

NAC

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

12

Le mostre-mercato / Quadriennale di Roma / Ricerca di gruppo / Problemi di estetica
Dibattito sulla legge 2% - Spazio aperto / Klee / Liberty / Adami / Lancini / Mariani
Mirko / Schifano / Morino / Scott / Saliola / Iperrealisti americani / Concettuali
giapponesi / Pirandello / Vangi / Stefanoni / Paladino / Gruppo Dvigenije / Isgrò
Salomé / Winter Soldiers / Libri sui fumetti / Photokina 72 / Brevi / Libri / Riviste
Notiziario

Scritti di: Abbiati / Allegri / Altamira / Beltrame / Bossaglia / Campari / Candide
Cesana / Chirici / Colombo / Corradini / Fagone / Farinati / Ferrari / Fossati / Giuffrè
Gruppo Arte contemporanea / Guzzi / Izzo Miranda / Lisi / Lista / Margonari / Meloni
Menna / Mussini / Natali / Nonveiller / Pardi / Pohribny / Raffa / Reale / Sartorelli
Savi / Tadini / Vivaldi



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

Nuova Serie

Editoriale	Discorsi vani	1
Redazionale	Rendiconto di un'inchiesta	3
A. Marcolli	Analisi di una struttura	4
E. Eichhorn	Congresso dell'INSEA	6
F. Vincitorio	La sostanza del problema (Legge 2%)	7
P. Raffa	Promemoria per l'arte domani	8
V. Corna	Una proposta Inserito « Cecoslovacchia '72 »	9
J. Chaluppecky	Il destino di una generazione	10
S. Corduas	L'eresia ceca	15
P. Fossati	Per Praga 1972	18
B. Lászlò	I giovani di Bratislava	25
A. Pohribny	Cronologia sommaria	27
R. Bossaglia	70 anni di manifesti italiani	29
T. Llorens	Arte concettuale in Spagna	30
J. Denegri	Vjenceslav Richter	31
A. Altamira	Remo Bianco	32
F. Vincitorio	Mauro Staccioli	33
C. Rujju	Roberto Lenassini	34
Van der Want		
Arno	Dai Paesi Bassi	35
M. Vescovo	Ennio Morlotti	36
M. Chirnoaga	Grafica rumena	37
C. Chirici	Sergio Dangelo	38
Rubriche		39

Discorsi vani

Parlare in una rivista d'arte contemporanea dei corsi abilitanti per insegnanti, organizzati dal Ministero della pubblica istruzione, probabilmente sembrerà uscire dal seminato.

Essi hanno costituito un episodio clamoroso della situazione attuale della scuola italiana e come tale riguarda un problema generale e certamente non saremo noi a poter aggiungere qualche parola su questa grave questione. Ma nel contesto di questo problema, ce n'è uno particolare che, a nostro avviso, è diventato un test addirittura traumatico. Qualcosa che ha messo ancor più in evidenza un fatto che ci riguarda da vicino. Cioè la situazione relativa alle cosiddette « discipline artistiche ».

Se i « corsi abilitanti » hanno confermato il vuoto esistente a livello di idee, di organizzazione, di docenti e, non poche volte, anche degli insegnanti-scolari, quelli riguardanti le discipline artistiche hanno rivelato come in questo campo il vuoto sia macroscopico, incredibile. Un vuoto che investe tutto: programmi, persone, metodi.

Ed è una constatazione che si è fatta nelle metropoli con in provincia, a nord come a sud, per la scuola d'obbligo come per gli istituti d'arte. Insegnanti con anni di esperienza e di studi, artisti con alle spalle ricerche e curriculum prestigiosi, invece di trovarsi di fronte ad una esperienza nuova, stimolante, fruttuosa, si sono visti riproporre il banco e le braccia conserte, rimasticature crociane e diapositive dei « capolavori del passato ».

Una esperienza, ripetiamo, traumatizzante, a cui molti hanno reagito con iniziative di gruppo, cercando cioè di raddrizzare la barca, ma che, in definitiva, è il segno di una situazione assurda e che ha dimostrato in modo lampante la ragione prima di quel divorzio tra arte e società su cui ci stiamo arrovellando.

Il bubbone è infatti lì e consiste nella abissale ignoranza delle nostre autorità in fatto di problemi artistici, nella loro colpevole im-preparazione per quanto riguarda il valore delle arti visive nell'educazione degli individui. Se non si opererà su questo bubbone, tutti i nostri bei ragionamenti diventano discorsi inutili.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 340840/340860/340229 Abbonamento annuo lire 3500 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Pubblicità: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: « PARRINI & C. » s.r.l. - Roma, P.za Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148 Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

NAC

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

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

Rendiconto di un'inchiesta

Non abbiamo alcuna intenzione di analizzare capillarmente — magari adottando tecniche statistiche sottilissime — i dati ottenuti con il questionario, allegato al n. 6-7 della nostra rivista. Oltre tutto non ne saremmo capaci. Ci limiteremo ad un breve rendiconto e a dare un cenno degli orientamenti generali emersi dallo spoglio delle risposte ricevute.

Le quali sono state piuttosto numerose e, data la loro varietà, rappresentano, certamente, un campione probante dei nostri lettori.

La percentuale di coloro che hanno spedito il questionario ha superato il 6%. Gli esperti ci hanno spiegato che è una percentuale assai alta, specialmente per l'Italia.

Fra questi, il 59% sono abbonati e quasi la metà di chi ha risposto leggeva la vecchia serie: è una prova di fedeltà che ci lusinga. Ci fa anche piacere che il 75% abbia dichiarato di conservare tutti i numeri. Senza false modestie, crediamo che, riunita, la rivista formi una documentazione abbastanza utile.

Più difficile decifrare le due successive serie di dati. Per quanto riguarda l'ordine di lettura, c'è una prevalente priorità data alla prima parte e ai dibattiti; minore del previsto l'interesse per le recensioni mostre. Per i tempi di lettura, sempre gli esperti ci hanno detto che la percentuale del 50%, toccata da coloro che dedicano alla rivista più di 2 ore, è piuttosto alta rispetto alla media. Bassa la percentuale di chi chiede solo numeri monografici. Molti quelli che desiderano che siano trattati vari argomenti. Abbastanza consolante che il 61% trovi agevole la lettura della nostra rivista; sinceramente, temevamo più critiche.

In fatto di modifiche desiderate, gli elementi raccolti sono i seguenti. Minima adesione alle abolizioni di qualche rubrica (ad eccezione delle recensioni mostre italiane locali, che ha avuto diversi giudizi negativi). Piuttosto scarsa la richiesta di riduzioni, anche in questo caso, riferite, soprattutto, alle mostre locali. Numerose le richieste di ampliamento, con preferenza per i dibattiti, per le mostre a carattere nazionale e per le mostre estere. Equivalenti gli argomenti che «interessano»: lieve vantaggio per l'attualità artistica e minore, ma solo di poco, l'interesse per i problemi sindacali. Schiacciante la superiorità numerica degli «uomini» rispetto alle «donne»: 90% contro il 10%. Interessante la divisione per età: a partire dal gruppo 16-20 anni la percentuale aumenta progressivamente fino a raggiungere il 25%, tra

i 26 e i 35 anni; si ha poi un rapido e progressivo calo (dai 56 ai 60 anni: 1%!); dopo di che c'è una specie di impennata.

Ultimo dato, le «professioni»: 8% operai, 19% studenti, 20% impiegati e professionisti, 25% insegnanti, 28% artisti. Ci soddisfa molto che gli artisti siano meno di un terzo e che ci siano tanti insegnanti. Tenuto conto della situazione attuale, la percentuale degli operai è sorprendente e confortante. Forse l'argomento richiederebbe una chiacchierata a parte, che dovrebbe investire anche la comprensibilità del nostro linguaggio. Ma ciò rientra nel discorso sugli orientamenti generali emersi dal questionario e, come diremo subito, speriamo che questo diventi un discorso aperto o, per meglio dire, un dialogo.

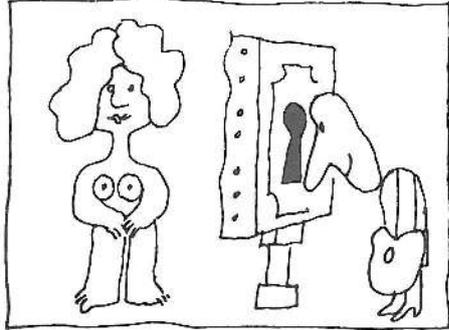
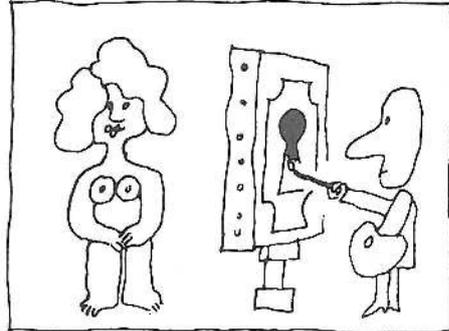
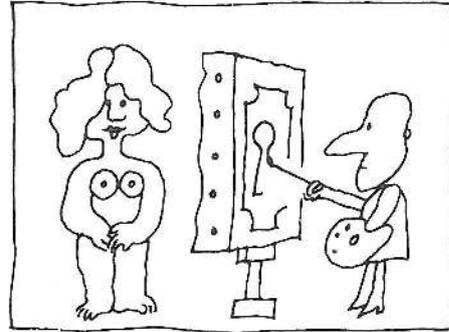
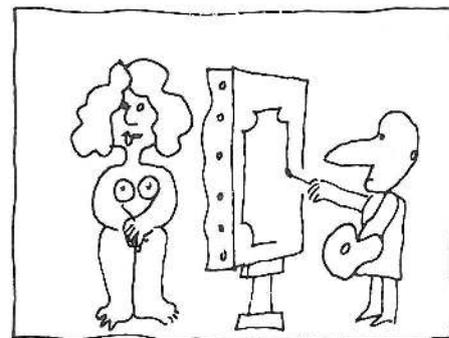
Questi «orientamenti» potrebbero, infatti, essere riassunti in una frase: richiesta di una sempre maggiore chiarezza espositiva e desiderio di una maggiore partecipazione dei lettori alla vita della rivista. Le numerose annotazioni relative ai «miglioramenti» mostrano, soprattutto, il desiderio di partecipare più attivamente. Un quasi unanime invito a trovare una formula che consenta ai lettori di contribuire, almeno in parte, alla strutturazione della rivista. Insomma, uscire dalla condizione di «lettori senza voce in capitolo».

È facile immaginarsi i pericoli. Ma siamo pronti a correrli perché siamo convinti che questa è la strada da percorrere. Ed è per ciò che già in questo numero abbiamo inserito una rubrica che costituirà uno «spazio aperto» per tutti. Certamente bisognerà fare attenzione ai grafomani e agli esibizionismi, né desideriamo che questo settore si colora dell'intimismo della «posta al direttore». Sarà uno spazio a disposizione per problemi concreti e di interesse generale, esposti con un linguaggio semplice e assolutamente comprensibile. E, di volta in volta risponderemo, dando la preferenza a chi farà proposte elaborate e realizzabili. In definitiva, un dialogo quanto più possibile costruttivo.

Un esempio di come potrebbe essere utilizzato questo «spazio aperto» può essere costituito dalla proposta che, nel frattempo, ci è stata inviata da Vittorio Corna e che pubblichiamo. È vero che riguarda un campo d'azione particolare. Ma noi riteniamo che la eventuale costituzione di gruppi, operosi in varie direzioni, sia, al momento, la soluzione forse più idonea. E, al pari dell'autore, siamo convinti che una ricerca critico-storica, condotta in quel modo, possa diven-

tare utile per un'azione di collegamento e capace di stimolare una seria e approfondita partecipazione di un certo numero di persone alla problematica artistica contemporanea.

Va da sé che, a parte questo «spazio aperto», con cui tenderemo a ridurre ogni distinzione (riassunta in modo lapidario da un lettore, quando ha scritto nel questionario: «Voi di NAC») stiamo studiando e cercheremo di realizzare, nei limiti delle nostre forze, altre possibilità di dialogo, almeno con i residenti a Milano o con chi sarà di passaggio per questa città. Ma di questo parleremo, semmai, in seguito.



TUPER

Analisi di una struttura

di Attilio Marcolli

Ritengo anch'io che questo dibattito sull'educazione artistica debba compiere un « passo avanti ». E questo passo potrebbe essere fatto mediante la verifica di qualche « struttura », esaminata spregiudicatamente e senza remore.

A mio avviso, una di queste strutture potrebbe essere la *Scuola politecnica di design*. Tanto più che, fondata a Novara nel lontano 1954 da N. Di Salvatore, è stata proposta nel 1970-71 con una nuova sede a Milano. E questa è una novità degna del massimo rilievo in quanto non si tratta di un semplice trasferimento di sede — come verrebbe fatto di pensare — in un centro cittadino più importante, ma dell'estensione di un ciclo di studi. Dopo diciotto anni di esperienza didattica (va notato il fatto che questa scuola è stata la prima scuola di *design* che si è avuta in Italia) questo era l'inevitabile sbocco: tre anni didattici condotti a livello secondario superiore nella sede di Novara, ed ora i due anni didattici condotti a livello universitario nella sede di Milano, per cui la *Scuola politecnica di design* nel suo insieme annovera oggi un ciclo completo di studi nel campo del *design* di due tipi differentemente strutturati, in modo tale che la problematica storico-culturale e tecnologica e gli aspetti creativi della progettazione che si hanno nella scuola di Novara trovano nella scuola di Milano una impostazione unificatrice di tipo metodologico e scientifico.

