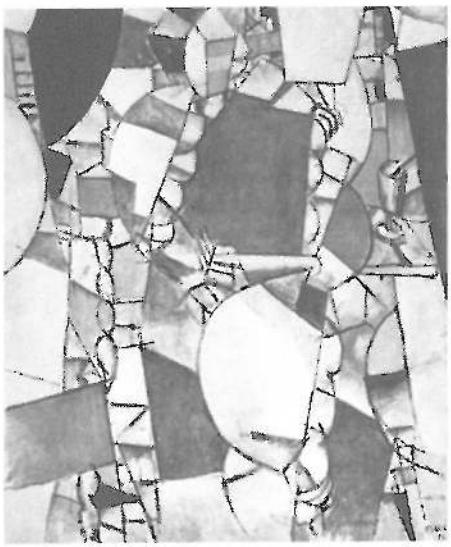
produttori d'arte tedeschi rimasti o tornati alla fase, appunto, anale. L'amministrazione della città aveva fornito i necessari prestiti (17 milioni di lire circa) per avere in cambio la medaglietta di città-amica-dell'arte da esibire in attesa del momento in cui diverrà città-olimpica. La realizzazione: si reggeva sul volontarismo di alcuni componenti il gruppo 'Zehn-neun', cioè Hosemann e Löwenfeld e altri 'delegati' culturali del partito social-democratico. Questo gruppo promotore non ha retto alle troppe sollecitazioni e responsabilità dell'organizzazione, per cui dai buoni, ottimi propositi (si pensi all'esclusione delle gallerie, alla realizzazione — mancata — di gruppi di lavoro su problemi di impegno sociale, all'asilo antiautoritario per i bambini degli artisti, all'espansione — mancata — della mostra nei quartieri periferici e operai, al coinvolgimento multimediale dei visitatori) sono partoriti spesso compromessi e disfunzioni avvilenti. I partecipanti: erano trecento circa. Un rapido vaglio ed ecco nomi e contributi qualificanti. Il gruppo teatrale Transparent con una allegoria riferita allo sfruttamento dell'uomo sull'uomo nella nostra società, Schäuffelen con i resti messi in vetrina e catalogati dei vecchi palazzi del centro di Monaco, oscenamente sventrata dalla 'modernizzazione' del centro storico, Demattio e Rield con spazi riflettenti la condizione umana di cellula riproduttrice del sistema, i ragazzi dell'Accademia di Monaco con una cartella di serigrafie demistificanti il valore delle olimpiadi, il gruppo di Meditationnsmusik Sameti, il gruppo 'lebende Musik', Dieter Reick con le sue 'tautologie' di elementi di consumo, De Filippi, Fabro & Co. con un paziente ritaglio e collagio di falci e martelli variopinti, il gruppo 'K' di Roma (Ambrosoli, Giammarco, Volo) con una storia in 15 quadri e 80 diapositive sulla storia di 'Pinelli assassinato', il grafico Knipp, il gruppo 'Zehn-neun' con gli ottimi Palm, Sorge, Ackermann, Jahnke etc. il gruppo di Tendenzen e del Kurbiskern — due riviste della sinistra tedesca —, Fongi e la sua Kafeteria con cibi colorati e birre-oggetto (il migliore affare della Kunstzone), Gramse-Kalkmann con spazi gonfiabili e trasportabili riempiti di gas di scarico, Peiter con le sue azioni in favore dell'aborto legale. Infine l'epilogo direi quasi scontato: l'arrivo della polizia che esegue gli ordini precisi della CSU (partito cristiano sociale bavarese) di F. J., Strauss, di vietare questa « fiera delle porcherie » (chi non ricorda l'arte « degenerata ») in nome della locale maggioranza silenziosa, della agguerritissima curia, e comunque della vocazione a vietare tutto ciò che non sia espressamente permesso. Il pretesto per l'azione poliziesca è fornito con ineguagliabile tempismo da un certo Nitsch, austriaco, notissimo per aver tentato da vario tempo di condurre una azione della durata di sette ore puntualmente bloccata dall'intervento della polizia dopo pochi minuti. L'azione consisterebbe, il condizionale è d'obbligo, nello squoiamento di ovini precedentemente uccisi, nell'insudiciamento di attori con interiora, sangue e quant'altro, nella crocifissione dei predetti ovini con intenzioni mistiche ggianti... il tutto condito da musiche e suoni a alto potenziale acustico. Risulta chiaro che l'intervento della polizia è quanto meno funzionale a questo tipo di azioni e alla 'fama' del loro autore, così come individui del tipo Nitsch sono degli ottimi 'cavalli di Troia'. Dopo l'intervento della polizia la manifestazione è di fatto saltata. La maggior parte dei partecipanti è ripartita protestando, o ha attuato forme di protesta articolata, con distribuzione di volantini e conseguente discussione con il pubblico, e occupazione degli stands (il caso del gruppo 'K') con gruppi di lavoro che hanno elaborato vari documenti distribuiti poi alla stampa locale. All'attivo di queste giornate di settembre della 'Zona dell'arte' rimane pur sempre — per i partecipanti più coscienti — il contatto diretto col pubblico, la verifica dell'efficienza di forme di cooperazione tra artisti, alternative nei confronti dei canali tradizionali (non a caso tutta la stampa bempensante — in Germania il 99,9% — si è scagliata contro la Kunstzone proprio in quanto « erano venuti a mancare i filtri ormai collaudati del mercato artistico, come i critici e i galleristi »; Süddeutsche Zeitung), la messa a confronto simultanea di tentativi e esperienze non omogenee e infine la verifica — perché no — che se « die Kunst ist tot! Es lebe die Kunst ».

Andrea-Volo

PARIGI

Léger al Grand Palais

L'ala del Grand Palais dedicata all'antologica di Fernand Léger è stipata ancor più di quanto non lo fossero le sale delle grandi retrospettive che l'hanno preceduta, Matisse e Chagall. Persino troppo, si direbbe, ma sono criteri diversi: la mostra selezionata, dove è già l'interferenza dell'ordinatore che compie le sue scelte a rappresentare 'il meglio', ovvero, in questo caso (e nei limiti del possibile), il 'tout Léger', il documento con pretesa di completezza. L'esteta arriccia il naso, lo storico si trova a suo agio. E siamo di nuovo al problema Léger, non certo nel senso di zone d'ombra o di oscurità di lettura quanto al contrario per la difficoltà di decifrare proprio la troppa chiarezza, e di ricondurre alla ragion critica frequenti entusiasmi socioideologici. In che modo si può parlare di cubismo per Léger? e di futurismo, sia a livello linguistico che a livello tematico? non vanno rivedute le interpretazioni correnti del passaggio tra il periodo degli acrobati e dei tuffatori



F. Leger: *La femme en bleu*, 1912.

F. Leger: *L'homme au melon*, 1943-44.

F. Leger: *Femmes au perroquet*, 1953.

(lo scorcio degli anni trenta e i primi quaranta), se non addirittura i magnifici primissimi anni venti, e i grandi temi dei ' costruttori ', della ' grande parade ', della ' gita in campagna '? Non tenteremo nemmeno una risposta, ma la mostra di Parigi ha tutte le carte in regola per il più accanito approfondimento. Intanto, non è facile sottrarsi al fascino del Léger anni '10-'12 di cui i capisaldi sono qui le « Nozze » e la « Donna in blu » — e torniamo a misurare le distanze col cubismo da una parte, il futurismo e Delaunay dall'altra. Quanto al cubismo, già dal '10 Léger frequentava la pittura di Braque e Picasso e, valga ancora più, era legato d'amicizia oltre che con Delaunay con gli esponenti del cubismo minore, Le Fauconnier, Gleizes, Metzinger. Ma probabilmente appunto se da un lato è innegabile che il suo linguaggio moderno viene dal cubismo (e sarei portato a ritenere che la tanto conclamata fatica cézanniana — « ho impiegato tre anni a sbarazzarmi dell'influenza cézanniana » — egli la lasciò scontare ai cubisti, soprattutto Picasso e Braque, a meno che non l'abbia tutta consumata nell'elaborazione dei « Nudi nella foresta », mancante a Parigi), vero è anche che il cubismo egli lo reinventa sin dal primo approccio, così come, con sorprendenti affinità di linguaggio, facevano appunto Delaunay (« La Tour Eiffel », '10, « La ville de Paris », '12), Gleizes (« I ponti di Parigi » e « Les moissonneurs », entrambi del '12), Metzinger (« La danseuse au café », '12). Lo stacco dall'ortodossia cubista è netto, come evidente è il clima comune, nel biennio '10-'12, tra lui e codesti artisti. Léger se ne allontana già nel '13, con la serie dei « Contrasti di forme », con la quale cade anche ogni possibilità di rapporto, peraltro assai problematico, col futurismo. Quando nel febbraio del '12 i futuristi esposero alla galleria Barneim di Parigi Boccioni presentava gli « Stati d'animo », che con « Visioni simultanee » e « La strada entra nella casa » erano le sue cose più significative, e Carrà non vi espose e forse non aveva ancora dipinto la « Galleria di Milano ». Scambi? influenze? È improbabile, Léger a quella data aveva già definito (se « Le nozze » sono appunto dell'anno precedente) il suo neocubismo. Eppure era per l'appunto la sua pittura, e quella di Delaunay, a smentire l'accusa di staticismo che proprio sul catalogo di quella mostra parigina i futuristi muovevano al cubismo — e ad avvicinare quella pittura agli intenti del futurismo. C'è in codeste tele di Léger una sorta di afflato cosmico che le geniali spaziature bianche moltiplicano senza posa, creando una possibilità di racconto infinita, reale e fantastica insieme, e c'è appunto una volontà di racconto il cui ritorno, dai primi anni venti, accompagnerà poi l'artista sino alla fine. Ma erano anni di ricerche linguistiche, e fino alla guerra Léger vi si eserciterà oltre i limiti dell'astratto. Quanta parte poi proprio l'esperienza della guerra abbia avuto nel rinserrarsi della struttura formale e nel nuovo senso della realtà, i compagni di trincea, i minatori, gli artigiani, i contadini, gli sterratori, o la famosa ' culatta di cannone da 75 aperta al sole ' — non è facile dirlo nonostante egli l'abbia ribadito. Certo, più ancora che « La partita a carte », del '17, che riporta ai « Nudi nella foresta » motivando però più ancora l'accezione restrittiva del cosiddetto ' tubismo ', il « Soldato con la pipa » del '16 pone le basi di un discorso nuovo: ancora aperto sulle esperienze formali appena trascorse ma ora in una saldezza inedita, radicata in una struttura compositiva ch'è protagonista e che, scavalcato qualche anno di un geometrismo forse troppo accentuato in una sorta di riflusso cubista, prepara il magnifico canto degli anni venti: fino a quelle composizioni con le chiavi (compresa la nota ' Gioconda ') dov'è, mi pare, una cospicua battuta d'arresto in un eco dada-surrealista. Siamo quindi, per seguire una linea assai generale e per enunciare soltanto i termini di un problema che mi sembra cruciale, al rapporto tra codesto Léger, che ritrova la sua vena narrativa, cittadina o campestre, di città fervorose e porti e cantieri, o di fattorie ai piedi della collina, in un ritmo compositivo serratissimo eppure piano, fluido, preciso; dove le strutture urbane o campagnole formano un'intelaiatura ferma e scandita in cui le figure fanno da contrappunto essenzialmente ma non esclusivamente formale, visi anonimi e tondeggianti, forme ritmate ed elementari tuttavia con il loro inequivoco senso umano, pacificato e pacificante, — tra codesto Léger, o sia pure quell'altro, di vent'anni più tardi, degli « Acrobati in grigio » e dei tuffatori, di alberi e foreste che la vita americana, appunto sui primi anni quaranta, semplificava e dila-