Il passo compiuto merita la massima attenzione, in particolare se lo consideriamo da una parte nell'ambito di una diffusa situazione di crisi delle tradizionali istituzioni scolastiche e della condizione attuale in cui versa l'educazione artistica, e dall'altra nell'ambito della generale crisi, altrettanto grave e preoccupante, del *design*.

Questo non vuole essere dunque uno scritto di presentazione della scuola, che detto per inciso ha già raggiunto una notevole fama nazionale ed internazionale (quasi il cinquanta per cento degli studenti sono stranieri); con questo scritto si vuole qui mettere in evidenza il significato di questa scuola nella condizione attuale del rapporto « scuola-società », che per una scuola di *design* si inverte in dialettica con le due polarità, per taluni aspetti complementari, della educazione artistica e di tutta la scuola nel suo insieme, e della situazione operativa del *design*.

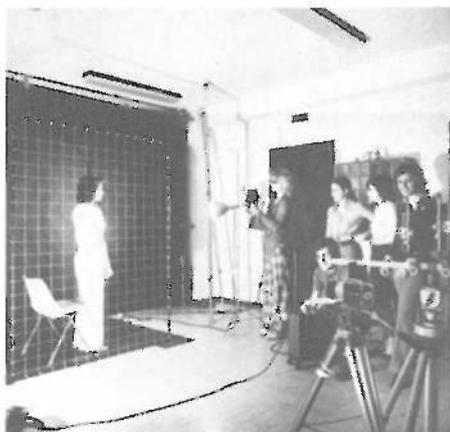
E proprio nel momento in cui queste due polarità sono in crisi, — crisi protratte e aggravate ormai per lunghi anni, e che sono diventate, come già è sta-

to detto, cancrena, — l'unica scuola di *design* italiana che ha retto per altrettanti lunghi anni su programmi realmente fondati, dà oggi una dimostrazione di consolidamento tramite un forte salto di qualità operato con un notevole incremento didattico di tipo universitario. Le ragioni di questo fatto possono essere qui elencate succintamente.

Ormai non si dice più nulla di nuovo quando si inizia l'analisi sulla crisi della scuola col dire che la scuola è in crisi a causa del suo rifiuto di vivere i problemi della società reale, e a causa dei suoi programmi pletorici, del nozionismo didattico e dell'eccessivo burocraticismo, dell'autoritarismo e del paternalismo in cui essa affoga. E non è neppure il caso ora, in questa sede, di insistervi, quanto è il caso invece di mettere in evidenza il fatto che questa nuova *Scuola politecnica di design* ha saputo prima di tutto liberarsi dalle morsa di una tradizione didattica e pedagogica che hanno paralizzato l'istituzione scolastica tradizionale.

Libera dalle dicotomie, che causano altrettanti falsi problemi, delle distinzioni tra discipline culturali e discipline artistiche e professionali; libera dalle tragiche ipoteche e pastoie del tipo disegno dal vero (o plastica, ornato, stesura) e disegno della geometria descrittiva; libera soprattutto dalla falsa neutralità oggettiva delle discipline scientifiche e tecnologiche che ancor'oggi ergono un nozionismo di tipo punitivo a barriera contro lo sviluppo delle discipline critiche e morali; libera dalle volute e presunte petizioni di principio sul coordinamento interdisciplinare, proprio in quanto il vero coordinamento è comunque sempre ottenuto quando realmente si sviluppano all'interno delle singole discipline i contenuti ed i significati storici contemporanei, e mai ottenuto quando le varie discipline sono in realtà fossilizzate dall'oscurantismo sociale; libera infine dal burocraticismo e dal nazionalismo scolastico, risulta evidente il fatto che questa scuola non poteva altro che essere la prima scuola italiana agibile sul piano sperimentale, una scuola aperta all'esperienza della vita contemporanea.

Si potrebbe pensare a questo punto che questa nuova scuola presuma di porsi nel quadro generale dell'istruzione artistica (licci artistici, istituti d'arte, accademie di belle arti, facoltà di architettura) come scuola alternativa, che ambisca ad essere cioè la scuola modello da proporre alle altre scuole, atta a fornire modelli didattici e di ricerca alle istituzioni basate sull'insegnamento tradizionale. Ma da un'osservazione più attenta si



può dire invece che questa scuola di *design* ambisce solo, e ciò è il suo merito, a suscitare problemi, ad evidenziare le contraddizioni e a viverle in tutta la loro estensione e significato. È una delle poche scuole che ha fatto la sua scelta, con chiarezza e lucidità di intenti: ha scelto la storia dell'arte e la sociologia come scienze umane in grado di imprimere una coscienza storica all'attività progettuale; la neurofisiologia per il *design* e la psicologia della forma, la ricerca gestaltica e la scienza della visione come basi propedeutiche dell'attività creativa nel campo del *design* fondata sullo sviluppo della percezione; le teorie del colore, la semiologia delle immagini degli oggetti e della città, la visione cine-fotografica che, con il lettering e la grafica, si pongono come momenti fondamentali della comunicazione visiva; l'ergonomia e la ricerca tipologica e metodologica nella progettazione come possibili vie per una rifondazione dell'oggetto; le tecnologie operative verificate nell'ambito delle teorie e della storia del *design* per la definizione dell'ambiente umano nell'attuale fase di trasformazione sociale, e lo studio infine delle forme nella scienza come momento in cui l'apprendimento della tecnica del disegno tramite i calcolatori avviene con una presa di coscienza scientifica sui sistemi di programmazione e di elaborazione delle forme.

È dunque probabile che in un prossimo futuro questo voler vivere le contraddizioni dell'epoca con spirito e dignità scientifica, e questo voler suscitare problemi tramite l'attività progettuale e le continue scelte culturali con il coraggio anche di sbagliare, siano tutti fatti operativi che potranno tradursi in proposte istituzionali alternative ed in modelli didattici nuovi; ma non è questa comunque, lo ripetiamo, la finalità della scuola. La sua finalità sembra essere quella che abbiamo detto, di vivere fino in fondo i problemi che la vita politica e sociale di oggi continuamente pone alla coscienza storica, di viverli nel *design*, senza discriminazioni (ché ancora si tratterebbe di falsi problemi) tra ciò che oggi appare un lavoro umile, anonimo, anche

isolato ed escluso, e domani magari, *mutatis mutandis*, sublime, affermato e confermato sul piano sociale e mondano. La verità della scuola (e che non dovrebbe essere solo di questa particolare scuola) è nella sua ansia, per chi realmente la vive come tensione per il fare, il progettare, memori in ciò di quanto diceva Pablo Picasso di Cézanne: «Ciò che veramente interessa è l'ansietà di Cézanne: ecco la lezione di Cézanne».

Ed è da queste considerazioni che diviene allora evidente la posizione della *Scuola politecnica di design* nell'attuale situazione di crisi, non solo operativa e professionale, ma anche ideologica, del *design*. Il pregio didattico di questa scuola nelle sue singole discipline d'insegnamento è quello di non essersi mai posta i problemi operativi del *design* in contrapposizione a quelli della produzione artistica. Ciò significa che questa scuola ha in certo qualmodo ignorato i problemi della «morte dell'arte». In un ventennio, quasi di attività la scuola è passata indenne attraverso quelli che erano i problemi della cosiddetta «sintesi delle arti» e attraverso i problemi che invece oggi vogliono contrapporre il *designer* all'artista, la metodologia scientifica e tecnologica o industriale all'espressione estetica, la morte dell'arte rispetto al postulato e mai dimostrato progresso irreversibile della scienza e della tecnologia. La realtà che sembra voler vivere la *Scuola politecnica di design* è invece quella d'una società che si è andata configurando in questi anni come società dei consumi, dominata dai parametri della produzione-consumo, configurata in una cultura di massa contrapposta ad una cultura proletaria, e basata su determinati *media* della comunicazione. Si tratta di una trasformazione sociale ambigua, che ha implicato di conseguenza, e di necessità, una contestazione altrettanto ambigua. La scuola, la famiglia, la società, la donna, i giovani, l'oggetto, la casa, la città, il sindacalismo, sono solo alcuni termini che qui citiamo caratterizzanti la grande contestazione odierna. Ma, se rapportati alla lotta, o meglio allo scontro storico «capitale-lavoro», que-

sto tipo di configurazione sembra rispondere all'esigenza di eliminare, dei due termini, quello del *lavoro*, prefigurando oggi una società del tempo libero, del turismo, della TV (magari a colori) assunta a prototipo dei *mass media* contemporanei, e forse anche dell'idillio ecologico; e domani una società esclusivamente tecnologica e astorica. Ecco perché, se assunte come teste d'ariete in questa lotta di eliminazione del lavoro, molte contestazioni, che in determinati ambiti storicamente precisati sono una realtà necessaria, divengono in altre situazioni all'atto pratico ambigue, tra la moda e la reazione. Sul piano del *design* è appena sufficiente citare a questo proposito la mostra paradigmatica che si è avuta quest'anno a New York, intitolata *Italy: the new domestic landscape*. La *Scuola politecnica di design* ha compreso molto bene che l'operazione progettuale avviene oggi in questa situazione, e che di conseguenza i problemi reali che configurano il nostro periodo storico e danno significato alla produzione delle forme e alle relative scelte estetiche sono ancora i problemi attuati in difesa del lavoro, e che pertanto valgono per tutti quei contesti operativi (oggetto, casa, città; famiglia, scuola, società; ecc.) strutturati in funzione di questa attuazione.

Il rigore e la severità con cui questa scuola è condotta potrebbero essere facilmente confusi con l'autoritarismo, o con il mito dell'efficienza industriale, o con la necessità di presentare la scuola ai visitatori tramite un'immagine asettica, pubblicitaria. In realtà il suo ordine e il suo rigore corrispondono ad una scelta operativa che inizialmente è di rifiuto delle facili ambiguità contestative — che possono diventare luoghi comuni se scorporate dal loro contesto reale —, per ottenere un'organizzazione ed un coordinamento progettuale, e che vuole diventare sia una scelta di tipo educativo, critica e creativa, senza concessioni all'attuale coacervo di falsi problemi e nel contempo profondamente umanistica e democratica, sia un vero e proprio *survival through design*.



Zagabria

Congresso dell'INSEA

di Elisabetta Eichhorn

Dal 16 al 24 agosto ha avuto luogo a Zagabria il XXI Congresso mondiale dell'INSEA (International Society for Education through Art). Organo consultivo dell'Unesco, l'INSEA raccoglie gli educatori d'arte di tutto il mondo. Ad essi si uniscono pedagogisti, psicologi, sociologi, designers e quanti, nelle scuole di ogni ordine e grado, si interessano ai problemi delle arti visive.

Le conferenze si sono svolte in sette sezioni, contemporaneamente, ogni ora. Nella sede del Congresso ha trovato posto anche un'esposizione di opere di ragazzi, secondo un ordinamento inteso a dimostrare metodi e didattiche dei singoli paesi convenuti da 5 continenti. Proiezioni di films e diapositive hanno occupato le serate.

L'Italia era presente con una esposizione pedagogica comprendente tutto l'arco scolastico: dalla Scuola Elementare all'Istituto d'Arte, attraverso la Scuola Media e i Licei. L'esposizione voleva rappresentare il momento di ricerca programmatica e metodologica in cui sta passando la scuola italiana.

In ogni sezione gli italiani sono stati presenti con un intervento. Per il gruppo di studio INSEA di Milano sono intervenuti Bruno Munari, che ha parlato di design ed educazione artistica contemporanea, Anna Maria Guarrella con un interessante intervento su «Creatività e vita sociale», Giuliana Pandolfi che ha puntualizzato il valore delle arti plastiche e figurative nel contesto delle materie scolastiche e nello sviluppo delle strutture mentali; Pino Parini ha parlato dell'osservazione in atteggiamento estetico; Giorgio Carpentieri ha raccontato la storia dell'Istituto d'Arte di Monza ed ha parlato della ricerca per il recupero del gusto popolare intrapresa coi suoi studenti. Piero Fornasetti ha parlato dell'influenza del design sulla formazione del gusto artistico; Giovanni Belgrano ha presentato la strutturazione dello spazio presso le persone mentalmente ritardate; Enrica Cerchiari ha presentato delle esperienze didattiche alla Pinacoteca di Brera e chi scrive ha puntualizzato una didattica, con esercitazioni di ragazzi di 12-13 anni in gallerie ed esposizioni.

Nella prima giornata si è avuto il discorso inaugurale della Presidente Mondiale dell'INSEA, Eleanor Hipwell (Gran Bretagna) e di Edwin Ziegfeld (USA), Presidente Onorario dell'INSEA, che hanno trattato il tema generale del Congresso: «le arti visive nella educazione dell'individuo».

Una giornata è stata dedicata ad una serie di conferenze riguardanti l'educazione at-

traverso l'arte dei ritardati mentali e dei minorati dell'udito: Mary Perkins (USA) ha portato una relazione e un film sui ragazzi che vengono educati e recuperati nella scuola diretta da suo marito, David Perkins e di cui lei stessa è l'animatrice. Avendo partecipato, prima del Congresso di Zagabria, ad un Seminario internazionale residenziale presso questa Scuola, a Lancaster, negli Stati Uniti, posso dire che è il più notevole programma di educazione attraverso l'arte che io abbia mai osservato.

Naturalmente non mi è possibile neppure accennare a quanto si è ascoltato a Zagabria. Quanti sono interessati potranno richiedere gli atti del Congresso all'Istituto Internazionale dell'INSEA, recentemente inaugurata a Zagabria, scrivendo al Presidente del Congresso, prof. Josip Roca, Pantovcak 87, 41000 Zagabria.

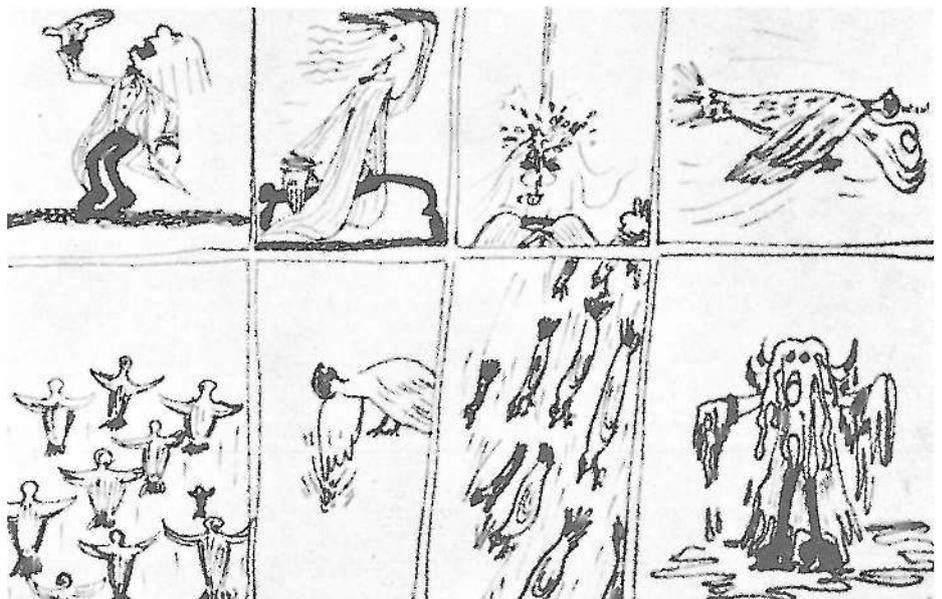
Se un appunto si può fare è solo alla mole del materiale, per cui nell'incalzare dei numerosi conferenzieri non è rimasto molto tempo per le discussioni. Nella risoluzione finale è stato messo in evidenza la sempre maggiore necessità di un lavoro allargato, in équipe, con altri specialisti, secondo le esigenze del mondo in cui viviamo.

Relatori e temi trattati

Josip Roca (Jugoslavia): *Valore delle arti plastiche come parte integrante dell'istruzione* - Keiki Mori (Giappone): *Miglioramento*

dell'educazione attraverso l'utilizzazione delle arti plastiche - B. Yusov (URSS): *La percezione* - David Beibel (Gran Bretagna): *Arte, estetica e cultura di massa* - Saida Rantanen (Finlandia): *Estetica dell'ambiente e la cultura del lavoro* - Aimée Humbert (Francia): *Presentazione di un happening di un gruppo di studenti creato in una situazione ambientale occasionale* - Zoran Didek (Jugoslavia): *Forme della coordinazione creativa* - A. Beaulieu Green (Canada): *Scienze, arte e matematica* - Jaromir Uzdil (Cecoslovacchia): *Considerazioni didattiche nell'educazione artistica* - A. Michailov (URSS): *L'educazione artistica in URSS* - K. Tanabe (Giappone): *L'insegnamento grafico e calligrafico in Giappone* - Bogomil Karlavaris (Jugoslavia): *Possibilità della ricerca e del lavoro scientifico nella pedagogia delle arti plastiche* - Frances Anderson (USA): *Una esperienza estetica* - Lj Bacic (Jugoslavia): *Presentazione di esperienze* - M. Rosemberg (Jugoslavia): *Design e società* - B. Ernst (Austria): *Musica e rappresentazioni grafiche* - Jrena Wojnar (Polonia): *Radici filosofiche delle idee moderne sull'educazione attraverso l'arte* - D. Danetis (Francia): *Dinamica esplorativa e utilizzazione della espressività e della creatività nei metodi pedagogici* - G. Madier (Francia): *Esperienze di metodi d'insegnamento a diversi livelli di età* - H. Kulenovic (Jugoslavia): *L'educazione artistica in Jugoslavia nel suo sviluppo nel tempo* - Kurata (Giappone): *Esigenze odierne nel campo dell'insegnamento della educazione artistica* - A.M. Barbosa (Brasile): *Gli attuali programmi dell'Accademia di Belle Arti di S. Paolo* - E.V. Asibene (Gana): *L'insegnamento delle arti plastiche nei paesi sottosviluppati* - M. Coneybeare (Gran Bretagna): *Lo sviluppo dell'insegnamento dell'educazione artistica in Gran Bretagna* - I. Domonkos (Ungheria): *L'educazione estetica visuale come fattore di sviluppo dell'individuo.*

F.P., anni 15: *vignetta dalle «Storie di Barnaba» dal volume «Didattica dell'educazione artistica» di G. Nonveiller, Ediz. Canova, Treviso.*



La sostanza del problema

di Francesco Vincitorio

Se guardo da lettore un pò distaccato ciò che siamo venuti dicendo nel corso del dibattito sulla legge del 2%, mi pare che si possano fare due osservazioni. In primo luogo c'è da rilevare la scarsa convinzione di riuscire a cambiare qualcosa. In secondo luogo, che si sta girando intorno al problema, senza entrare nella sua sostanza. Si è parlato di apportare qualche modifica alla legge, si è discusso come riformarla nei suoi principali articoli, c'è stato qualcuno che ha persino proposto di abolirla, *sic et simpliciter*. Ma, salvo qualche vago accenno, mi pare che nessuno abbia finora affrontato il nucleo di questa legge. E partendo da ciò abbia tirato le conseguenze.

Qual'è la sostanza di questa famosa legge? Mi pare sia stato Brunori ad usare il termine « sovvenzione governativa ». È proprio questo il punto da cui, secondo me, si deve partire. Non c'è dubbio, infatti, che si tratti di una « sovvenzione », a favore di una precisa categoria di persone. E a meno che non vogliamo riempirci la bocca con paroloni o vogliamo considerare strumenti di educazione artistica gli obbrobri che, di solito, partorisce, certamente si tratta di una sovvenzione a favore soltanto degli artisti. Se teniamo ben ferma questa realtà, noteremo subito che per il modo stesso come la legge è stata congegnata, questa sovvenzione è prevista soltanto a favore di chi opera nell'ambito della cosiddetta « arte monumentale e decorativa ». Vale a dire che, in pratica, a beneficiarne è stata sempre una esigua minoranza. Questo è il nodo da sciogliere.

I soldi sono di tutti; sono, come è stato dimostrato, somme ingenti; avrebbero dovuto, per equità e forse nelle prime intenzioni, aiutare *tutti* gli artisti; ma, in effetti, i beneficiati sono pochissimi. Le irregolarità, gli intralazzi, le porcherie che accompagnano, di solito, questa spartizione, diventano fatti assolutamente secondari di fronte alla colossale ingiustizia che è alla base di questa legge. Se sovvenzione è e riguarda una particolare categoria di persone, senza stare ad utopizzare la scomparsa di divisioni categoriali, mi pare giusto che debba goderne il maggior numero possibile di artisti. Anzi, tutti gli artisti.

Ecco perché, secondo me, occorre trasformare alla radice la legge. Liberandola, per prima cosa, da quella storia dell'arte « monumentale e decorativa », ossia da quel concetto di « abbellimento », che, già risibile al momento in cui la

legge è stata promulgata, oggi è diventato inconcepibile. Gli edifici pubblici saranno belli o brutti per esclusiva responsabilità dell'architetto. Se riterrà di utilizzare una qualsiasi opera d'arte, ciò riguarderà il suo progetto. Se riterrà di doversi avvalere, in sede di progettazione, anche dell'opera degli artisti, è cosa che investe i modi del lavoro di gruppo ed è tutto un altro discorso e che, comunque, non può essere imposto a norma di legge. È un problema che deriva da una consapevolezza culturale e i legislatori, in questo campo, possono agire soltanto a monte e, cioè, formulando leggi che favoriscano lo sviluppo di questa coscienza.

Bandita quindi, radicalmente, la questione « abbellimento », c'è da chiedersi come strutturare questa legge. Infatti, secondo me, la legge va conservata in vita perché, come ha scritto Brunori, non bisogna dimenticare che è « l'unica legge » generale a favore delle arti visive.

A questo punto vorrei ricordare che beneficiare gli artisti non significa soltanto acquistare le loro opere. Anche a non voler tener conto delle recenti tendenze che cercano, in vari modi, di eliminare questa mercificazione, mi sembra pacifico che per un artista, degno di questo nome, vendere le proprie opere è problema secondario. Per i più, una semplice questione di sussistenza o, meglio, di sopravvivenza. Ciò che, principalmente, essi vogliono, è poter parlare agli altri, comunicare con la gente e, soprattutto, che il loro discorso visivo sia capito.

Se questo è vero, la sovvenzione rappresentata dalla legge del 2% deve essere strutturata in modo che serva a soddisfare questa aspirazione. Ed è forse inutile sottolineare come i vantaggi derivanti dal soddisfacimento di questa aspirazione non riguarderanno soltanto gli artisti ma l'intera comunità.

Cosa fare perché questa aspirazione sia soddisfatta? È naturale che dovrà emergere da un serrato dibattito fra tutte le forze interessate, da un intenso scambio di idee e di proposte. Se mi è lecito formularne una, mi riallaccerei ad una frase che questa rivista tirò fuori nella vecchia serie: « una Galleria pubblica per ogni Comune ». Era, naturalmente uno slogan e, come tale, va inteso. Vale a dire che invece di ogni Comune, si potrà parlare, in un primo momento, di Regioni e, in un secondo tempo, dei principali capoluoghi di provincia e così via. E, soprattutto, si dovrà parlare di « gal-

lerie » che abbiamo quelle caratteristiche di cui si è tanto discusso in questi ultimi tempi. Per rimanere agli argomenti trattati da questa rivista, dovrebbe essere un organismo che svolga una attività continua, non soltanto di esposizione delle opere già fatte ma anche di nuove ricerche artistiche appositamente commissionate. Una struttura che tenga conto delle esigenze emerse nelle discussioni che sono state fatte a proposito dell'allargamento del concetto di arte e, in special modo, dei sempre più necessari « centri di documentazione ». Che faccia, inoltre, tesoro di eventuali nuove idee e anche delle esperienze, piccole o grandi, fatte in Italia e all'estero. Insomma una galleria che diventi luogo vivo, un luogo di incontro permanente fra coloro che, in una maniera o nell'altra, sono interessati alle arti visive. Un organismo pubblico che, oltre ad operare a vantaggio di tutti gli artisti (senza esclusioni di sorta e ciò può avvenire con acquisti, borse di studio, finanziamenti di ricerche ed altre iniziative del genere), svolga una capillare, molteplice azione per diffondere la conoscenza dell'attività artistica, per coinvolgere un sempre maggior numero di persone in questa problematica. In definitiva, si tratterebbe di utilizzare gli ingenti fondi che la legge del 2% produce a favore, *davvero*, delle arti visive. Naturalmente ci saranno resistenze a non finire, sia individuali che di gruppo. Ma questo accade ogni volta che si toccano privilegi. E la possibilità della pressione sul potere legislativo esiste proprio per combattere e superare queste egoistiche resistenze.

È ovvio che bisogna risolvere il problema di come svolgere questa pressione. A questo proposito, non ho niente da aggiungere a quanto ho già scritto in precedenza a proposito del sindacato. Non c'è dubbio che parlare di sindacato significa toccare un argomento difficile e scottante. Ma, se l'analisi e la proposta che ho tentato hanno un qualche fondamento, per giungere alla soluzione del problema, non mi pare che ci sia altra strada che quella di una forte, unitaria pressione politica da parte dei sindacati.

Il sindacato — e non si capisce perché non quelli degli artisti: come se gli artisti fossero dei minorati — è ormai abbastanza maturo anche da noi per porsi a salvaguardia dell'interesse di tutti. E la legge del 2% deve diventare una legge che riguarda tutti.