tava, — e l'altro, che dilatazione e semplificazione assume, sia pure in adesione schietta e appassionata, come programma. Léger stesso metteva acutamente a fuoco il cuore del problema: « faccio della pittura, non della letteratura descrittiva » riferisce Verdet, e sul significato della parola ' soggetto ', « posso anche accettarlo, ma a condizione che lo si circondi dell'osservanza alle mie leggi plastiche! ». Sono giustificazioni che l'artista non avrebbe sentito il bisogno di enunciare per i personaggi che popolavano gli interni e i giardini del '20 o del '22, per le donne stupite nella « Lettura » del '24, e neppure per quegli acrobati contorsionisti che le sue ' leggi plastiche ' tornivano in composizioni affastellate quanto pulite e nette. Ma già in « Les loisirs » ('48-'49) quelle motivazioni, a mio parere, vanno tenute presenti, perché è problema che sorge di volta in volta, e che in « Le campeur » o nei troppo famosi « Costruttori » o nella « Grande parata » è di soluzione quanto meno dubbia. Pittura popolare, pittore proletario, è discorso sempre difficile: v'è rimasto intricato appunto persino Léger, e vi ha lasciato qualche penna. Quanto poi al pittore dell'era moderna, della civiltà della macchina, tutto novità e apertura sul futuro, ai vitalissimi contrasti di forme ritmi e motivi, all'uomo che per primo restituisce dignità e funzione all'artista nella società, eccetera, tutto vero, ma ognuno, certo, s'entusiasma a suo modo. Léger resta un maestro, ma senza esagerare.

Guido Giuffrè

I Picasso dei musei sovietici

La gestione Pompidou ha espresso a Parigi in questo inizio di autunno il suo credo e tutta la fiducia che ripone nella cultura con una serie di mostre che sollecitano la nostra avidità di turisti curiosi. Non vi è dubbio alcuno che esse sono il riporto di un programma di stabilizzazione, che pare ben avvallato dall'establishment intellettuale francese e che viene ormai pianificato in una prospettiva di « trionfalismo urbano ». A Parigi si giungerà presto ad una serie di realizzazioni, sulle quali in un secondo momento sarà molto utile tornare con qualche informazione e dettaglio più precisi, soprattutto a proposito del « piano Rogers », progetto per il nuovo Museo d'arte moderna della città. Ora è invece il momento di Picasso e della proclamazione dei suoi novant'anni e a questo dedichiamo un pensiero, dal momento che abbiamo partecipato a questa serie di iniziative dell'« autunno francese ». In questo quadro, l'esposizione Léger al Grand Palais e quella di Picasso al Musée d'Art Moderne sembravano proprio contrapporsi: nella prima sede il lavoro di Léger è presente con 350 opere assiepate nei tre piani di esposizione, di fronte alle quali si ha l'impressione che il

P. Picasso: *Vecchio cieco e ragazzo*, 1903.

P. Picasso: *Acrobata e giovane equilibrista*, 1905.

conoscitore e l'esperto si trovino finalmente sullo stesso piano del comune visitatore in quel caleidoscopio di immagini légeriane; nella seconda sede sono raccolte in una sequenza eccezionale 48 opere picassiane conservate nei musei sovietici, dipinti eseguiti fra il 1900 e il 1913 e riuniti in una successione rara, quasi irripetibile. Se i criteri seguiti per la prima mostra si possono ottimisticamente ridurre alla intenzione di documentare filologicamente e sin nei minimi aspetti la produzione di Léger, in questa seconda rassegna la stringatezza del discorso, il tracciato che vi si può seguire dal « Vecchio ebreo » (1903) del periodo blu, alla « Giovinetta » (1905) del periodo rosa, alle « Tre donne » (1908) del momento primitivista, sono documentati da una serie di tele, che formano un arco preciso tra le « Demoiselles d'Avignon » e i primi lavori cubisti del 1909, di cui è presente quella « Officina a Horta dell'Ebro », che per colore e composizione a parallelepipedi ribaltati ha una sorprendente memoria non solo con le coeve opere di Braque, ma con lo stesso El Greco, quando ritrae la pianta e la città di Toledo. Occorre rendere più agibili e leggibili le mostre? Questa esposizione picassiana, probabilmente l'unica seria iniziativa dedicata al suo nome, acquista in tale senso un ulteriore significato e quei suoi dipinti che si allineano come occasionalmente raccolti, presentano punti di lettura articolati e connessioni naturali, che ci sono sembrate divenire, una volta tanto, veramente efficaci per il numeroso pubblico che frequentava quelle sale.

Zeno Birolli

STOCCARDA

Dix e il realismo tedesco

Per capire l'odio con il quale il Nazismo si accanì contro l'opera di Otto Dix (le 260 opere sequestrate, alcuni capolavori dispersi, l'allontanamento dall'insegnamento a Dresda nel 1933, l'arresto da parte della Gestapo nel 1939) basta rivolgere uno sguardo attento alle cinquanta incisioni che Dix nel 1924 dedicò agli orrori della guerra. Raramente nell'arte del nostro secolo la guerra (le guerre, tutte le guerre) è stata guardata con tanta lucida e spietata coscienza come luogo di ogni bestialità, ridotta alla sua essenziale ragione violenta e disumana. Una condanna così analiticamente motivata alla violenza, a ogni violenza (nata dalla personale esperienza di Dix nella guerra mondiale) ha riscontro solo nella famosa serie di Goya « Desastres de la Guerra » ed è agli antipodi, « contro » ogni ideologia fascista. Così non sorprende che nel settembre 1933 l'esposizione « *Specchio della decadenza dell'arte* », una delle prime manifestazioni persecutorie nei confronti dell'arte moderna sistemata nel nuovo Rathaus di Dresda, mostri al centro un grande quadro di Dix, già della Pinacoteca di Dresda, ancora sulla guerra. Nell'opera (di 2,20 m x 2,50) è raffigurata una trincea bombardata: l'orrore nasce dalla descrizione minuta e impietosa, dall'acre atmosfera di morte, dal senso disumano di quella condizione; una condanna al militarismo in quanto dimostrazione autentica, come avvertirono i commentatori nazisti, « della degradazione del soldato ». Questo grande quadro, oggi disperso, è in una riproduzione fotografica presente nella esposizione che la Gallerie der Stadt di Stoccarda dedica a Otto Dix. Una mostra esemplare per ampiez-