Promemoria per l'arte domani

di Piero Raffa

Dieci anni fa si parlava di 'morte dell'arte', oggi il tema è riaffiorato sotto un'etichetta nuova: il futuro dell'arte. Le mode passano, il fenomeno resta, caparbio e inquietante. Non voglio dire che stia lì ad aspettare che noi ci pensiamo su. Al contrario, galoppa, e come! In dieci anni, col suo progredire inesorabile, ha fornito conferme e smentite con un'evidenza di sviluppi sconcertanti, che lasciano ormai poco spazio alle scollatine di spalle ed ai sorrisetti di sufficienza ('passerà').

La formulazione attuale del tema non contraddice la precedente, ma la completa e la chiarisce. Può sembrare diversa soltanto agli orecchianti, che intendevano 'morte' come estinzione e perciò guardavano in cagnesco chi appena accennasse a parlarne. Ma allora lo sviluppo dei fenomeni (non soltanto quelli artistici) non era ancora avanzato a sufficienza e ciò favoriva un chiuso dialogo di sordi (si-no). I discorsi di oggi beneficiano di una disinvolta accettazione della prospettiva, dovuta al fatto che, volenti o nolenti, ci siamo dentro fino al collo. Sarebbe il caso di dire che il futuro è già cominciato. Le 'scommesse' sono rivolte a cercare di capire quello che sta succedendo ed a quali sbocchi potrà condurre, con l'interferenza inevitabile delle ideologie e delle posizioni militanti, che funzionano inconsapevolmente da strumenti di esorcismo verso gli esiti indesiderati. Tutto sommato, un passo avanti è stato compiuto. Ma possiamo dire onestamente che il problema sia stato afferrato per le corna?

Ciò che lascia insoddisfatti non è tanto una carenza di giudizio personale (al contrario, qua e là si colgono intuizioni illuminanti), quanto una vera e propria crisi di strumenti concettuali, starei per dire di metodo, se ciò non inducesse in inganno e non implicasse altresì la presunzione da parte mia di avere in tasca il metodo 'giusto'. La situazione è ben altrimenti problematica. Un metodo presto o tardi lo si può trovare o inventare all'interno di una disciplina. Qui si tratta invece dell'inadeguatezza, di fronte ad un fenomeno storicamente inedito, della collocazione istituzionale di tutte le discipline che si occupano dell'arte: la critica e la storia dell'arte, gli 'operatori' artistici, l'estetica e le scienze culturali. Credo che questa possa essere una giustificazione valida per riprendere, da un punto di vista che si colloca per così dire sulla testa di tutte queste discipline, un tema che è già stato dibattuto su questa rivista.

Vediamo brevemente, innanzitutto, in che cosa consiste l'inadeguatezza. La critica e la storia dell'arte sembrerebbero, a prima vista, le più qualificate a causa della loro competenza stricto sensu. Invece è vero il contrario. Proprio perché si trovano dentro la prospettiva di un certo corso evolutivo del fenomeno — che, tanto per intenderci, può farsi cominciare da Giotto e finire con Fontana — mancano dell'approccio congeniale per intravedere l'altro in cui l'arte sta tramutandosi. Non servono le 'profezie', che in verità sono ideologie (vedi il caso di Mondrian), né le analogie con gli schemi evolutivi del passato. Sarebbe troppo semplice se il futuro dell'arte potesse intendersi come uno dei tanti mutamenti di stile, di linguaggio, di ideologia, quali hanno sempre avuto luogo ad ogni svolta epocale della civiltà che ci sta alle spalle.

Ancora a prima vista può sembrare che gli artisti, per il fatto che agiscono nel cuore del fenomeno, anzi ne sono gli artefici, ne posseggano anche il segreto, la chiave risolutiva. È una tautologia di fatto, come tale inattuabile. Sfortunatamente non ci offre nessuna luce, ci offre soltanto degli esempi, dei materiali, che restano poi da interpretare e spiegare nel quadro di una previsione coerente e fondata. I fatti sono ciechi, non spiegano niente; e altrettanto cieche sono le convinzioni soggettive degli artisti, i quali per giunta sono spesso dei pessimi explicatori di ciò che fanno. A chi dovremmo credere: al pittore umanista, allo scultore tecnologico, al designer, all'architetto, al pioniere della computer art, a una delle tante poetiche del comportamento? Com'è noto, ciascuno di costoro ha in tasca la sua brava profezia futuribile. Tutti hanno ragione, nessuno ha ragione.

L'estetica, non dico quella filosofica, ma un'estetica svincolata dalle definizioni essenzialistiche e imperniata per contro sulla definizione di campo, si trova anch'essa disarmata, poiché le manca precisamente il fondamento del campo. Non di questa o quella definizione si tratta, ma della legittimazione dell'assumere certi fenomeni quale oggetto specifico di una disciplina che fino a ieri non aveva dubbi sulla individuazione di fatto del proprio campo. Come si vede, dopo aver visitato ad uno ad uno i luoghi della crisi, il discorso va a sfociare fuori dei confini consacrati delle discipline che per tradizione sono delegate allo studio dell'arte. Si richiede pertanto da esse un supplemento d'anima, l'umiltà e lo sfor-

zo di uscire di casa e cercare lumi altrove. Dove? Restano le scienze culturali. E qui si affaccia un altro problema: quale di queste scienze può offrirci la chiave più pertinente per capire la dinamica del fenomeno? Parlo di pertinenza e non di preclusioni preconcepite.

Il volume edito dalla casa Feltrinelli (*Sul futuro dell'arte*, 1972) non può dirsi rappresentativo a questo riguardo, né si può pretendere tanto, trattandosi di un ciclo di conferenze tenute al Museo S. Guggenheim. Lo psicologo Skinner applica la teoria behaviorista dei 'rinforzi' con risultati piuttosto banali e pragmatici nel senso deteriore (diamo una mano all'arte). Ma centra felicemente il tema, sia pure di traverso, quando afferma che, se l'arte muore, ciò dipende dal sopravvento di attività concorrenti: « quando siamo liberi da possenti rafforzatori, siamo più vulnerabili a quelli deboli » (pagg. 70-1). Questa osservazione lascia capire implicitamente che il contributo che può venire dalla psicologia riguarda gli effetti (comportamenti) di condizioni strutturali che hanno la loro radice nel contesto. Più che la società, il contesto è la civiltà industriale. Tanto più che mancano i dati per un confronto non ideologico tra strutture sociali differenti, poiché paradossalmente i paesi a regime socialista sono aree artistiche depresse, provincialmente lontane dalla soglia della 'morte dell'arte'. Purtroppo, né A. Toynbee né H. Marcuse (del quale peraltro conosciamo ormai a memoria le tesi dialettiche) offrono punti di vista che possano giovare in qualche modo a impostare realisticamente il problema.

Dirò brevemente, sotto forma di schematico promemoria, quale potrebbe essere a mio avviso una traccia utile sulla quale lavorare.

1) In primo luogo occorre concepire l'arte, non già come fenomeno determinato, costante nella sua natura istituzionale, bensì come una *funzione culturale che varia col variare della civiltà*;

2) Quindi è necessario assumere come dati di partenza le strutture egemoniche e i valori corrispondenti della civiltà industriale; in particolare i fattori concorrenti dell'arte quale è esistita fino ad oggi (umanistica).

3) Allora si potrà cercare di capire quali fenomeni alternativi (arti funzionali, comportamenti lucidi ecc.) potranno occuparne il ruolo egemonico, e sotto quale forma essa potrà eventualmente sopravvivere, senza scandalizzarsi — come invece fa il Toynbee — se putacaso le sarà riservato uno spazio di élite anziché di massa. L'errore più facile è di concepire il futuro analogicamente sulla base dei modelli delle civiltà passate. Ma nel rovescio di questo errore risiede al tempo stesso la grande incognita del problema.

Spazio aperto

Una proposta

di Vittorio Corna

Nell'editoriale « Ragioni di un'inchiesta » (n. 6-7 del giugno-luglio 1972) si ricorda tra l'altro che una delle preminenti preoccupazioni di NAC è sempre stata quella di stimolare l'attiva partecipazione di tutti i lettori al lavoro della rivista. Anche per ampliare « l'area d'impiego » di questa auspicata più numerosa schiera di collaboratori, propongo a NAC di promuovere la costituzione di « gruppi di ricerca e di studio », il cui compito — ad esempio e per incominciare — potrebbe essere quello di raccogliere (secondo un preordinato piano di lavoro) il materiale necessario per cercare una buona volta di tracciare e di « offrire al pubblico » una plausibile cronaca, anno dopo anno, dell'arte figurativa e della critica, in Italia, a partire dalla fine della guerra (cioè da quel 1945 che a buon diritto è stato e può considerarsi l'anno zero, dopo il diluvio).

Una cronaca, cioè una registrazione onesta e modesta dei fatti di casa nostra. Dei fatti e degli « atti », ossia degli scritti che ai fatti medesimi si sono solitamente accompagnati (con maggiore o minore tempestività e « pertinenza »). Una cronaca pazientemente e umilmente costruita su documenti di prima mano (spesso così difficili a reperire), con scrupolo e senza idee preconcepite, ma anche senza velleità perfezionistiche, almeno nella prima fase operativa.

Si pensa a un lavoro quale solo può scaturire da un'intesa di gruppo organizzata e concepita con lo scopo di servire soprattutto agli altri. A un lavoro che possa costituire strumento valido sia per chi voglia semplicemente « conoscere » ed essere messo in condizione di valutare i fatti sulla base di un minimo di informazione diretta, sia per chi voglia « fare » (cioè costruire sulla cronaca un serio discorso critico e storico).

La metodologia da seguire (per la raccolta del materiale, per la selezione, per la successiva esposizione) dovrebbe essere naturalmente studiata con attenzione e dibattuta preventivamente (magari con l'aiuto di una qualche Università che fosse eventualmente interessata anche all'acquisizione del materiale individuato, reperito o reperibile).

NAC potrebbe poi pubblicare i risultati delle ricerche volta a volta compiute dai vari « gruppi », raccogliendo gli elaborati in inserti o fascicoli speciali, semplicemente sotto forma di « abbozzo primo per una cronaca » (da stendere anno per anno a cominciare dal 1945) e da proporre ai lettori, agli studiosi, agli artisti non come uno dei tanti repertori, ma come base e occasione di dialogo, per in-

terventi critici, per suggerimenti.

Sulla impostazione metodologica e sulla utilità stessa di un lavoro del genere si può evidentemente discutere a lungo per giungere magari a conclusioni discordi o deludenti. Ma forse vale la pena sottolineare, qui e subito, che oggi più di sempre sono molti ad avvertire che per l'arte, e non per l'arte soltanto, è in corso un processo di trasformazione così rapido, così radicale, con prospettive talmente incerte, da provocare largo disorientamento e grave disagio. E proprio per questa incertezza di prospettive oggi più che mai è vivo in molti il bisogno di cercar di acquisire intanto consapevolezza, la maggior consapevolezza possibile, almeno di quello che è stato fatto nel passato più recente (di quello che è stato fatto realmente e perché e con quale validità di risultati). Appare cioè indispensabile e in certo modo preliminare giungere ad una più concreta e puntuale verifica dei fatti di ieri anche nella speranza che riesca poi più agevole chiarire certi obiettivi di oggi (non ancora sufficientemente delineati) e intravedere certi traguardi di domani (ancora più difficilmente prefigurabili).

L'idea è eccellente e, soprattutto, fattibile. Ci sembra che, in un certo senso, si riallacci a quei centri di documentazione che NAC sta propugnando da tempo. E, secondo noi, questi « gruppi di ricerca e di studio », proposti da Vittorio Corna, potrebbero configurarne, in nuce, scopi e strutture.

In attesa che si sviluppi l'auspicato, ampio dibattito sui modi come organizzare e come dovranno operare questi gruppi, non sarebbe forse male incominciare una specie di conta di coloro che sarebbero disposti a collobare a questa iniziativa. Invitiamo pertanto costoro ad inviare, al più presto, la loro adesione, fermo restando che, se avranno proposte e osservazioni da fare, « spazio aperto » c'è proprio per questo.

Domande e risposte

PERSONA INDIPENDENTE, ANNI 34, TORINO

Vedo con terrore avanzare l'idea che NAC si occupi di problemi sindacali!! Proprio non capisco cosa c'entri il sindacato con la nostra rivista. Meglio continuare ad occuparsi di cose d'arte. I problemi sindacali sono già ampiamente trattati altrove.

È un « terrore » comprensibile. Sappiamo tutti cosa ha significato, in passato, il sindacalismo nell'arte e come certi corporativismi agiscano ancora oggi, per esempio, nell'ambito della legge del 2%. Come il nostro interlocutore si sarà cer-

tamente accorto, è stata appunto questa legge che ci ha spinto ad affrontare il problema sindacale. Siamo, cioè, convinti che è proprio in questa direzione che il sindacato potrebbe svolgere una utile, insostituibile funzione. E non a vantaggio degli iscritti, bensì di tutti i cittadini. Esiste una legge dello Stato carente e che, per di più, viene spesso elusa o applicata malissimo; e per intervenire presso gli organismi preposti, non vediamo — al momento — altre forze che quelle sindacali. Naturalmente sappiamo che la efficacia di questi interventi è legata al problema di un sindacato veramente moderno e unitario. Ma, anche se sono problemi generali che, in effetti, vengono già « ampiamente trattati altrove », ci sembra che fra i nostri compiti ci debba essere pure quello di sollecitare la partecipazione degli artisti — che sono uomini fra gli uomini — a questo impegno civile.