za e rigore di presentazione, completata con intelligente e utile coordinazione da una altra mostra che l'attiguo Kunstverein dedica al Realismo tedesco negli anni tra la rivoluzione e la conquista del potere da parte di Hitler (1919-1933). La condanna nazista di Dix, va ricordato, non nasceva solo dall'*oggetto* della sua pittura, che ebbe per tema centrale la condizione borghese, i vizi borghesi, insieme a quello della guerra almeno sino ai primi anni trenta, ma da un preciso rifiuto dell'arte moderna come *degenerata*. (Anche una mostra dell'*Aeropittura futurista* a Berlino nel 1934 doveva provocare un'imbarazzante disagio con i politici fascisti italiani). E l'immagine di Hitler che calpesta a Monaco i quadri sparpagliati per terra (1937) di alcuni maestri della civiltà occidentale se si confronta ai roghi in cui vennero bruciate le opere di Freud e di molti scrittori tedeschi (1933), roghi allestiti nelle università tedesche, dà una dimostrazione ben precisa del senso dei rapporti tra politica e arte. Di quale temibile veleno per ogni dittatura possa rappresentare la libera, dissacrante, rivoluzionaria opera dell'artista. Nel lavoro di Dix è possibile cogliere lo sviluppo di momenti linguistici diversi, o più esattamente in progressione. Da una partenza nella suggestione impressionistica, le primissime opere, Dix arriva presto a una propria dimensione espressionista e poi a una singolare riflessione sui risultati del dada berlinese (utilizza il collage per alcune opere violentemente ironiche). Si ferma anche a operare in uno spazio cubo-futurista (tra il 1919 e il 1920). Ma a partire dai primi anni venti si delinea la tipica osservazione del reale di Dix. Una osservazione in cui gioca un'acuta penetrazione psicologica del personaggio, un osservazione minuta degli oggetti dell'ambiente. Un distacco ironico dell'occhio o addirittura una analitica ricerca del particolare, dei punti di rottura dell'armonia del soggetto, evidente nei molti quadri dedicati ai vizi borghesi, nei ritratti penetranti e ambigui di una sottigliezza particolare che poi esplode nei carnevali tragici dove un nano, che ha le sembianze di Hitler, gioca con la morte (1932). Allontanato da Dresda, Dix si chiude in un mondo dove la visione del paesaggio tedesco e l'affettuosa descrizione di personaggi domestici ha un senso di difesa e d'attesa. In questi anni egli dipinge alcuni quadri dove viene descritta l'operazione chirurgica: è un tema che ha una sua complessa analogia ma insieme consente la possibilità di analisi di gesti crudeli e silenziosi. Alla fine del secondo conflitto mondiale uscendo dal crollo della Germania di Hitler, Dix torna a modi espressionisti. Egli che aveva dipinto nelle figlie di Loth nel 1933 Dresda in fiamme ora dipinge le città distrutte, crocifissioni disperate e senza speranza di redenzione, i reticolati dei campi di concentramento e di prigionia. Gli stessi ritratti hanno una più dispersa tensione. Il confronto tra il lavoro di Dix e gli altri artisti della Nuova Oggettività o del Realismo Magico apre interessanti e stimolanti prospettive. Ciò vale per Grosz che anima una ancora più tagliente critica alle rovine dell'impero tedesco agli inizi degli anni venti. E per i molti maestri della nuova visione tedesca: Schade, Radziwill, Mense, Kanoldt, Wunderwald. È un nodo tra i più interessanti e meno conosciuti dal grande pubblico della cultura europea. Un punto dove si incontrano senza affrontarsi le esperienze della metafisica (che già aveva un debito nei confronti di Klinger) e anche dei nostri Valori Plastici con una tangente costruttiva e una eredità espressionista. Il realismo tedesco è certo la riflessione di questi apporti europei ma è soprattutto il confronto con una realtà che porta in sé una volontà di annientamento e di esaltazione. Un'analisi della società borghese degli anni venti, dei suoi miti quotidiani, delle sue utopie urbane. Ma è un discorso che è tutto correttamente posto nello spazio del linguaggio. E ciò ne rende ancora più acuto il confronto con il momento storico. Il pubblico italiano potrà, a quanto pare, presto vedere in Italia la mostra di Stoccarda dedicata al realismo, ampliata di alcuni apporti di Dix. Non va trascurato neppure che a Milano la galleria del Levante e l'attenta opera di Emilio Bertonati hanno dato a questo movimento una luce costante.

Vittorio Fagone

O Dix: *Selbstbildnis als Soldat*, 1914.

G. Groz: *Circe*, 1927.

Recensioni libri

LAJOS NÉMETH, *Csontváry*, Editions Corvina, Budapest 1971 (in lingua francese).

Finalmente uno studio esauriente e molto meditato dedicato a Csontváry (1853-1919), questo sconcertante artista europeo ancora così poco noto in Europa oltre i confini ungheresi. Anche in patria del resto la recente monografia a cura di Lajos Németh — autore tra l'altro di un'ottima storia dell'arte ungherese del Novecento (*Modern Art in Hungary*, Budapest 1969) — riempie un vuoto inesplicabile, poiché certo non basta l'enigmatica visionarietà di questa pittura, così inestricabilmente legata a un'atroce vicenda esistenziale, per dare ragione di un'incomprensione durata troppo a lungo in una cultura che pure ha vissuto i più drammatici e radicali rivolgimenti nel corso di questo secolo. È nella prospettiva contraddittoria di questo lungo silenzio critico — poche, parziali e piuttosto recenti le eccezioni —, che l'apparizione di questo saggio assume il valore di una scelta morale: e tanto più persuasiva in quanto al di là del lavoro appassionato, rigoroso di ricostruzione di una personalità inquietante, progressivamente disintegrata dalla malattia mentale, avvertiamo la tensione di un interrogativo aperto sull'uomo, sul significato del suo esistere, del suo destino individuale. Questo non significa che il discorso critico si muova in uno spazio astratto o astorico, al contrario: vengono indicate con molta chiarezza le coordinate di un ambito culturale cronologicamente ben preciso — i cruciali vent'anni, in Europa, che chiudono l'Ottocento e aprono il Novecento, nei quali è contenuta l'intera attività creativa di Csontváry —, né mancano i rimandi intelligenti a certe analogie con l'opera di artisti come Ensor, Van Gogh, il Doganiere Rousseau, Gauguin, quest'ultimo accomunato dall'ansia di evansione anche fisica verso mitiche terre arcaiche, in un'identica fuga dall'*Erreur de l'homme civilisé* (opuscolo a stampa di Csontváry, Budapest 1912). Al contrario, è soltanto del pittore ungherese — naturalista ostinato oltre che oculato gestore di una farmacia di provincia fino all'*arcana* vocazione e all'esordio pittorico, a quarant'anni — l'ideologia che fa da supporto al suo universo magico, percorso dall'afflato mistico-teosofico e panteista che ebbe qualche risonanza nel pensiero di fine secolo; così come assoluta è, sul piano linguistico, la sua autonomia. E anzi Németh, nell'esigenza di sottrarlo alla limitante definizione di *naif* e insieme all'abusato paragone con il Doganiere, non ha forse insistito abbastanza su questo radicale *déracinement* stilistico, per nulla scalfito dal clima secessionista di Monaco in cui avvenne il tardo alunnato di Csontváry, ma a un tempo non riconducibile, mi sembra, a valori di '*plein air*', ad effetti 'divisionisti', a schemi di 'armonia e classicità compositiva', tutte categorie queste troppo storicamente determinate perché sia possibile per loro tramite una reale lettura di queste immagini paniche e atemporali, simili a certi segni formali indatabili delle culture primitive. La chiave interpretativa che più convince tra quelle proposte, poiché di un'efficacia rivelatrice addirittura folgorante in più d'un caso, rimane senza dubbio quella simbolica. Esemplare ad esempio è l'approfondimento analitico dei significati nelle tele monumentali come *Baalbek, Pellegrinaggio ai cedri del Libano, Passeggiata in riva al mare*, dove contenuti mitici, archetipi e onirici emergono attraverso il filtro trasfigurante di un'ispirazione che può essere esasperatamente espressionista o distesamente lirica, ma tale comunque — almeno fino al 1910 — da riscattare l'atto pittorico dal pericolo di tradursi in mera proiezione psichica. Un ultimo cenno, infine, agli scritti esaltati ed esaltanti di Csontváry, conservati in prevalenza inediti negli Archivi della Galleria Nazionale Ungherese e per la prima volta studiati ora, giorno dopo giorno, in relazione all'opera e alla vicenda esistenziale dell'artista.

Marisa Emiliani Dalai

ITALO TOMASSONI, Arte dopo il 1945 - Italia. Ediz. Cappelli.

Secondo di una serie su « l'arte dopo il 1945 », inauguratasi con quello di Marisa Volpi, dedicato agli Stati Uniti (vedi NAC n. 6-7, 1971), è probabile che il volumetto susciterà polemiche. Anzi, come è facile profetizzare, molti dissensi.
In effetti, già il proposito di riassumere in meno di 200 paginette i fatti artistici svoltisi in Italia dal dopoguerra ad oggi è, a mio avviso, ambizione troppo grossa. Per quanto riguarda l'estero (dopo gli USA, sono in catalogo la Grecia, l'Argentina, la Spagna e l'Inghilterra) *transit*. C'è — è vero — il rischio di una eccessiva schematizzazione e di prestare troppo orecchio alla ufficialità. Ma, per il carattere informativo della collana, può andare bene lo stesso.
Senonché, per le vicende italiane, il problema mi sembra diverso. Non perché esse siano più ricche e articolate, bensì perché, rivolgendosi a lettori che hanno naturalmente più dati a disposizione, per farlo diventare un discorso costruttivo, ci vorrebbe una capacità di sintesi eccezionale. Vale a dire la rara capacità di dominare le vicende dentro le quali stiamo vivendo, per poterne realmente cogliere linee e tendenze.
Senza ciò, o si fa un lavoro puramente compilatorio (per altro con tutte le omissioni che è facile immaginare) o si finisce per credere di individuare linee privilegiate, corrispondenti alle proprie preferenze. Terza soluzione — che è poi quella venuta fuori in questo libro — l'alternarsi dei due criteri. Cioè, una scelta compromissoria che però — a mio avviso — finisce per moltiplicare gli inconvenienti.
Lasciamo comunque stare le parti compilatorie dove, come ho detto, le lacune sono naturalmente molte e dove — quel che è peggio — può capitare di trovare accomunati artisti diversissimi. Per limitarci a qualche citazione: Francese con Purificato, Artardi con Omiccioli, Brindisi con Vespignani, De Filippi con Ruffi, Saffaro con la Balice e così via. Simili elencazioni, a parte poi l'impossibilità di riassumere in due parole le singole personalità (tanto più che spesso qui si trattava di condensare in una frase tre decenni di attività e di ricerche) simili elencazioni, dicevo, servono a ben poco.
Vediamo invece, brevemente, l'altra parte, che è poi quella che, probabilmente susciterà più contrasti. Cioè l'aspetto propriamente storico nel quale tutta una serie di considerazioni lasciano alquanto perplessi. A cominciare dal discorso troppo sbrigativo su Corrente (e — prima ancora — sul Novecento che, secondo l'autore, svolse un preciso ruolo culturale, « liberando la pittura italiana dalle resistenze naturalistiche tardo-ottocentesche che si perpetuavano con il Liberty » o su Arturo Martini che « sembra intuire l'Enviromental Art »). Per finire alla affermazione del presunto prevalere del Concretismo in Italia. Concretismo che, sempre secondo l'autore, « si presenta come l'unica costante della linea dell'arte italiana del XX secolo che ne caratterizza anche, e garantisce, una viva continuità problematica », la sola tendenza « esponente » dell'arte italiana contemporanea.
Un convincimento a dir poco sorprendente, tenuto conto di tutto quel pò pò di atteggiamenti anticoncretisti che hanno caratterizzato, anche in Italia, questi trent'anni. Lo stesso Tomassoni, malgrado le premesse, è costretto infatti a dare ampio spazio alle varie avventure « realiste », « informali », con le declinazioni « spazialiste », « nucleari », ecc. E buon per lui che, frenatosi nelle prudenti elencazioni di cui sopra, non abbia dato molto risalto agli avvenimenti di questi ultimi tempi: dalla *pop art* alla « nuova figurazione », all'*environment* e via discorrendo che, come è noto, tutto si possono considerare fuorché concretisti.
Se le preferenze dell'autore vanno ad una ricerca visuale di tipo razionale-concretista — e nessuno ha nulla da ridire — nel momento stesso che si vogliono affrontare compiti storici, è necessario che queste simpatie prendano, semmai, una forma dialettica nei confronti degli altri accadimenti. Il che, salvo errore, non significa certo — come è avvenuto in questo caso — ingigantire il peso della tendenza preferita, a scapito delle altre. Magari realmente soverchianti.
Così facendo, oltre tutto, si finisce per adagiarsi in un imprudente ottimismo, che lascia via libera agli altri: la ragione sta trionfando, quindi si ritirino le sentinelle. Senza contare che questo atteggiamento trionfalistico, oltre che immotivato, può richiamare a certe posizioni risultate ad evidenza molto pericolose. Cioè quelle secondo cui artisti e critici operano sullo stesso piano. A spia di ciò, proprio all'inizio di questo volumetto, parlando di certe situazioni locali, si trovano alcuni elenchi in cui non si fa alcuna distinzione tra queste due attività: Pizzinato e Marchiori, Cagli e Argan, uno di seguito all'altro, divisi soltanto da una virgola. In base a quello che ne è derivato (ed anche ad episodi recentissimi, tipo quello impersonato da Bonito Oliva) va osservato che è una posizione assai equivoca. Specie per quella continua tentazione dei critici ad essere, eguali a parole, ma in realtà mosche cocchiere.