ARTISTA, INSEGNANTE, ANNI 39, BARI

In ogni numero inserire al centro una scheda di 4 pagine da staccare e conservare nella quale è esaminata una corrente artistica indicando: origini, protagonisti, significati, opere più importanti, stralci critici, bibliografia per ulteriori approfondimenti.

INSEGNANTE, ANNI 41, UDINE

La trattazione degli argomenti è, in genere, svolta per iniziati. Ritengo che facendo precedere all'argomento o svolgendo separatamente una inquadratura storica, meglio se tenga conto delle correnti contemporanee, agevolerebbe la comprensione dell'argomento stesso. Ed una illustrazione dei movimenti artistici più recenti?

Le due proposte — condivise, per altro, da numerosi altri lettori — affrontano un problema realmente pressante. Desideriamo informare che abbiamo in preparazione qualcosa che dovrebbe rispondere a questa esigenza e contiamo di iniziare la pubblicazione in gennaio.

PITTORE, INSEGNANTE, ANNI 39, PESCARA

La rivista potrebbe dedicare alcuni numeri o parte di ciascuno, ad una inchiesta sulla situazione delle arti visive nelle varie regioni o « zone » dell'Italia.

Sorprende come, a volte, certe idee siano nell'aria. Assicuriamo il nostro lettore di Pescara che da vari mesi molti nostri collaboratori stanno lavorando per preparare questa inchiesta a cui egli fa cenno. E se riusciremo a rispettare il programma, anche questi inserti verranno pubblicati a partire dal gennaio prossimo.

Cecoslovacchia '72: appunti su una prospettiva

a cura di Paolo Fossati

Scarse sono le informazioni sulla produzione cecoslovacca degli ultimi anni (dalla preparazione e sviluppo della « primavera » di Praga in poi), e radi sono gli incontri ravvicinati con le questioni che tale produzione ha messo in campo. Queste pagine non sono altro che una proposta in direzione di una qualche conoscenza ravvicinata. Incompleta ma non distratta, si articola su piani diversi: un contributo dall'interno, di uno dei critici più attenti delle vicende cecoslovacche, Jindřich Chalupecký; un veloce excursus di uno storico della cultura che dedica le proprie energie a far leggere e meditare al pubblico italiano la lezione dello strutturalismo e del marxismo di quel paese, Sergio Corduas; qualche reazione di un cronista italiano; mentre Beke László, dal suo osservatorio ungherese, traccia un profilo (anomalo rispetto a quanto accade a Praga) di un centro come Bratislava. Possono fermare l'attenzione di chi sfogli questa rivista? In un momento amaro e drammatico come questo, tale è stata la speranza di chi ha curato queste pagine. Le quali sono dedicate alla memoria di Jiri John, scomparso quest'estate.

P. F.

Il destino di una generazione

di Jindřich Chalupecký

Negli anni cinquanta del nostro secolo è accaduto un grande avvenimento per l'arte moderna: all'improvviso, il vecchio conflitto tra l'arte moderna e la società è cessato. E questa società che scherniva quest'arte e voleva persino distruggerla, ad un tratto ha incominciato a prenderla in considerazione, a sostenerla e quindi ad offrirle ogni possibile occasione di affermazione.

In Cecoslovacchia, invece, in questi stessi anni, lo sviluppo si è svolto in senso contrario. Prima della seconda guerra mondiale, in questa nazione l'arte moderna incominciava a guadagnare una posizione quasi ufficiale. Ma il cambiamento dalla economia capitalista a quella socialista doveva portare, necessariamente, ad una radicale modificazione, corrispondente al nuovo modo di pensare e di sentire; occorreva, cioè, farla finita anche con la vecchia arte. La Cecoslovacchia ha avuto una lunga e continua tradizione d'arte moderna — dal liberty all'espressionismo, al cubismo, al surrealismo, fino alle tendenze post-surrealiste e agli inizi dell'astrattismo lirico negli anni della seconda guerra mondiale. Ma quest'arte apparteneva alla borghesia. Con l'avvento del socialismo l'arte ha dovuto rivolgersi al popolo, sorgere dal popolo e servire il popolo. Non restava altro da fare che interrompere quella tradizione e tornare a quel punto quando l'arte era ancora comprensibile al pubblico. Quindi, prima dell'impressionismo, cioè, alle ultime derivazioni dell'arte barocca, al naturalismo accademico della seconda metà dell'ottocento. Era sufficiente introdurre poi un contenuto corrispondente agli ideali del socialismo. Così è nato quello che è stato definito il « realismo socialista ».

Tutto questo è accaduto in modo così

facile, da suscitare, ancora oggi, meraviglia. Gli artisti moderni avevano già fatto notevoli progressi verso un inserimento ufficiale. E allora, cambiate le condizioni, essi — salvo alcune eccezioni — si sono adattati. L'aspetto delle mostre, il contenuto delle riviste artistiche e le teorie dei critici si sono modificati quasi dal giorno alla notte. E, prima di tutto, sono mutate le scuole artistiche. Ma non perché fossero cambiati i professori; erano cambiate solo le loro opinioni. La generazione dei cubisti e dei surrealisti è stata, per altro, indebolita da scomparse precoci. I giovani che sono venuti in queste scuole alla fine degli anni quaranta, ad un tratto, si sono trovati in un mondo cambiato.

Più tardi, quando la critica ufficiale si è ricordata dello stalinismo di quei tempi, si è parlato di « interventi amministrativi ». Ma la situazione era più complessa. L'apparato del potere statale aveva il compito di ostacolare tutto ciò che era rimasto della vecchia ideologia dominante, arte moderna compresa. Nessuno è stato punito a causa dell'arte moderna. Ma, certamente, solo chi aveva deciso di andare contro l'arte moderna poteva sperare nel successo pubblico e nell'assistenza artistica. Tuttavia, più importante e decisivo è stato il dilemma morale che stava davanti all'artista, soprattutto davanti ai giovani. Concisamente ciò è stato espresso nella famosa domanda o invito di Gorky: « Con chi state maestri della cultura? ».

Non era tanto chiaro come l'Impressionismo, il Cubismo, l'Astrattismo o il Surrealismo fossero parte dell'ideologia borghese; anzi si poteva obiettare che fra la borghesia e queste tendenze c'era sempre stato un rapporto di inimicizia. Ma era chiaro che queste tendenze, tanto

estrane alla borghesia, erano state ugualmente — se non di più — estranee al proletariato.

Se l'arte avesse dovuto giovare al socialismo, influenzare in qualche modo le opinioni e i sentimenti della gente semplice, possiamo allora affermare che quella che noi chiamiamo arte moderna non è stata certo adatta a questo scopo. Può darsi che ciò sarebbe stato possibile in qualche forma secondaria e volgarizzata, ma sarebbe stata una contraffazione. Tutto ciò faceva escludere a priori, queste forme artistiche e, soprattutto, il loro contenuto e significato. Quando si affermava che quest'arte non è comprensibile, la colpa non era della forma, bensì del compito a cui l'artista moderno credeva. Né Mallarmé, né Joyce, né Monet, né Ernst, né Debussy, né Cage — anche se il loro mondo non coincideva con quello borghese — sono stati i portavoce dell'ideologia della rivoluzione proletaria. L'arte moderna e il socialismo sono rimasti reciprocamente estranei.

Per un artista ceco o slovacco rispondere, all'inizio degli anni cinquanta, alla domanda di Gorky, non è stato facile. Egli non dubitava affatto delle idee del socialismo. Anzi egli è stato, incontestabilmente, il primo ad entusiasinarsi per ogni libertà, per ogni uguaglianza, per la fraternità universale. Perciò, gli sembrava evidente che egli dovesse sottoporre la sua arte al socialismo. Ciò non era dovuto a paura e a prudenza, perché quasi tutti gli artisti della generazione degli anni cinquanta sono passati — brevemente o a lungo — attraverso qualche forma di realismo. Ma neppure quando hanno abbandonato queste forme di realismo, essi hanno assunto una posizione antisocialista. La mo-

tivazione era diversa, molto più profonda.

Quel dilemma etico impostato da Gorky, contiene, implicitamente, un'altra domanda alla quale Gorky, quando l'ha formulata, non ha pensato. La sua è una domanda etica. Ma una volta che sia stata prestabilita la piramide dei valori — come la propone il socialismo — piramide nella quale i valori etici sono al di sopra di qualsiasi concetto estetico, allora emerge la questione se l'arte abbia o no un valore. Sottoposta all'etica, l'arte sembra diventare solo un mezzo per la divulgazione dei pensieri, per uno stimolo dell'immaginazione, per l'educazione dei sentimenti. Purtroppo tutto questo non è altro che derivazione, applicazione rigidamente didattica dell'arte, mentre tutto quello che costituisce la sostanza dell'arte precede nettamente le idee formulate, l'immaginazione e i sentimenti: e, cioè, precede qualsiasi funzione didattica-utilitaria.

La domanda di Gorky problematizza la legittimità dell'esistenza stessa dell'arte, nella sua sostanza e originarietà. Insomma il dilemma accennato da Gorky non è risolvibile. Questo non porta al dilemma tra socialismo e capitalismo, ma solo a quello fra l'etico e l'estetico, un dilemma fra due motivi ugualmente autonomi del comportamento e dell'attività umana. Perciò, davanti all'argomentazione etica, l'artista si sente disarmato, così come davanti alla domanda di Gorky. Se l'accettasse, dovrebbe, inevitabilmente, rinunciare all'arte e scegliere un lavoro di propagandista oppure di organizzatore di feste. Se, invece, non volesse rinunciare alla sua missione, se non volesse tradire quell'impulso che lo ha spinto a diventare artista, quindi se, attraverso la sua esperienza di artista, credesse e sapesse che, alla fine, senza l'arte, l'uomo e la società non possono esistere, allora non gli rimane altra scelta che lasciare la domanda di Gorky senza risposta.

Questo è l'aspetto generale del dilemma. Per gli artisti cecoslovacchi si poneva in modi molto concreti. L'arte moderna si potrebbe definire l'arte della nuova coscienza che chiude con la tradizione della razionalità europea e apre nuove, diverse e, probabilmente, più grandi possibilità. Questo significa che si tratta di una arte « non-barocca », anzi « contro-barocca », se col termine « barocco » intendiamo l'espressione del razionalismo e sensualismo europeo. Ma l'estetica del realismo socialista equivale all'estetica del Concilio di Trento. Il realismo socialista ha continuato, infatti, nella concezione « barocca », retorica e decorativa dell'opera d'arte. Il conflitto vissuto dai giovani artisti non è stato tanto il conflitto delle ideologie — « conservatrici » e « d'avanguardia » — quanto il conflitto dell'arte « barocca » o « neo-barocca » (dell'arte delle « macchine » accademiche, come la chiamano i francesi), con l'arte la quale è moderna in quanto

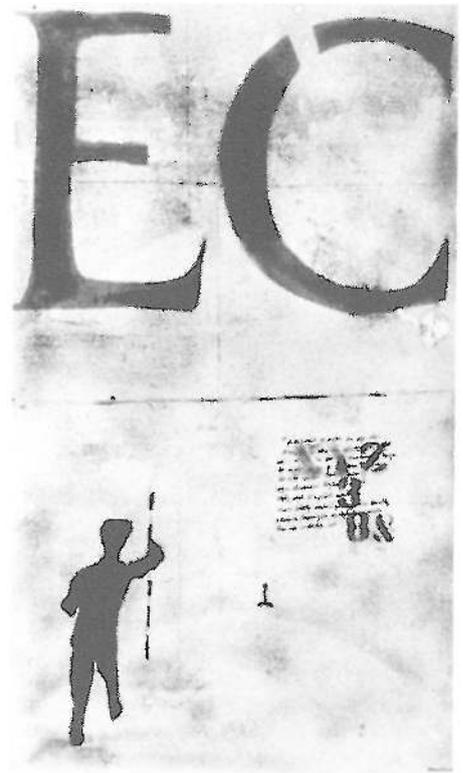
sta riportando tutte le verità e le certezze a quell'impulso primario, storico, che ha determinato, in tutti i tempi e in tutte le società, la nascita dell'arte.

Questo può spiegare alcuni fatti che sorprendono i visitatori stranieri. Essi non capiscono come sia stato possibile che, in queste condizioni, i giovani abbiano saputo difendere le loro concezioni artistiche. E, forse, lo attribuiscono al loro particolare eroismo. Ma gli artisti, in genere, sono poco capaci di eroismi e non si può neanche dire che essi avessero difeso oppure attaccato qualche opinione o qualche ideologia. In realtà si trattava di un dialogo tra sordi. Gli artisti hanno capito soltanto questo: che era loro chiesto di fare qualcosa, dopo di che avrebbero cessato di essere artisti. Se si fosse trattato di due forze antagoniste, gli artisti avrebbero certamente perduto la battaglia. Contro di essi stava l'enorme peso di tutto il potere statale e, in fondo, essi sono rimasti completamente isolati. Anche la generazione dei loro padri li ha abbandonati.