F. Vi.

PAOLO FOSSATI, *L'immagine sospesa*. Ed. Einaudi.

Se il libro di Tomassoni — come ho detto sopra — susciterà probabili dissensi, questo volume di Fossati sulla pittura e scultura astratte in Italia, dal 1934 al 1940, scatenerà certamente tempeste. Primo: perché è un libro aggressivo, duro, spigoloso, insolito nella nostra pubblicistica, abitualmente portata al morbido (magari con veleno). Secondo: perché questa sua « proposta d'analisi » di un momento dell'arte italiana tra le due guerre, rovescia l'abituale equazione: astrattismo anni trenta = razionalismo. E intende, invece, sottolineare la condizione dilacerate, di « immagine sospesa » appunto, nella quale operarono i vari protagonisti di quella vicenda. Vale a dire, « la sensazione sempre presente in ognuno di essi, che quella invenzione sconfina di continuo

con il vuoto, con la caduta nella giustificazione fine a sé stessa, con il nulla comunque atteggiato ». E ciò è dovuto alla situazione italiana di quegli anni: non quella di una società in sviluppo, bensì statica, bloccata nei suoi ritardi storici. Un ritardo — come ammonisce l'autore — niente affatto risolto, con la conseguenza che quella sensazione di operare nel vuoto è tuttora in essere. Insomma un libro che vuol combattere i trionfalismi o (per continuare a citare le parole stesse di Fossati) « uno dei miti neoclassici di continuo ritornanti » e proporre — come memento — una lettura dell'astrattismo italiano più « complessa, ricca e difficile » di quanto comunemente si faccia.

A cominciare dal rapporto tra poetica e opere. Un rapporto che ad un riesame critico, per esempio, del famoso « Kn » di Carlo Belli (vangelo degli astratti italiani) risulta tutt'altro che pacificato. Con al fondo, anzi, un contrasto basilare, che Fossati cerca di dimostrare con una accurata, nuova analisi dell'attività del gruppo milanese del Milione e del gruppo comasco intorno a Terragni (vedi la documentata rivalutazione di Aldo Galli). E, poi, con lo studio particolareggiato di otto singole « posizioni »: cioè, Reggiani (con Bogliardi e Ghiringhelli), Soldati, Licini, Fontana, Melotti, e Veronesi. Desidero dire subito che non tutte le « proposte » di Fossati mi trovano consenziente. Ma mi pare innegabile che i residui emotivi di Bogliardi e Ghiringhelli e quelli metafisici di Soldati, la lirica espressività di Licini e la irrequieta gestualità di Fontana, la libertà fantastica di Melotti e la musicalità e sperimentazione di Veronesi, mal si conciliano con la ricerca di assoluto idealistico che promanano dai testi di Belli. Oppure con il presunto « trionfo » razionalistico » con il quale si è, di solito, etichettato questo momento. Giustamente l'autore ricorda i mitici richiami mediterranei della *Dichiarazione degli espositori* del 1934 (Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani), considerato il manifesto dell'astrattismo italiano e la lettera di Licini agli amici del Milione (« la pittura... è un'arte irrazionale con predominio di fantasia e immaginazione »), lo stato « angelico » teorizzato da Melotti e le parole conclusive del *Manifesto Blanco* (sia pure del '46) di Fontana: « la razon no crea ».

Ciò significa in definitiva richiamarsi ad una rilettura più attenta di questi testi, senza lasciarsi deviare — come di solito accade — dalla irruenza dell'idealismo rosminiano del profeta Belli. Entrare, in altre parole, dentro le pieghe di quel periodo, verificarne agganci con il futurismo e la metafisica, esplorarne la reale incidenza e le contraddizioni che, inevitabilmente, riverberano, gli urti e le lacerazioni connaturate a quella condizione storica, individuarvi, infine, premesse di avvenimenti susseguenti, quasi fino ai nostri giorni. Un modo di penetrare nelle vicende storiche, attivo e non viziato da cristallizzate codificazioni. Con la consapevolezza della provvisorietà dei risultati a cui si può pervenire (e l'autore intitola, appunto, l'ultimo capitolo: « conclusioni provvisorie »). La necessità di cercare di trarne una presa di coscienza dei problemi attuali. Rifacendoci all'archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli — anche per un richiamo alla comune matrice marxiana, e non pedestremente sociologica, di questo metodo storiografico — potremmo dire: « comprensione del passato che ci aiuta a comprendere meglio il presente ».

Ma, a questo punto, mi sia consentito di fare una leale osservazione a Fossati. Proprio la necessità di rendere partecipi quante più persone possibili a questo modo di avvicinarsi alla problematica artistica, deve spingerci ad un linguaggio estremamente piano e comprensibile. Si può capire che la complessità degli argomenti presi in esame richiedevano una notevole sottigliezza e duttilità. Ma oggi (più che mai), proprio per quel « vuoto » a cui Fossati fa allarmato riferimento, sforzarsi ad una estrema chiarezza, è un dovere imprescindibile.

F. Vi.

ANGELO BOZZOLA, *Tecnoscultura operazionabile*. Ediz. International Center of Aesthetic Research. Torino.

Qualche settimana prima che alla Fiera di Francoforte esplodesse la moda del libro-oggetto, Bozzola metteva in circolazione, senza strombazzature, questo suo libro-scultura, frutto di un paziente lavoro, il cui inizio risale a circa quindici anni fa. Uno sviluppo rigorosissimo di una « idea », della quale si erano potute osservare le tappe in alcune mostre a cui aveva partecipato e che Michel Tapiè, estimatore da tempo di questo artista, definì fin dalle origini: « algoritmo ». Cioè, un « modulo » che egli ritaglia da una superficie metallica, componendolo poi ritmicamente, secondo strutture libere, variabili e quasi sempre legate con un rapporto altamente estetico alla superfice-matrice. Da questo « modulo » e da queste « strutture », il naturale, progressivo approdo a sculture che sollecitavano la partecipazione quasi *ludens*, anche manuale, dell'osservatore. E, infine, questo libro « operazionabile » che esalta questa fruizione, questa compartecipazione.

C'è da dire che, proprio per spontaneo confronto con l'estetismo dei lussuosi libri-oggetto esibiti dall'editoria mondiale a Francoforte, questo volume, semplicemente intelato, colpisce per la sua autenticità. E mi riferisco anche all'umiltà delle istruzioni per preparare i moduli metallici e montare la scultura, che fanno seguito alle prefazioni dovute al sociologo Oddone C. Poli, a Marco Rosci, a Tapiè e allo stesso Bozzola. Ma, soprattutto, alla perizia e pulizia artigianale con le quali il libro è stato progettato e fatto. Ogni particolare, ogni soluzione tecnica (dalla logica chiarezza con cui è stato ricavato l'alloggiamento per i « moduli », alla trovata della base della scultura che corrisponde allo spessore del volume) rivelano una ingegnosità e una cura straordinarie. E tutto ciò non ha meno importanza della « idea », nel provocare lo stimolo che spinge l'osservatore a operazioni altrettanto amorevoli, altrettanto felicemente creative.

Bozzola l'ha chiamata « tecnoscultura ». E, oltre a sottolineare l'attuale civiltà tecnologica, forse senza neppure volerlo chiaramente, c'è pure un richiamo all'originario significato della parola *tecne*. Un fare creativo, goduto, liberatorio, attraverso la possibilità di dar corpo — partendo da una matrice di base — a innumerevoli soluzioni. Proprio come è la legge fondamentale della vita: sempre sul filo della regola e del caso, in un infinito svolgimento che risente e del luogo e del tempo, degli altri e della propria individualità e capacità creativa. Ecco perché, secondo me, questo libro è un'opera d'arte. Una solitaria, autentica proposta, che contrasta con la marea mercificata della quale Francoforte è stata la rumorosa avvisaglia.

F. Vi.

Schede

GIANNI BERTINI, Ediz. Prearo.

Primo di una serie di « grandi opere monografiche » che l'editore Giampaolo Prearo ha intenzione di dedicare ad artisti contemporanei, « dapprima italiani e poi stranieri, realizzate con l'intima collaborazione degli interessati » (per usare le parole di Pierre Restany, direttore della collana). E da ciò derivano i pregi dell'ampiezza documentaria ma anche i limiti critici di questi monumentali volumi. Come dimostra, appunto, questo volume dedicato a Gianni Bertini (lanciato in occasione di due mostre contemporanee di questo pittore, alla Schettini e allo Studio S. Andrea di Milano), le illustrazioni e i documenti sono più che esaurienti (circa 500) ma non basta la prefazione di Guido Ballo, né un certo numero di testimonianze ricavate da vecchi testi, a farne una vera e propria monografia. Vale a dire, non un catalogo ingigantito, bensì un'analisi scrupolosa e obiettiva di un artista che, per quanto « sempre in fermento » e sempre pronto « all'avventura della prima linea », come scrive lo stesso Ballo, ha già un preciso individuale sviluppo.