Negli anni cinquanta si poteva credere che lo sviluppo fosse stato interrotto dalla mancanza assoluta di informazioni: non si viaggiava, le riviste o non arrivavano o non erano raggiungibili e, infine, non veniva esposta alcuna forma di arte nuova. Invece i giovani hanno trovato da sé la strada verso l'arte moderna, persino nelle sue forme più attuali. L'arte moderna ha questa caratteristica: rinasce sempre di nuovo. E così accadeva anche in Boemia, dall'astrattismo lirico di Václav Bostik, ancora nella clausura della occupazione nazista, fino ai primi happenings di Milan Knížák e all'arte concettuale di Václav Cigler, all'inizio degli anni sessanta. Questi artisti trovarono i loro « affini » nel mondo, soltanto successivamente. Ad eccezione dell'iperrealismo, vi erano tutte le tendenze ma le scuole non erano ben definite: l'Astrattismo non era perfettamente Astrattismo, il Costruttivismo non era perfetto Costruttivismo e lo stesso dicasi per la Nuova figurazione e l'happening, che erano sempre anche qualcos'altro. Questa arte non era costituita dalle correnti ma, piuttosto, dalle individualità. E di individualità ce n'erano molte. La loro arte era più o meno grande ma imitazioni di ciò che veniva fatto nel resto del mondo se ne trovavano poche e soltanto come episodi marginali.

Quindi presentare una rassegna sia pure sommaria di questa generazione è troppo difficile e addirittura impossibile in poco spazio. Perciò su queste pagine essa sarà rappresentata soltanto da tre artisti: Jiri Balcar, Vladimir Boudnik e Jiri John. Anche perché la loro opera è ormai chiusa. Infatti tutti e tre sono morti e precocemente.

Jiri Balcar si è ferito mortalmente nella sua macchina in una via di Praga, il 28 agosto 1968. Si è scontrato, forse deliberatamente, con un tram e morì lo



J. Balcar: E C, 1964.

stesso giorno. Aveva appena trentanove anni.

Si era diplomato nella classe di « grafica applicata » alla Scuola Superiore di Industrial Design, ma era soprattutto pittore. La sua prima mostra è stata tenuta a Praga, nel 1959. Balcar era vissuto sempre un po' in disparte e quando l'Unione degli Artisti gli dette il permesso di fare la mostra, era considerato uno dei tanti insignificanti « giovani artisti ». La sua mostra rese invece evidente l'orientamento nettamente radicale della sua generazione. Un espressionismo violento, colori aggressivi e un passaggio diretto dalle immagini di strade e di persone in città, all'astrattismo. « Schifoso rifiuto astrattista, tele kitsch » nelle quali sono stati buttati diversi colori alla rinfusa... » è ciò che venne scritto in un lungo articolo su uno dei giornali praghensi più ufficiali. In quella occasione venne criticata specialmente l'Unione degli Artisti per non essere stata attenta ad impedire una tale mostra. L'Unione non gli permise altre personali e Balcar ha potuto fare una esposizione soltanto dopo cinque anni. Nel frattempo vennero pubblicati altri scritti su di lui, ma sempre con lo stesso tono della prima volta. Ma Balcar rideva e raccoglieva codesti ritagli di stampa come uno dei molti esempi del « non senso » del mondo moderno. Viveva bene, come autore di eccellenti manifesti e come grafico di libri; era entrato nel gruppo del « Teatro nero » ed ha viaggiato in varie parti d'Europa, come semplice aiutante. Nel 1964 — grazie a Dora Ashton — era

persino riuscito, primo ed unico dei giovani artisti cecoslovacchi, ad andare, per alcuni mesi, negli Stati Uniti.

Jiri Balcar amava molto la vita moderna e il mondo moderno. Gli piaceva viaggiare, guidare velocemente la macchina, assistere alle « Sei Giorni » e all'hockey, amava la musica pop, era uno straordinario conoscitore della moda, gli piaceva la vodka e fare all'amore. Ma dietro il ragazzo allegro, che si abbandonava alla vita con gioiosa irresponsabilità, c'era l'artista incorruttibile; e l'artista era in preda al panico e all'angoscia davanti al mondo moderno. Nei suoi quadri astratti del periodo 1959-64, i colori erano spenti e dall'oscurità emergevano iscrizioni incomprensibili, rebus irrisolvibili, piani illogici e labirintici. Una arte molto aspra, dove il mondo moderno oppure le sue macerie vi figuravano in tutta la loro mostruosa assurdità.

Quando Balcar tornò dall'America, espose una raccolta di disegni molto sorprendenti: mentre astrattismo, assurdità e angoscia erano ormai diventati quasi temi obbligati per i giovani, in questi disegni, al posto delle forme astratte, egli aveva inserito calchi di riviste di moda e, in luogo delle iscrizioni illeggibili, vi erano testi con un senso chiaro, anzi allegro. Mi ricordo di un disegno fatto con un testo formato di grandi lettere che diceva: « Tutto vale meno di un soldo; anche questo » e la moneta era rappresentata con la tecnica del frottage. Ma questo umore non era poi tanto lontano dall'angoscia. Se la grafica era diventata per Balcar il mezzo principale di espressione, ciò derivava dalla tipica concisione, dalla linearità, dai grigi di questa tecnica che, in quel momento, gli erano molto utili. Continuava ad ado-

perare materiali ricavati dalle riviste di moda e le foto della « dolce vita » della società mondana, ma quando li trasportava sulle lastre, le facce e le figure si svuotavano e si deformavano e si trasformavano sempre più in rigidi spettri, immersi negli spazi vuoti oppure in movimento nel crepuscolo sempre più denso, fino a diventare semplici scarabocchi. Le lettere e le iscrizioni avevano di nuovo perduto ogni senso: per questa gente, per questo mondo non esisteva alcuna via d'uscita. Negli ultimi tempi intendeva ritagliare dal compensato le silhouette delle persone, secondo le ombre che proiettavano. Nel mondo moderno, la realtà stessa dell'uomo è imprevedibile, incomprensibile, non raffigurabile. E in questo incomprensibile mondo di ombre, in quel giorno d'agosto, egli è morto.

Vladimir Boudnik era di cinque anni più anziano di Balcar. E morì, anch'esso, nel 1968. È morto nella notte dal 5 al 6 dicembre. Si era piccato. Spesso egli aveva voluto provare l'effetto dello strangolamento (esiste un piccolo disegno dell'inizio degli anni cinquanta, in cui ha adoperato il sangue che gli era uscito dalla bocca durante uno di questi esperimenti). Questa volta gli è forse sfuggito il controllo. Si era abituato a fare esperimenti con la vita, allo stesso modo di come faceva con l'arte. La sua è stata una concezione estetica esattamente opposta a quella di Balcar. Per Balcar l'arte era lo specchio del mondo, quando non stava al di sopra della vita, si trovava fuori o contro la vita, per poter rivelare, nel suo immobile riflesso, le convulsioni del mondo. Per Boudnik, invece, l'arte si trovava al centro della vita, si confondeva con esso, vi era concentrata dentro ed esplodeva dalla vita. Balcar è stato un artista classico e un aristocratico, nel senso migliore della parola. Boudnik è stato un romantico e un proletario, nel senso vero dei due termini. Già al liceo artistico Boudnik si era reso conto del significato particolare della immaginazione visuale, la cui immensa creatività gli sembrava fosse espressione di una coscienza cosmica. Egli ha aperto la strada alla parola « esplosionalismo » e ne ha scritto il manifesto: « corrente che innalzerà ogni uomo alla onnipotenza assoluta ». Ciò che fa di un uomo, un artista, non è il suo carattere straordinario, ma solo la capacità di liberare dentro di sé quelle sorgenti dell'immaginazione che abbiamo tutti, Boudnik non voleva essere artista di professione, non desiderava creare « opere », voleva agire come esempio, direttamente. Si sforzava di provocare gli altri in modo che cominciassero a capire il mondo come una realtà artistica. Si era fatto missionario di una nuova fede. Iniziò con le « azioni » per la strada: a volte dipingeva nel centro di Praga, altre volte in periferia e, sempre con il suo manifesto dell'« esplosionalismo » sul cavalletto, eseguiva disegni tachisti oppure mo-

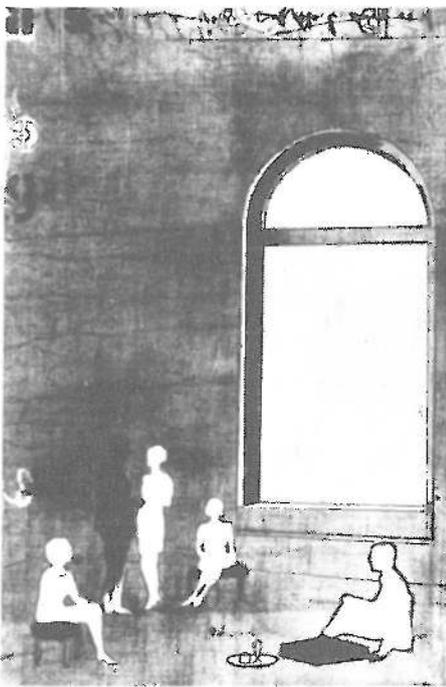
strava il « fantastico » che c'è nelle macchie sui vecchi muri. Bombardava le istituzioni, i giornali, le persone conosciute e sconosciute, con le sue lettere, accompagnate da disegni miniaturistici.

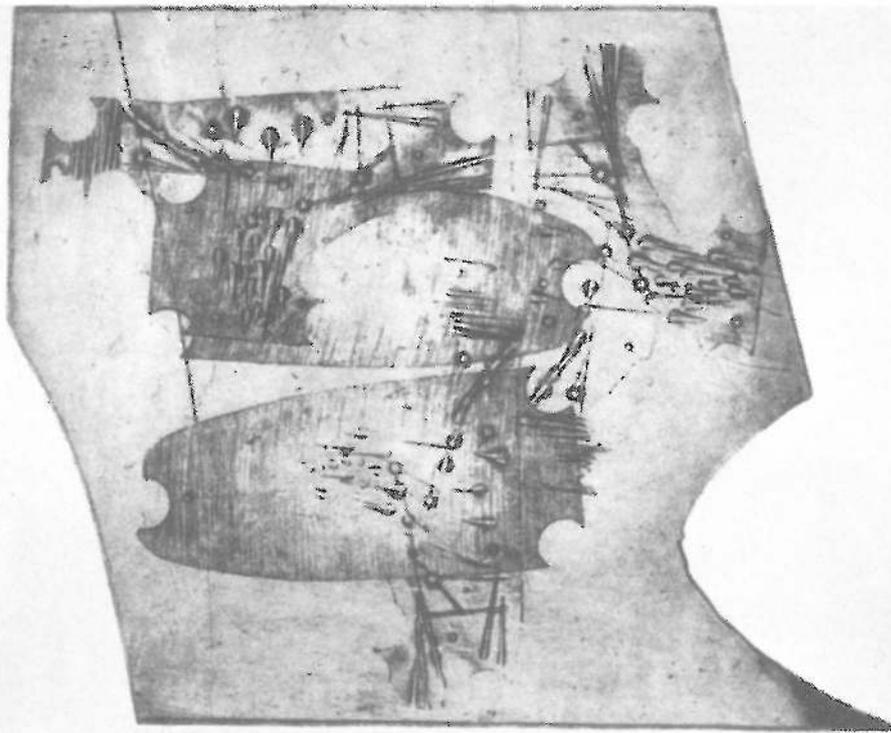
« Ciascuno di voi diventerebbe un artista se si liberasse dei pregiudizi e dell'inerzia ». Un pazzo? Egli era perseverante, insistente e non c'era possibilità di trovare un punto d'incontro con lui; ma ammesso che si trattasse di un « pazzo tranquillo », c'è da dire che non era poi stato tanto innocuo. Durante le sue « dimostrazioni » — si era agli inizi degli anni cinquanta — la gente si ammassava intorno a lui e la polizia doveva intervenire. Boudnik andò a lavorare in fabbrica e venne proclamato stakanovista e, come premio, gli venne permesso di fare la sua prima mostra. Ma, dopo una settimana, dovette smontarla: si disse che la mostra dava scandalo e deviate dal realismo. La moglie, quando divorziò, chiese la perizia di uno psichiatra: questi, come prova della follia di Boudnik, presentò le sue opere grafiche e il tribunale accettò questa prova. Un altro psichiatra, che stava preparando uno studio sull'arte figurativa dei malati di mente, dedicò un capitolo ai lavori di Boudnik. Alla fine, Boudnik stesso dubitò di sé.