ALDO CARPI, *Diario di Gusen*. Ediz. Garzanti.

Come spiega il risvolto della copertina, è forse l'unico diario uscito da un lager tedesco (Gusen è stato il più tragico kommando di Mahthausen; da esso solo il 2% dei deportati è uscito vivo). Trascritto pazientemente, dopo oltre 25 anni, dalla figlia e curato dal figlio Pinin che ha anche chiarito qualche inevitabile punto oscuro (tenere un diario era vietato) con alcune registrazioni di ricordi, questo libro offre del pittore Aldo Carpi un ritratto straordinario. Questo aitante, bellissimo vegliardo (a 85 anni lo si vide tuttora in giro « per mostre »), già insegnante e direttore di Brera (al ritorno dalla prigionia), secondo la volontà dei suoi allievi, ha lasciato qui memoria di un rara esperienza in un momento di tragico oscurantismo per la Europa. Ma le sue parole (e la serie dei disegni che l'accompagna), oltre a ricordare i tetri blocchi, le sofferenze dei suoi compagni, l'atmosfera da incubo di quegli strani ospedali (indimenticabile la pagina sulla morte di Raffaele Giolli), gli snervanti rinvii del ritorno, dopo la liberazione, costituiscono una altissima testimonianza di umanità: come forse soltanto un artista era in grado di lasciare.

MALFAIERA-FINIZIO-TRUBBIANI, *Lo stato di emergenza*. Ediz. La Nuova Foglio.

Tre persone (un poeta, un critico e un artista) hanno voluto qui verificare la coincidenza di un loro discorso. E l'hanno trovata in quella sensazione, oggi così acuta, di un « tempo di ingiustizia insaziabile » (Anna Malfaiera), di « soglie cadute » per cui « il processo si è fatto squilibrante » (Luigi Paolo Finizio), insomma quello « stato d'emergenza », che fa da titolo al volume. L'intelligente impaginazione concorre a sottolineare questa concordanza ma sono forse i bellissimi disegni di Valeriano Trubbiani che contribuiscono, più di ogni altra cosa, a fondere l'intensa poesia della Malfaiera e le perspicaci considerazioni di Finizio.

SARENCO, *Poesia e così sia.* Ediz. Amodulo.

Le ragioni del libro sono già esplicite nella prima pagina, in cui Sarenco dichiara « il 1971, l'anno della poesia visiva! » Questo poeta visivo bresciano spiega, subito dopo, il duplice aspetto ironico e provocatorio di questa dichiarazione: cioè, la sua personale aspirazione e la volontà di dimostrare la influenza della poesia in tutte le recenti tendenze artistiche. A sostegno di questa tesi, egli documenta la propria attività culturale, dal '63 ad oggi. Sono 10 capitoli (dai « testi » agli « environmental poems », dagli « interventi » alla « new music » di quest'anno) che testimoniano tutto il suo lavoro. Vale la pena sottolineare che, come scrive lo stesso Sarenco, questo libro si pone anche come esempio di « autogestione e di controinformazione », per altro in linea con tutta l'attività delle edizioni Amodulo.

FRANCESCO E ERNESTO COTER E GIAN PIERO FAZION, *Tavole in difesa della natura.*

Cartella che, in un certo senso, costituisce un altro esempio di autogestione e di controinformazione. Vuole affermare la necessità di una non-azione, cioè un rifiuto totale di un mondo senza speranza. Dodici tavole di varie tonalità di grigio e con caratteri a mano, per ribadire la inammissibile violenza dell'uomo sulla natura e profetizzare un mondo liberato dalla bestia umana. Di fronte a questo radicalismo da anacoreti risulta ad un livello meno intenso la lettera di Fazion contro i « critici da bordello ».

GIANFRANCO BELLORA, *Il Santandrea.* Ediz. Prearo.

Il Santandrea è uno « studio d'arte », aperto tre anni fa a Milano da Gianfranco Bellora, proveniente dal collezionismo e — prima — da attività commerciali. Questo libro ne è la storia, con relativa genesi, sotto forma di autobiografia dello stesso proprietario. Proprio questo tono autobiografico, scoperto, esibito a volte persino con ingenuità (a riprova, valgano le molte illustrazioni composte, oltre che da opere di artisti che hanno esposto in questo Studio, da fotografie di artisti e frequentatori, ma quasi sempre con al centro lo stesso Bellora) questo tono, si diceva, dà significato al volume. È infatti la testimonianza di un sincero sforzo di educazione artistica e delle ragioni umane che, di frequente, fanno nascere una galleria d'arte. Ma, altresì, rivela le contraddizioni che tali scelte comportano quando non si vuole rinunciare al possesso e al denaro.

MARCELLO E ROSALBA TABANELLI, *Eugenio Tomiolo.* Ediz. Il Mercante di Stampe.

Pubblicato in occasione della prima mostra antologica delle incisioni di Eugenio Tomiolo a Il Mercante di Stampe di Milano, si tratta del catalogo completo dell'opera grafica di questo artista che, come rileva Raffaele De Grada nella introduzione, non ha finora avuto i riconoscimenti che merita. Contiene tutte le 381 opere recuperate (le incisioni di Tomiolo possono calcolarsi in circa 500), tutte splendidamente riprodotte, e consente di ripercorrere passo passo l'itinerario di questo artista. Dal primo autoritratto del 1930 all'ultima puntasecca, « Violenza », di quest'anno, in cui la padronanza del segno, conferma la sua lunga, tenace ricerca. E, spesso, con esiti di rilievo. Per esempio la serie della « Resistenza » del '44 e quella composta da 71 tavole incise a Torcello nel '68 e intitolata « Laguna ».

CATALOGO RASSEGNA SAN FEDELE 1, 1970-71. Ediz. Centro Culturale San Fedele.

Come a suo tempo preannunciato, questo catalogo raccoglie la documentazione della Rassegna San Fedele, che, come è noto, si è articolata in una serie di manifestazioni succedutesi dall'ottobre 70 al giugno 71. Una cronaca delle vicende che hanno portato al trapasso dal « Premio » alla « Rassegna ». E poi, per ciascun partecipante, nome e indirizzo e illustrazioni del lavoro presentato. Un volume asciutto ma assai utile come testimonianza di una difficile situazione al superamento della quale il Centro San Felice sta cercando, coraggiosamente, di portare il suo contributo.

FRANCO RUSSOLI, *Renzo Bussotti.* Ediz. Galleria delle Ore. Milano.

Quarto volumetto della serie « Arte oggi », con le consuete dieci illustrazioni a colori e, in più, una testimonianza del musicista Sylvano Bussotti sulle ragioni della pittura del fratello. Questa testimonianza, libera ed intensa, fa da controcanto al testo, più critico, di Russoli che, in breve spazio, riesce a tracciare un convincente ritratto di questo artista, « un caso particolare nel panorama della pittura contemporanea ».

Libri

Catalogo *Fattori;* Disegni del Museo Civico di Livorno. Roma. (*)
Catalogo *347 x Picasso.* Stuttgart. (*)
Catalogo *Ceroli.* Essen. (*)
Catalogo *Simbolist 1860-1925.* Londra. (*)
Catalogo *Osckar Schlemmer.* Essen. (*)
Catalogo *Strategy - Get Arts.* Edimburgo. (*)
Isle of Wight Festival. Londra. (*)
Catalogo *Giorgio Morandi.* Londra. (*)
Catalogo *Francis Picabia.* New York. (*)
Reinhoud, testo di Luc de Heusche, poema di J. Mansour. Torino. (*)
H. K. Roethel: *Kandinsky das graphische werk.* Colonia. (*)
M. et G. Blunden: *Journal de l'Impressionisme.* Ginevra. (*)
Lamberto Vitali: *Giorgio Morandi, pittore.* Milano. (*)
René Groebli: *Variation 2.* Teufen. (*)
J. Muller-Brockmann: *A History of Visual Communication.* Teufen. (*)
Catalogo *Nero a strisce - la reazione a fumetti.* Parma. (*)
Catalogo *Neumarkt der Kunste Köln.* Colonia. (*)
Arte brasiliana contemporanea. Milano. (*)
H. Fathy: *Construire avec le peuble.* Parigi. (*)
Mario Borgiotti: *Poesia e Forme di Milano.* Milano. (*)
Catalogo *Iasper Johns - Prints 1960/70,* Filadelfia. 1970. (*)
Catalogo *Naivni '70,* Zagabria. (*)
Catalogo *Robert Graham Works (1963/69)* Colonia. (*)
Catalogo *Progressive Art Production,* Monaco. (*)
Catalogo *Gustav Klimt,* New York. Note critiche di G. Glueck e F. Novotny. (*)
Catalogo *Wassili Kandinsky,* Baden-Baden. Introduzione di J. Lassaigne. (*)
Catalogo *French primitive photography,* Filadelfia. Testi di Minor White, A. Jammes e R. Sobieszek. (*)
Catalogo *Jim Dine, complete graphic,* Galerie Mikro, Berlino. (*)
Catalogo *Henry Van de Velde,* Bruxelles. (*)
Catalogo *Charles F.A. Voysey,* S. Barbara di California. Introduzione di David Gebhard. (*)
Catalogo *C.A .Reichel,* Albertina di Vienna. Introduzione Fuchs Ernst. (*)
Catalogo *Clemens Holzmeister,* Albertina di Vienna. Testi di W. Koschatsky, G. Lippert e B. Rukschcio. (*)
Catalogo *Maurice Denis,* Parigi. Testi di L. Hautecoeur e Anne Dayez. (*)
Catalogo *Rurich - Diagnose und Therapie fur eine Stadt,* Zurigo. (*)
Catalogo *Werner Blaser - Objective Architecture, Example Skin and Skeleton,* Monaco. (*)
Catalogo *955,000,* Vancouver Art Gallery. A cura di Lucy Lippard. (*)
Catalogo *Victor Vasarely,* Parigi. A cura di M. Ragon. (*)
Catalogo *Nicolas Scoeffer.* Parigi. Introduzione di Philippe Sers. (*)
Catalogo *8ª Biennale International de Menton.* Introduzione di E. Marze. (*)
Catalogo *Mondrian: The Process Works,* New York. Introduzione Harry Holtzman. (*)
Catalogo *Brusberg - Berichte 8, Paul Wunderlich, Tom Wesselmann,* Hannover. (*)
Catalogo *3° Internationale der Zeichnung,* Darmstadt. Testi di H. Knell e I. Pan. (*)
S. Sontag - D. Sturmer: *The art of Revolution (Cuban Posters).* Ed. Mc Graw Hill. N. Y.
H. Kenner - W. Michel: *Wyndham Lewis* (catalogo generale dei dipinti e disegni: 16 tavole a colori, 800 illustrazioni in bianco e nero). Ed. California U.P. Berkeley.
Ida R. Prampolini: *El Surrealismo y el arte fantàstico de Mexico.* Ed. Universidad Autonoma de Mexico.
J. Lassaigne: *Le plafond de l'opera de Paris* (Chagall). Ed. Sauret. Paris.
M. Gleizes: *Puissance du cubisme.* Ed. Présence. Chambery.
Draeger: *Dalì par Dalì.* Ed. Le soleil Noir. Paris.
Christopher Finch: *Image as Language, Aspect of British Art, 1950/1968.* Ed. Pelican Books.
B. A. Killeen: *Visual Art.* Ed. E. Arnold.
Roger Marsh: *Silk screen printing for the artist.* Ed. Alec Tiranti.
R. Alley: *Recent America Art.* Ed. Tate Gallery.
Alan Bowness: *Matisse and the nude.* Ed. Collins.
B. Brophy: *Black and white, a portrait af Aubrey Beardsley.* Ed. Cape.
G. Carandente: *Calder mobiles and stabiles.* Ed. Collins.
P. De Francia: *Léger's The Great Parade.* Ed. Cassell.
M. Fry: *Art in a machine age.* Ed. Methuen.
H. Moore & J. Hedgecoe: *Henry Moore.* Ed. Nelson.
Herbert Read: *Arp.* Ed. Thames & Hudson.
Barbara Rose: *Claes Oldenburg.* Ed. Museum of Modern Art. New York.
Kunst der sechziger jahre im Wallraf-Richartz Museum. Koln.

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

Le riviste

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

CRITICA D'ARTE n. 115, *D. Gioseffi: Sistemi visivi, convenzioni e criteri d'interpretazione - C.L. Ragghianti: Elementa di Henry Moore.*

CARTE SEGRETE, *numero speciale dedicato a Carlo Levi con testi di Javarone, De Micheli, Moravia, Ragghianti, Del Guercio, Guttuso, Solmi, Calvino, Neruda e un saggio di Carlo Levi.*

LE ARTI set. 71, *P. Domier: Caillaud - G. Iliprandi: Comunicazione visiva 5 - D. Abadie: John Day - C. Bouyeure: Framboluti - G.M.: Marino Sormani - C. Millet: I neon di Chryssa - Parla un collezionista (Paul Petrides) - P. Fiori: Ferdinando Mandelli - R. Guttuso: Gianbecchina - G. Barioli: Bianca Cavallari - C. Ruju: Crisi dell'arte a Napoli.*

IL MARGUTTA lug.-ago. 71, *L. Marziano: Riti e poteri dei premi d'arte - G. Marchiori: Parlo con Marino - C. Chirici: Milano 70-70 - M. Bentivoglio: Rebis - C. Chirici: Scultura, oggetto o feticcio? - G. Pomodoro: Conflitto-disegno per una scultura palo-collettiva - L.P. Finizio: Biennale de la tapisserie - L. Marziano: D'aprés a Lugano - M. Perfetti: Poesia concreta ad Amsterdam.*

TEMPI MODERNI n. 7, *A. Bontio Oliva: Geografie del sublime.*

BOLAFFIARTE n. 13, *G. Soavi: Guttuso - Quello dei sacchi, intervista Palazzoli, Passoni e foto Mulas - L. Spagnoli: De Chirico a Parigi.*

L'UOMO E L'ARTE n. 5-6, *numero dedicato alle Esposizioni permanenti e periodiche con scritti di Argan, Boatto, Boriani, Bottoni, Caramel, Cerasi, Chirici, Crispolti, De Carli, Del Guercio, Di Genova, Ferraris, Fossati, Francalanci, La Pietra, Natali, Viganò, Vitta.*

DOMUS n. 502, *V. Agnetti: Copia dal vero per Paolo Scheggi - T. Trini: Kitsch'era, era Kitsch?*

BOLLETTINO D'INFORMAZIONI n. 8, *R. Lissoni: Il fumetto nella società contemporanea.*

ARTEPIÙ n. 4, *P.P. Alessi: Da « oltre Guernica » al « Fronte nuovo delle arti » - M. Corradini: Incontro con Dino Boschi - F. Verdi: Papilio 20 - M. Corradini: Sulla valutazione del fenomeno naif - L. Genitrini: Appunti per una chiarificazione del concetto di realismo - F. Tralli: C come catalogo.*

LOTTA POETICA n. 5, *Sarenco e De Vree: Genealogia della nuova poesia - G. Padin: La vanguardia poetica latino-americana - G. Bertini e Sarenco: Poesia visiva e conceptual art-un plagio ben organizzato.*

PANORAMA DELLE ARTI n. 12, *A. Manzano: Anabasi di Mirko - C. Giedion Welcker: Organico e architettura nell'opera di Mirko - Janus: Finzioni e realtà di Stanislao Lepri - Mastroianni - G. Appella: Il segno della Raphael - E. Crispolti: La poesia del colore nella pittura di Montanarini - L. Carluccio: Solitudine e fantasia di Mario Lattes - Virgilio Lilli: Malato di pittura - D. Buzzati: Lilli scrittore non è Lilli pittore.*

GOYA n. 102, *L. Figuerola-Ferretti: Eduardo Chillida - A. Kamenski: Nuevos Horizontes de la pintura sovietica.*

NUEVA FORMA lug.-ago. 71, *S. Amon: Juan Haro.*

CHRONIQUES DE L'ART VIVANT n. 24, *J.C.: La fin des musées? - Entretien avec Pierre Gaudibert - Le muséee ouvert, entretien avec Peter F. Althaus - Crise a New York, entretien avec Thomas Messer - G. Pillement: Paris Poubelle - M. Ragon: Plateau Beaubourg - J.M. Poinsot: La crise du marche de l'art - Fernand Leger con testi di Bury, Dewasne, Kowalski, Janis, Telemaque, Poli - M.L. Borras: Granollers - M. Ragon: L'automatisme quebecois - J.C. et L. Lamy: Paul Emile Borduas - C. Roels: René Char.*

L'HUMIDITÈ n. 6, *numero su « Italie derniers mesures » a cura di C.A. Sitta e scritti e immagini di Bertini, Sarenco, Gruppo Tecnhe, Miccini, Balestrini, Chiari, Paris, Niccolai, Vaccari, Celli, Parmiggiani, Nannucci, Perfetti, Grifi, Diacono, Ramous, Fonio, Vassalli.*

GAZETTE DES BEAUX ARTS ott. 71, *P. Descargues: L'experience picturale d'Yves Klein.*

CONNAISSANCE DES ARTS ott. 71, *J.M. Poinsot: La Biennale de Paris, Art conceptuel.*

L'OEIL sett.-ott. 71, *F. Loyer: Feeries en Beton Peint - J. Lord: Albert Giacometti, Dessins - J. Putman: Jean Dewasne, le problème du mur.*

JARDIN DES ARTS set. 71, *M. Descamps: Earthwork - M. Ragon: L'art conceptuel - D. Abadie: L'hyperrealisme - C. Bouyeure: Eric Estorick - C. Bonzo: Gauguin et Rousseau - P. Jullian: Proust et la peinture - Le projet laureat du Centre Beaubourg.*

RAISON PRESENTÉ n. 15, *H. Parmelin: Libertés et liberté de creation.*

PREUVES n. 8, *N. Schoffer: Ce que serà la Tour Schoffer.*

REALITES ot. 71, *J. Clay: Leger, l'inventeur de l'image qui frappe.*

PLAISIR DE FRANCE set. 71, *J.D. Rey: Claude Monet precurseur de l'abstraction lyrique - J.C. de Feugas: Takis ou les miracles de l'aimant - A. Jouffroy: Lucio Del Pezzo - Centre Beaubourg.*

LA RASSEGNA MENSILE DI ISRAEL ag. 71, *G. L. Luzzatto: L'ultima opera di Chagall.*

ART NEWS gen. 71, *L. Nochlin: Why have there been no great women artists? - E.C. Baker: Sexual art-politics - R. Moynihan: Thomas Eakins.*

STUDIO INTERNATIONAL ot. 71, *The inflation of art-media - H. Winer: How Los Angeles looks today - J. Burn, M. Ramsden: A question of epistemic adequacy - E. Paolozzi in conversation with J.G. Ballard and F. Whitford about « Speculative illustrations » - A. Higgens: Clement Greenberg and the idea of the avant-garde - R. Penrose, G. Ollinger-Zinque: The Balgian contribution to Surrealism - D. Piper: Ben Nicholson.*

ART JOURNAL inverno 70-71, *R.F. Reiff: Matisse and the « Red studio » - W.E. Kleinbauer: Geistegeschichte and Art History - B. Glaser: Moder Art and the critics - P. Plagens: Some problems in recent painting - P. Hays Harper: California art for peace - L. Rosing: Art and art education in a world in revolution - J. Konzal: Art, technology and liberal arts colleges - The indiana university art museum.*

THE CONNOISSEUR lug. 71, *R. Ormonde: Some little known English paintings on exhibition in Florence - J. D'Albis: Some unpublished ceramics of Dalou.*

THE BURLINGTON MAGAZINE ag. 71, *J. Ford Smith: Acquisition of modern art by the Ulster Museum.*