Egli aveva dietro di sé una vasta opera artistica. Si trattava sempre di grafica ma Boudnik non si stancava di fare scoperte. Preparava la lastra a colpi di martello, imprimeva ritagli metallici colla pressa, vi incollava limatura, sabbia, pezzi di tessuti, strutturava il disegno con la calamita e poi stampava queste lastre a colori e ogni foglio risultava diverso dagli altri. Aveva una fantasia inesauribile ed anche una enorme intelligenza pittorica, pura e perfetta. Ogni foglio rappresentava tutto il suo mondo figurativo e significava una finestra aperta nell'universo. Erano migliaia di opere grafiche ma difficili da riprodurre: tutto dipendeva dalla finezza esecutiva. Senonché, Boudnik lavorava in una fabbrica e ogni giorno perdeva un'ora per andare e una per tornare e, oltre tutto, faceva un lavoro faticoso, in un ambiente snervante. Poteva dedicare alla grafica soltanto la notte. Ad un certo momento incominciò a sentirsi stanco. La eccezionale finezza delle sue vecchie stampe si andava perdendo, le lastre si schiacciavano e nuove non ne nascevano. Boudnik stava perdendo fiducia in sé stesso. Pensava di essere veramente soltanto un pazzo. Nel 1965 l'Unione degli Artisti, che nel frattempo si era liberata della direzione reazionaria, gli offrì la qualifica di membro e con ciò la protezione sociale. Ma Boudnik non si decideva a firmare l'adesione e nemmeno ad accettare una borsa di studio che gli avrebbe permesso di lasciare la fabbrica e dedicarsi solo all'arte.

Finalmente si lasciò persuadere. Ma si sentiva molto inquieto. Questa vita era certamente più comoda, ma non si tro-

J. Balcar: *Una bella società*, 1967-68.





V. Boudnik: *Grafica attiva*, 1960.

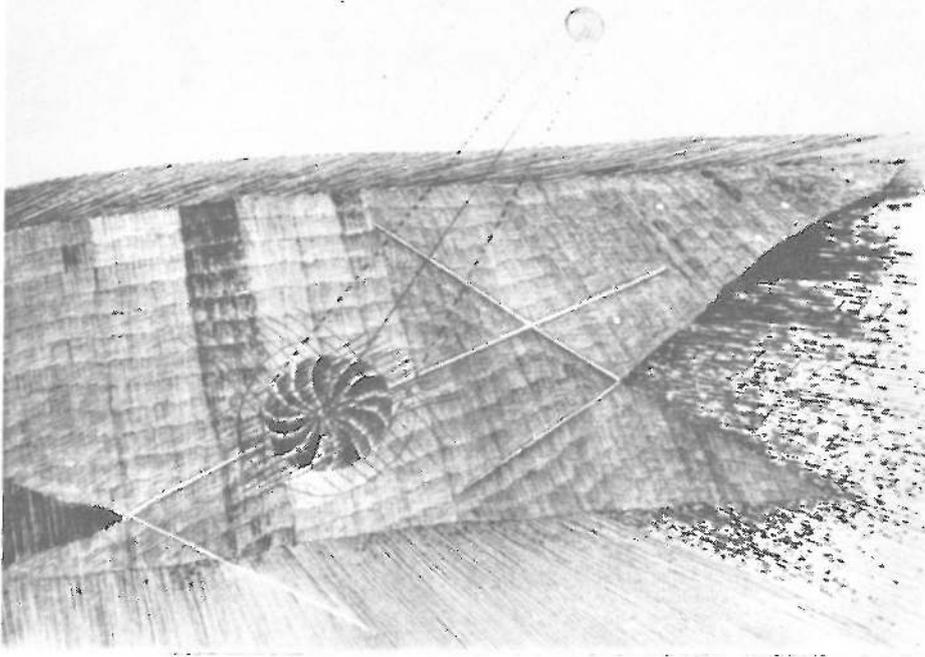
vava, per caso, in una posizione non vera, inautentica? Poteva egli barattare la sua visione cosmica e la sua missione per una posizione di «artista professionista»? Egli regalava sempre i suoi fogli, a chiunque: per lui questi fogli non dovevano essere oggetto di vendita, bensì manifesti ed esortazioni. Boudnik cercò di adattarsi alla nuova situazione e si sposò persino; ma non sapeva orientarsi. L'ultima, feroce notte la trascorse davanti alla nera porta della morte: forse la sua, forse di un altro. Nessuno saprà se morì perché aveva sbagliato o se, questa volta, aveva portato il suo esperimento, coscientemente fino in fondo.

I giovani artisti degli anni cinquanta stimavano profondamente Boudnik. Le informazioni sugli sviluppi dell'arte moderna nell'ovest erano state interrotte, ma Boudnik, autonomamente, nel 1949-50, aveva scoperto qualcosa che è stato poi denominato «tachisme». Boudnik era per loro, soprattutto, un grande esempio per la sua rassegnazione al destino dell'artista. Finalmente, nel 1964, quando ebbe luogo a Praga la prima manifestazione della nuova arte, i giovani critici che avevano organizzato la mostra, riservarono un posto anche alle opere grafiche di Boudnik. Nonostante il formato minuto e la mancanza di «effetti», esse risultarono fra le opere più intense. In quella occasione fu presentato anche Balcar. Ma gli organizzatori si erano interessati, soprattutto, all'astrattismo post-surrealista e quindi un certo numero di artisti venne ignorato. Mancava anche Jiri John.

Egli faceva parte del gruppo di dodici

artisti che figuravano sotto la sigla «UB 12». La mostra di questo gruppo, nel 1962, fu la prima manifestazione pubblica delle nuove tendenze artistiche a Praga. Fece scalpore e la radio trasmise, dalla stessa sala dell'esposizione, una intervista alla quale parteciparono gli espositori e un «visitatore», che doveva rappresentare il popolo lavoratore. Il «visitatore» fece la critica dei lavori dei singoli artisti e giunse davanti ai quadri

J. John: *Puntasecca*, 1965.



di John si lamentò che stava provando «un'impressione di tristezza e di noia». «Forse», domandò all'autore, «ciò deriva dal fatto che nel sentimento della vita di questo gruppo c'è poco ottimismo e per voi, nella vita, mancano i colori chiari, allegri? John cercò, invano, di spiegare. La redattrice della radio chiuse il dibattito, dicendo che nel frattempo gli artisti si erano ravveduti e che «al posto delle cose incomprensibili», adesso, nella mostra, c'erano soltanto «le cose idonee al pubblico».

Evidentemente, ciò che aveva irritato il «visitatore» era stato il quadro intitolato «Campi». Un quadro senza dubbio scuro; solo che gli scuri di John non hanno mai avuto niente a che fare con la gioia o con la tristezza. Di cosa si trattasse è apparso chiaro più tardi quando John si è dedicato, prevalentemente, alla grafica. Questa lo attirava perché lì egli poteva esprimere le tenebre: ci sono punte secche nelle quali John raggiunse neri molto intensi, ottenuti con un profondo, denso tratteggio. Questo nero è stato il suo tema essenziale: il nero ctonico.

Alla base delle opere di John c'era il segreto della terra. Le sue opere grafiche e i quadri, più volte, avevano titoli come: «Strati», «Rocce», «Minerali», «Carbone»; ma anche «Campi» o «La terra nera»; a questi seguirono i temi: «Germinazione», «La brace dell'autunno», «Il sole invernale», «Gocce», «Lungomare». John apparteneva alla gente povera di campagna. La famiglia viveva in una capanna, suo padre era operaio in una fabbrica in una cittadina nelle Alture boemo-morave. Aveva mandato il figlio a fare l'apprendista fabbro e l'idraulico; dopo di che John aveva lavorato in una fabbrica in cam-

pagna. Era andato, a Praga, al liceo artistico e poi alla Scuola Superiore di Industrial Design, soltanto a ventidue anni. Tutta la sua opera nasceva dalle esperienze dell'infanzia e della giovinezza trascorse nel paese. Per tale ragione egli, dapprima, si dedicò alla « natura morta », basata su oggetti molto semplici. Poi ritornò al mito della natura, all'infinito dramma e infinito miracolo della nascita della vita nella materia inerte, ritornò alle misteriose congiunzioni del sole e della terra, allo spozalizio della luce e delle tenebre nelle misteriose profondità degli inferi.

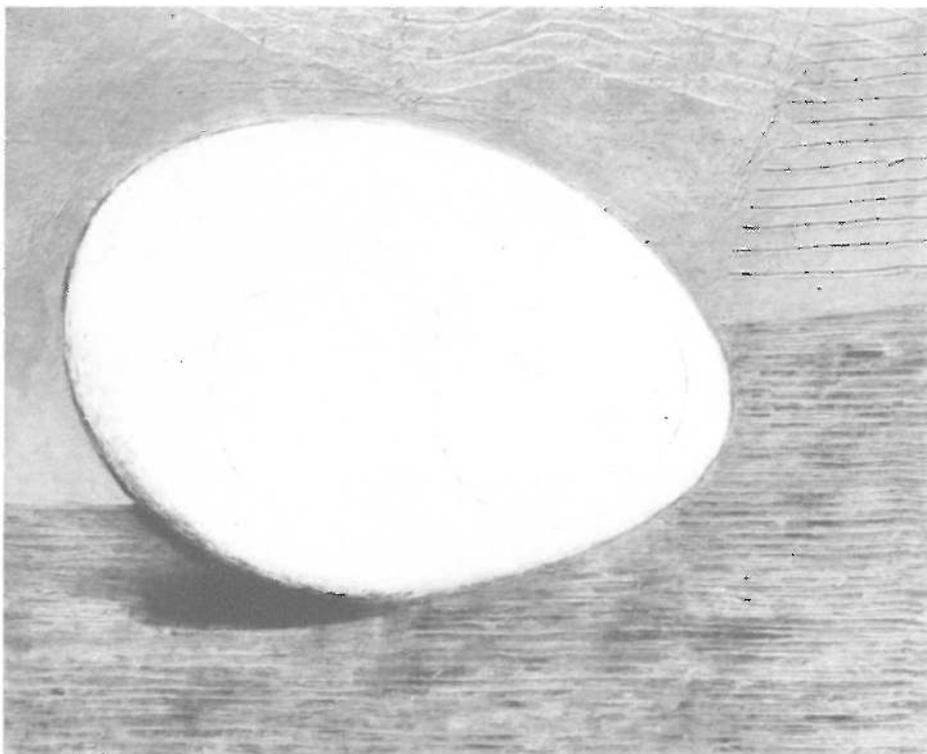
John aveva la cauta lentezza di un paesano. Prima aveva ammirato Braque e « la regola che guida l'emozione ». Ma era stato vicino anche a Max Ernst. John è stato l'unico che abbia continuato « L'histoire naturelle ». Il realismo di John era surrealista e il suo surrealismo era realista. Tra l'arte di Braque e quella di Ernst aveva trovato un suo modo per interpretare il mito ctonico. L'inquietudine e la tensione del tratteggio era una trasposizione della tensione e della nervosità della materia aggredita dalla vita. Questa trasposizione assumeva l'immediata urgenza del simbolo.

Nella sua opera grafica John ha raggiunto una tale picchezza che difficilmente avrebbe potuto, egli stesso, superare. Nell'ultimo periodo gli interessava di più l'olio. Nel fare questi olii organizzava il quadro in modo completamente diverso: era come uno spazio teatrale con le varie quinte e dove gli oggetti vi figuravano solo come attributi. Ma era già molto malato. Questo forte uomo di paese era malato ai reni e quando sopraggiunsero altre complicazioni, egli non poté difendersi dalla morte. Nella sua opera vi era stata molta meditazione sui legami esistenti fra la vita e la morte. Quando John capì che sarebbe diventato solo un « oggetto » delle cure dei medici, non ha desiderato più vivere.

Pochi hanno avuto un funerale con tanta partecipazione, come Jiri John, il 27 giugno 1972. E pochi funerali sono stati tanto tristi; ma sono venuti tutti. Tutti quelli che in Boemia rappresentano l'arte di oggi e di domani.

I caratteri, la vita e l'arte di questi tre artisti sono stati molto dissimili. Questa diversità, però, è stata una caratteristica dell'arte cecoslovacca in quell'importante periodo rappresentato dagli anni cinquanta e sessanta. La generazione che allora è entrata sulla scena dell'arte è la generazione delle « individualità ».

Hanno in comune un segno. In ognuno di questi tre artisti, il destino umano e l'opera artistica si sono sviluppati simultaneamente: si può parlare di destini artistici nel senso pieno della parola. Lo stesso vale per tutta questa eccezionale generazione. Il loro destino era di cercare di porre le fondamenta dell'arte del loro paese. E ci sono riusciti perché alla loro arte hanno sacrificato le loro vite.