ART AND ARTISTS mag. 71, *Dedicato all'arte italiana di oggi.*

UNIVERSITAS apr. 71, *A. Portmann: Der Mensch in der künstlichen Welt - C.G. Heise: Edward Munch.*

UNIVERSITAS mag. 71, *J.C. Jensen: Salvator Dali und seine Kunst.*

UNIVERSITAS giu. 71, *Y. Taillandier: Claude Monet.*

DAS KUNSTWERK mag. 71, *B. Catoir: Interview mit George Segal - F. Neugass: Enttäuschte Spekulanten - B. Catoir: Nancy Graves - K. Jürgen-Fischer: Kunstkritisches Tagebuch XIX - H. Ohff: Harro Jacob - E. Crispolti: Valeriano Trubbiani - J. Roh: Phiska von Martin - E. Krimmel: Giuliano Vangi - J. Roh: Lothar Fischer.*

DAS KUNSTWERK lug. 71, *K. Jürgen-Fischer: Michael Sandle - K. Jürgen-Fischer: Kunstkritisches Tagebuch XX - J. Harten: Panamarenko - F. Neugass: Das Schicksal einer Kunstsammlung - L. Romain: Künstlerkongress in Frankfurt - A. Henze: « Il cavaliere azzurro » in Turin - P. Kress: Kunst unserer Zeit.*

DIE KUNST giu. 71, *W. Sauré: Robert Rauschenberg - Drittes grosses Museum in Tel-Aviv - R. Bornschein: Das Saarland Museum in Saarbrücken - Uwe Lausen - J. Goldman: Henry Hayden - W. Wunderlich: Rudolf Schönwalds.*

DIE KUNST mag. 71, *Klaus-H. Olbricht: Klaus Fussmann - Erich Brauer - S. Müller-Hanpft: Frankfurt, eine Kunststadt? - A. Mardesteig: Schweizer Zeichnungen im 20 Jahrhundert.*

ARTIS apr. 71, *G. Höbler: Jargon aus heroischer Zeit - Alfonso Hüppi - W. Huder: Akademie der Künste in Berlin - A. Grote: Berliner Museum - L. Schauer: Berliner Galerien - J. Götz: Eugen Keller - G. Schadows: Positives aus Studentenkreisen.*

ARTIS mag. 71, *S. Obermeier: Junge Kunst in Deutschland - E. Roters: Kunst in Käfig - E. Billeter: Nabel der Welt - G. Höbler: Zum sozialistischen, ästhetischen Ideal - F. Czagan: Kurt Ohnsorg.*

ARTIS giu. 71, *E. Billeter: Mark Rothko - G. Höbler: Kunst im Amtsgericht - S. Obermeier: Kunsthandels Methoden - S. Obermeier: Wilhelm Leibl und sein Kreis - S. Obermeier: Bele Bachem.*

DU mag. 71, *R. Hohl: Alberto Giacometti - P. Killer: Für eine farbige Stadt.*

KUNST + HANDWERK mar. 71, *C. Nechansky: Formgebung-Design in Oesterreich - L. Schultheis: Emilio Brugalla - Pierre Pauli - Sepp Hutt: Editha Klein Köppen - W. de Concini: Vicenza 1971.*

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Le Edizioni Diagramma di Milano (Via Pontaccio, 12a) hanno pubblicato una cartella di 5 serigrafie di Carlo Cotti dal titolo « 5 variazioni ».

Per le Edizioni dell'Agrifoglio (Via Montenapoleone, 21 - Milano) è uscita una cartella di 5 acqueforti di Mario Chianese, Amleto D'Ottavi, Carlo Pescatori, Giancarlo Pozzi e Franca Puliti Brunetti. Testi critici di Enrico Baj, Germano Beringheli, Mario De Micheli, Giorgio Di Genova e Vittorio Fagone.

L'Editore Vanni Scheiwiller ha annunciato la pubblicazione del volume di 30 disegni di Ponina Ciliberti Tallone.

L'Editrice « I Dispari » (Milano, Via Bronzetti 17) ha pubblicato il volume di poesie di Livia Lucchini, « Palestra senza vincitori », con 8 disegni di Ernesto Treccani e il volume di poesia di Giulio Campiglio, « Con il tempo », con 6 disegni di Elvio Becheroni.

Le Edizioni Geiger di Torino hanno pubblicato una cartella di 10 serigrafie di Franco Guerzoni dal titolo « Allucinazione portatile ». Testi di Adriano Spatola, Sebastiano Vassalli e Adriano Malavasi.

La Casa Editrice « Il Quadrifoglio » ha pubblicato una cartella di 6 litografie di Giorgio Celiberti con testo di Garibaldo Marussi.

La Galleria Annibal Caro di Civitanova Marche (Viale Matteotti, 12) ha presentato il libro di Mario Pomilio, « Il vicino », con 2 acqueforti originali di Renzo Biasion e Walter Piacesi.

L'Editore Teodorani ha pubblicato una cartella di grafica di Luciano Minguzzi, intitolata « I segni dello Zodiaco ».

All'Ente Premi Roma è stato presentato un libro-quadro di Mario Padovan.

Le Edizioni Centro d'Arte di Milano hanno pubblicato una cartella di 8 acqueforti di Luciano Lattanzi dal titolo « Acqueforti semantiche », curate da Giorgio Upiglio.

La Motta ha pubblicato, per la serie « Giorni colorati », 3 cartelle con 3 serigrafie ciascuna di Renzo Oggioni (titolo: « Tre alberi; testo di Roberto Sanesi), Ilario Rossi (titolo: « Il mare »; testo di Carlo Betocchi), Concetto Pozzati (titolo: « Lassù sulle montagne »; testo di Roberto Sanesi).

Premi

Il Comune di Roma ha bandito un concorso nazionale per l'esecuzione di opere d'arte negli edifici di proprietà comunale. Informazioni presso la X Ripartizione Antichità e Belle Arti, Via Portico d'Ottavia.

A Viareggio è stato indetto l'International Grand Prix di pittura. Informazioni presso la segreteria, Via Genova, 6.

A Padova, il Premio del Bronzetto è stato assegnato a Quinto Ghermandi. Altri premi a Carmelo Cappello e Agenore Fabbri. Segnalati: Bogoni, Bodini, Bortoluzzi, Calò, Cavallini, Mandelli, Gallo, Marchese, Messina, Somaini e Viani.

A Budapest, alla 1 Biennale internazionale della piccola scultura, sono stati premiati Luciano Minguzzi, Abolina, Max Bill, Kiss Nagy Somogy, Panourgios, Pablo Serrano, Fritz Wotruba, Stefanescu e Zitman.

Il Presidente della Repubblica, su proposta del Ministro della Pubblica Istruzione, ha conferito a Marco Valsecchi la medaglia d'oro di benemerenza della scuola, cultura e arte.

A Lucca, alla 7 edizione del Salone dei Comics, sono stati premiati Gianni De Luca e Eric Siò. Inoltre, fra gli editori: Laterza, Sansoni e Abril (Brasile). Altri premi a Mino Milani, Lee Falk, Rosanna e Lia Fiocchetto, Anselmo Anselmi e Mario De Donà.

A Lugano, il Premio Innovazione-Arte per il 1971 è stato vinto da Cesare Bianchi (sez. pittura) e da Carlo Cotti (sez. scultura).

A Broni, il 5° premio di pittura è stato vinto ex aequo da Giuseppe Banchieri e Gustavo Foppiani. Il premio Broni per la pittura estemporanea è stato assegnato a Mauro Fornari.

A Faenza, il Premio Faenza della ceramica è stato assegnato a Panos Tsolakos. Altri premiati: Jmre Schrammel, Osamu Suzuki, Caiger Smith, Mutsuo Yanagihara, Franco Giorgi e Marco Terenzi.

Varie

A Firenze la Fondazione di studi di storia dell'arte, Roberto Longhi, ha bandito un concorso per borse di studio per l'anno 1971-72, riservate a giovani studiosi di età inferiore a 30 anni. Informazione presso la segreteria, Via Benedetto Fortini - Firenze.

Il Ministero degli Affari Esteri ha pubblicato il bando di concorso per studenti e artisti alle borse di studio per l'estero, per l'anno 1972-73. Informazioni presso Ministero Affari Esteri D.G.R.C. Ufficio IX, 00100 Roma oppure presso le Università.

La Libreria Antiquaria Prandi di Reggio Emilia (Viale Timavo, 75) segnala che sono state rubate 4 stampe (3 di Chagall e 1 di Picasso, nn. 777, 778, 782 e 942 del catalogo n. 154) che recano nell'angolo inferiore destro il timbro della Libreria. In caso di offerta, avvertire.

A Kassel, nel numero di marzo, la rivista « Informazionen - Documenta 5 » ha pubblicato un trattato-manifesto di Ammann, Brock e Szeemann, che cerca di stabilire una metodologia o filosofia dell'esposizione.

La Galleria Carini (Via Durini, Milano), ha iniziato la catalogazione delle opere del pittore Gino Moro. I possessori di opere sono pregati di inviare foto.

La Galleria del Milione (Via Bigli 2, Milano) sta catalogando l'opera di Ennio Morlotti. I collezionisti sono pregati di inviare foto.

Artisti deceduti: a Parigi il pittore cecoslovacco Joseph Sima; a Venezia Gino Borsato; a Milano, Aldo Cerchiari; Fausto Gianinazzi di Lugano (aveva 23 anni); lo scultore Enrico Pancera; lo scultore Vitaliano Marchini.

A Firenze, Michael Siegel e sua moglie lasceranno, nel corso del '72, dopo sette anni, la direzione della Villa Romana che ospita ogni anno vari aristi tedeschi. La notizia è pubblicata nel volume che documenta l'attività del 1971, comprendente opere di P. Ackermann, H. Albert, C. Dichgans e J. Paatz.

A Vignola (Mo) la prima Biennale di Pittura Sant'Unione è stato vinta ex aequo da Tino Pelloni e Umberto Zaccaria.

A Punta Ala la 2ª edizione del premio nazionale di pittura è stato vinto ex aequo da Elvio Mainardi e Bruno Dominici. Secondo premio ex aequo: Aldo Mari, Lucio Solazzi, Franco Russolillo. Premio speciale « Amedeo Modigliani »: Walter Visioli.

A Castelnovo ne' Monti, al Premio internazionale di pittura « Emilia I » i 10 premi acquisto sono stati assegnati a Cagnone, Dangelo, Devetta, Korompay, Mesciulam, Mesko, Zaimovic, R. Conte, Baldan, Baracchi, Sormani.

A Lesa al Concorso Nazionale di pittura, primo premio ex aequo a Luciano Bertacchini e Ottorino Stefani. Altri premi a Poletti, Visani, Pavan, Botta Patuzzi, Cescon, Paolizzi, Spada, Andreani, Balansino.

A Roma, presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe, alla 4 mostra concorso per l'incisione, riservata agli allievi delle Accademie di Belle Arti, sono stati premiati Pathorn Nilnarong e Laura Raganelli. Altri premi a Massari, Muscatello, Salvati, Ukoskit, Lauricella, Gabbiati, Candido, Scotty.

A Sorbolo (Parma) al 3 Premio di pittura « Meno Benassi » sono stati premiati Bompadre, Carmellini, Lumaca, Pedrazzoli, Petrovic.

A Bergamo alla 1 Biennale di pittura « Europa Unita » sono stati premiati: Servalli, Bigoni, Mazzoleni, Mocenni, Jacchini, Bendinelli. Altri premi a Ho-Kan, Pantaleoni, Matalon, Vermi, Fabbri, Cavalieri, Brambilla, Manas, Goldberg.

Il Premio per l'incisione « Albrecht Durer » è stato assegnato allo xilografo tedesco Grieshaber.

Il Concorso Nazionale di Pittura « Premio Valtenesi 1971 » è stato assegnato ad Artilio Castiglioni, Elvio Mainardi e Franco Russolillo.

A Roma il premio di Pittura « Maggio Romano 1971 » è andato a Orlando Abate, Omero Bonoli, Silva Breie e Gianni Sevini.

Il 3° Concorso Nazionale di Pittura « Comune di Soliera » è stato così assegnato: 1° premio ad Arnaldo Galli, 2° premio a Enrico Visani, 3° premio a Giangiacomo Merli, 4° premio a Franco Patuzzi. Aldo Mari ha ricevuto la medaglia d'oro Ministro del Turismo.

Il 9° premio Contea di Bormio ha avuto questi vincitori: Reggiori, Martinotti, Carta, Varroni per i premi speciali dedicati a illustri maestri scomparsi: Elvio Mainardi, ex aequo con Umberto Zaccaria, inoltre Attilio Castiglioni, Lucio Sollazzi e Giorgio Bianchi per i premi di dotazione

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

Abbonamenti 1972

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

Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

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

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L. .....

eseguito da .....

.....

residente in .....

via .....

cod. postale .....

sul c/c N. **13 6366**

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... *197* ....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

N. ..... del bollettario ch 9

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L. .....

Lire .....

eseguito da .....

residente in ..... *via* .....

sul c/c N. **13,6366** *intestato a:* **EDIZIONI DEDALO BARI**

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

..... *Addì (1)* ..... *197* ....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. .....

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L. .....

Lire .....

.....

eseguito da .....

.....

sul c/c N. **13,6366**

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... *197* ....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. .....

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta

.....

Bollo a data

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

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. comulativo (offerta speciale/3) NAC + TEMPI MODERNI	L. 6.100

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

Bollo a data

Il Verificatore

.....

AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrasioni o correzioni.

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

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

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

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

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il
POSTAGIRO
senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

Dedalo libri novità

Steven Runciman
I VESPRI SICILIANI

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

Pagine 408 rilegato in balacron con astuccio, lire 4.000

Gyorgy Kepes
IL LINGUAGGIO DELLA VISIONE

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

256 pagine, 319 illustrazioni, lire 5.000

LA SCIENZA NUOVA

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

Erich Fromm
L'UMANESIMO SOCIALISTA

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

pp. 512 L. 4.000

Stefan Morawski
ASSOLUTO E FORMA

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

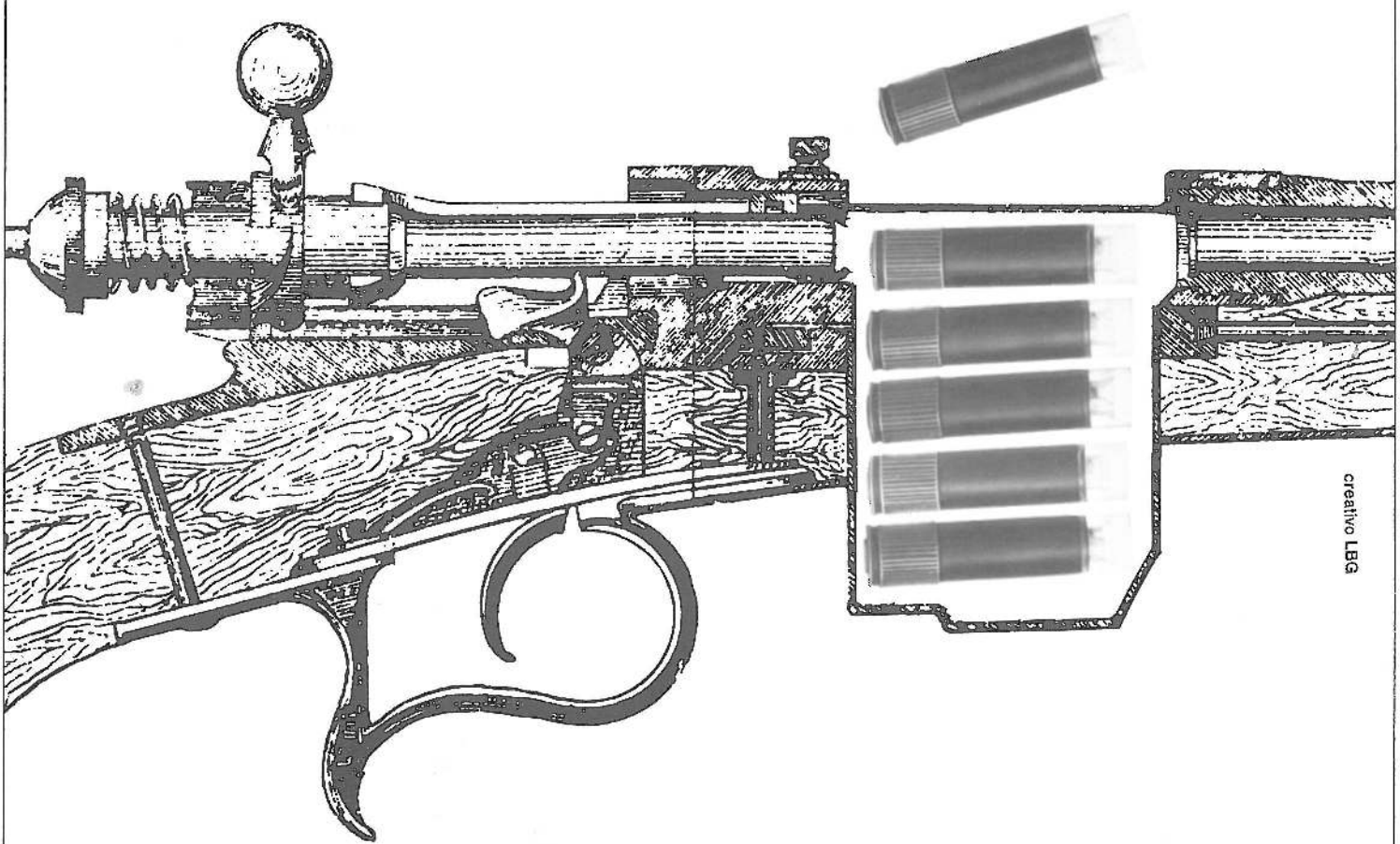
pp. 460 L. 4.000

Sergio Finzi / Virginia Finzi Ghisi
UN SAGGIO IN FAMIGLIA

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

pp. 128 L. 1.500

carica punta e scrivi



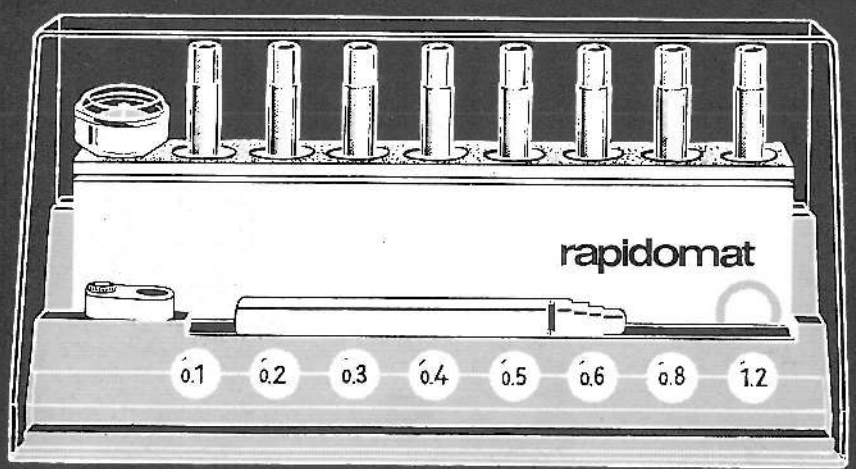
creativo LBG

E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Variosript 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

KOH-I-NOOR rotring

RAPIDOMAT



E' lo strumento studiato per raccogliere in modo funzionale e a umidità costante i puntali a inchiostro di china Koh•I•Noor Variant, Varioscript e Micronorm.
I puntali vengono inseriti aperti nelle diverse sedi in corrispondenza dei rispettivi cappucci che riportano il loro spessore di linea. All'interno del Rapidomat un materiale imbevuto d'acqua avvolge le sedi dei puntali assicurando la costante fluidità della china, impedendone l'essiccazione nel puntale. Un piccolo igrometro consente di controllare l'umidità all'interno. Per il perfetto funzionamento del Rapidomat è sufficiente rifornirlo d'acqua una volta al mese.
Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.
E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.
Si trova in commercio con otto e quattro sedi, completo di puntali o vuoto.

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

KOH-I-NOOR rotring

creativo LBG