J. John: *Uovo*, 1965.

Dall'inizio degli anni cinquanta, nella maggior parte del globo — dall'Europa occidentale sino all'America e al Giappone — l'arte moderna sta trionfando. Ma questa vittoria non è una vera vittoria. Chi ha vissuto le vicende dell'arte degli anni venti e trenta, forse si rende conto che qualcosa di importante si è perduto. Salvo alcune eccezioni, allora l'arte viveva, costantemente, in povertà e sconosciuta. Chi voleva dedicarsi all'arte doveva dedicargli tutta la sua vita: l'arte era destino e destino era l'arte. Adesso è tutto più facile. L'arte moderna viene insegnata nelle scuole di tutto il mondo. Far strada nel mercato d'arte richiede solo capacità di orientamento e adattabilità. Ma d'altra parte, oggi l'artista non deve, non può mettere tutto sé stesso nell'arte, per lo meno tanto quanto doveva farlo prima. La sua vita privata e la sua arte, di nuovo, si dividono. L'arte, ormai, non accompagna il destino umano, non lo compie, non lo redime. L'artista è diventato uno specialista — uno dei molti specialisti che formano l'aspetto attuale del nostro mondo. Il razionalismo europeo ha frantumato il mondo in fenomeni discontinui e non essenziali. E, secondo questi principi, anche gli uomini si sono specializzati. Qualche tempo fa, l'arte offriva ancora un'alternativa: la totale comprensione dell'uomo, della vita, del mondo e del cosmo; invitava a tornare all'essenziale. Mentre, oggi, l'arte moderna subisce questo mondo e si sta specializzando anch'essa. Non rimarrà altra soluzione che tentare quella alternativa in un altro luogo e in un altro modo.

In Cecoslovacchia l'arte non è arrivata a questo pericoloso trionfo. Lo sviluppo delle cose lo ha impedito. Anche in Boemia si sentiva come l'arte d'avanguardia già si muovesse verso la sua « ufficializzazione » e il pittore surrealista Jindřich Styrský, negli anni trenta, ha scritto: « Il posto dell'artista moderno non è che « alla gogna ». È vero che l'artista moderno è dovuto stare già tante volte « alla gogna ». Ma anche la gogna è un luogo pubblico. E l'arte non nasce mai alla presenza del pubblico. Il pubblico è sempre pericoloso, non capisce le esortazioni degli artisti e alle sue domande dà una risposta falsa. È già remoto il tempo quando l'arte dipendeva dai vescovi, dai re, dai conti. Oggi dipende dagli artisti. Il pubblico è diventato luogo di indifferenza e di irresponsabilità. Così accade nei tempi quando rovinano le grandi civiltà: la vita perde il suo senso e la storia non va verso nessun luogo.

C'è bisogno di ricominciare di nuovo. E ciò è possibile solo di nascosto, nella solitudine. L'uomo deve ricordarsi, di nuovo, chi egli sia. Scbbene, ovviamente, la vita privata fosse il materiale costitutivo dell'opera dell'artista, il senso dell'opera è sempre stato fuori di lui: nella società e nella storia. Ma se l'arte dev'essere a favore di tutti, egli deve rassegnarsi al pubblico. È un paradosso. Quelli che cacciano l'artista moderno dai luoghi pubblici, in realtà, involontariamente, gli fanno vedere qual'è la sua missione. La sorte che gli preparano è pesante, ma non c'è scampo. Essere oggi artista, non può essere che pesante.

L'eresi ceca

di Sergio Corduas

Le vicende della cultura ceca moderna meriterebbero di essere ben conosciute da coloro che conducono oggi una loro battaglia culturale-politica al di fuori o magari contro gli schemi più prevedibili e dominanti.

L'originalità di questa cultura ha radici profonde e antiche, come è ovvio, e pertanto non riassumibili in poche righe, ma riteniamo utile sottolineare almeno una cosa. Che la cultura ceca cioè è scgnata fin dalle sue origini (IX-XI secolo) dal dilemma occidentale-orientale (latino-germanico il primo, slavo il secondo), e che l'opzione culturale-politica per l'occidente (ovvia nel X e XI secolo, se si considera che in ambiente latino-germanico risiedeva la Cultura) è controbilanciata nel corso della storia dal ripetuto tentativo di dar vita a una comunità nazionale profondamente diversa dallo stato feudale medievale e dallo stato democratico borghese moderno. Si potrebbe anche dire in due parole che l'eresia è il segno distintivo dei cechi (nel quattrocento, 'boemo' era pressoché sinonimo di eretico). Per la cultura ceca, l'eresia sta nella pretesa di manipolare la Cultura con la propria lingua, a fini radicali e non già mistificati, e con la più estesa base sociale attiva.

Il compito della cultura ceca moderna potrebbe definirsi così: realizzare finalmente, attraverso il socialismo, l'eresia. Il 1945, il 1948 e anche il 1968, per chi non osserva superficialmente, sono le ultime occasioni di un popolo di chiarire a se stesso la propria via. Il comunismo libertario evangelico della rivoluzione hussita (XV sec.) e il socialismo hanno questo in comune, che rappresentano la più radicale realizzazione dei migliori ideali di vita prodotti dall'Europa (il primo nell'ambito della religione, il secondo nell'ambito della « scienza »). L'uno e l'altro sono 'eretici', rispetto ai dogmi di Santa Romana Chiesa e rispetto ai principi democratici borghesi. Ma quel che colpisce nel particolare caso ceco è che l'una e l'altra volta si assiste al fenomeno inaudito per cui l'idea eretica viene accettata e sancita dalla maggioranza cosciente del popolo e posta in essere sotto lo stimolo e con la partecipazione attiva di una cultura che ignora le torri d'avorio. Se è noto che la Cecoslovacchia è l'unico paese dove il socialismo è stato conscientemente accettato (dopo la guerra) dalla stragrande maggioranza dei cittadini, è meno noto che i cechi nel quattrocento seppero difendere il loro comunismo evangelico da cinque crociate paneuropee. E se è tragico che la sconfitta degli eserciti hussi-

ti venne solo quando una parte del movimento accettò un compromesso con il Concilio di Basilea, non sono meno tragici il dubbio, il disorientamento e gli equivoci in cui versano il popolo e la cultura ceca da due decenni.

L'arte ceca contemporanea (dagli anni venti in poi) ha discusso con molta coscienza e precisione intorno al problema dei fini sociali della attività artistica. Più precisamente, la coscienza che i fini della produzione artistica sono in qualche modo sociali è quasi sempre stata una caratteristica tipica soprattutto della letteratura, e la discussione s'è avuta a più riprese intorno alle concretizzazioni politiche e artistiche che interpretassero meglio lo spirito di tale tesi.

La prima e più ovvia oscillazione, quella tra artisti politicamente impegnati a sinistra, *contemporaneamente* portatori di estetiche programmatiche d'avanguardia, e artisti impegnati ma borghesi¹ e meno ansiosi di rotture, trova quindi una soluzione relativamente univoca e facile. A partire dagli anni venti, la maggior parte degli artisti che contano sono su posizioni 'socialiste', molte volte poi direttamente impegnati nelle lotte sociali o nella militanza di partito. Molti di essi si impegnano anche sul piano teorico con manifesti, articoli, creazioni di gruppi, ismi etc. Ricostruire la cronaca di questa intensa attività sarebbe troppo lungo, e noi ci limiteremo ad accennare ai termini della disputa.

Essa verteva in sostanza sul carattere rivoluzionario, nel senso politico e in quello artistico, dell'arte. È l'eterno dilemma tra contenuti e forme, come si vede.

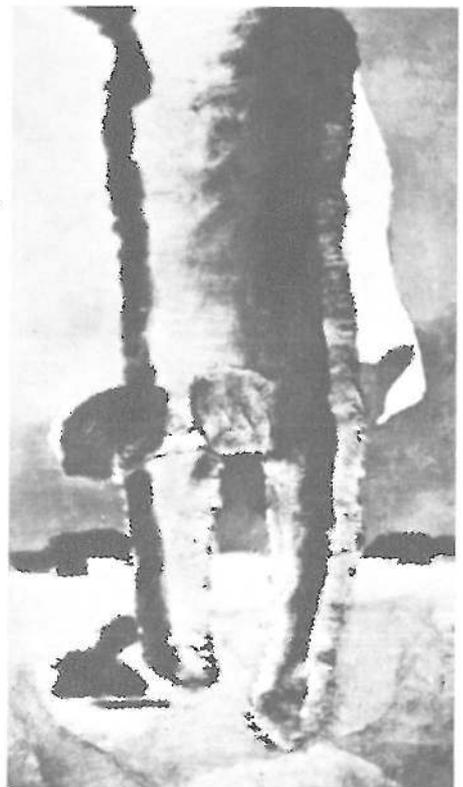
Noi possiamo ritrovare negli anni venti la posizione di tesi 'estremistiche' sulla legittimità, comprensibilità e socialità dell'arte, fino alla negazione dell'arte stessa: « la poesia non è uno slogan, ma se le nostre poesie proletarie non possono essere così semplici, chiare ed efficaci come i nostri slogan, allora davvero al diavolo tutta la poesia, al diavolo l'arte, diventiamo allora buoni oratori del proletariato piuttosto che buoni poeti dei piccoloborghesi, sempre che ciò che ci interessa sia la rivoluzione comunista e non solo la letteratura comunista-piccoloborghese »².

Ma possiamo anche ritrovare tesi altrettanto estremistiche sulla « irrilevanza » del tema in un'opera d'arte (Vančura). Né il poeta Neumann, né il grande prosatore Vančura sono rimasti su queste posizioni; ambedue furono importanti esponenti della cultura di sinistra e artisti di rilievo (soprattutto il secondo). E, come è ovvio, non troveremo buona arte

che corrisponda all'una o all'altra di queste due posizioni (mentre ne troveremo molta che tende alla prima di esse o ancor più a conciliarle). Ma la contrapposizione serve a mostrarci i termini fondamentali, i poli estremi del movimento dialettico che caratterizza il rapporto dell'arte con la società.

Se si passa dagli artisti ai critici e ai teorici, si scopre che la loro opera, pur seguendo (o precedendo) le correnti artistiche nella ricerca di un'arte che soddisfi le esigenze politiche e estetiche dell'epoca, oltrepassa l'ambito di discussione dato dalle estetiche programmatiche e approda a temi di ricerca più generali: si tenta di costruire una estetica marxista aperta e aggiornata (Bedřich Václavek), una sociologia e una teoria delle arti (Karel Teige), una sociologia e una semiologia dell'arte (Jan Mukařovský). Possiamo individuare nella vicenda culturale ceca tra le due guerre tre momenti: arte proletaria, poetismo, surrealismo. Il momento proletario (1920-24) pone una volta per tutte e programmaticamente per l'arte l'esigenza di assolvere conscientemente una funzione sociale novatrice; da un punto di vista più interno all'arte stessa, pone, come abbiamo visto, l'esigenza della comprensibilità dell'opera d'arte per un vasto pubblico. Ciò corrisponde alle tradizioni della cultura ceca, come dimostra il fatto che il problema preoccupava molto anche Karel Čapek. Il più grande critico dell'epoca, F.Š. Šalda, pur non essendo di ispirazione marxista, non ha difficoltà a com-

J. Čapek: *Suonatore d'organetto*, 1913.



prendere la necessaria politicità dell'arte e a preannunciare chiaramente una delle tesi principali dello strutturalismo estetico di Jan Mukařovský (quella sulla funzione estetica come fatto sociale). A chi rileva che l'arte non deve tener conto dell'uomo sociale ma del solo uomo in generale, Šalda risponde infatti in sostanza che ciò è impossibile: «ma è davvero un uomo nel vero senso della parola colui che è indifferente, colui che può essere indifferente e neutrale in questa lotta per la rinascita, colui a cui mancano una fede salda e una convinzione sulla nuova organizzazione del mondo e della vita? Un tale uomo non è piuttosto... un semplice homunculus...?».

Una volta posta e accettata quella tesi generale, il discorso si ripropone naturalmente sui limiti entro i quali l'arte si deve muovere: se vi sono dei limiti, quali sono. È il problema toccato dal marxista Bedřich Václavěk là dove nota il «conflitto tra la convinzione personale e l'opera. Si tratta di regola di una convinzione e una visione dialettico-materialistica, che molti artisti tuttavia abbandonano là dove comincia l'arte... Spesso... l'attività rivoluzionaria dell'artista si concretizza al di fuori della sfera dell'arte...»³. Il problema è toccato in maniera forse ingenua ma il conflitto era reale e sentito, ed è interessante che se riescono bene operazioni artistiche e di poetica come il tentativo teigiano di valorizzare l'arte popolare e inserirla funzionalmente e organicamente nell'arte d'avanguardia (operazione riuscita ad es. nel pittore Josef Čapek), riescono molto meno i tentativi di rendere normative per l'arte delle tesi politiche (e provocano crisi laceranti, come dimostrano gli anatemi e le espulsioni da organizzazioni artistiche e politiche).

Di un certo equilibrio si può parlare negli anni del momento «poetistico» (1924-33), al centro dei quali si situa però una importante e vivace discussione sul ruolo storico dei movimenti artistici d'avanguardia. Sono, quelli poetistici, anni in cui la produzione artistica compie un prodigioso balzo. Al livello pubblicistico-politico, si raggiunge una relativa unità di programmi e di azione nell'ambito di un Fronte di sinistra che comprende moltissimi nomi noti della cultura non solo di sinistra. Il lavoro del Fronte di sinistra mira a fornire una sintesi e una prospettiva alla produzione artistica e sociologica da un punto di vista vicino al marxismo. Questi e gli anni successivi sono decisivi per tutta la cultura ceca moderna. Il «balzo» di cui abbiamo parlato riguarda sia l'arte, sia la pubblicistica politica, sia la teoria e appare altamente desiderabile per un paese che ha riscoperto da appena dieci anni la propria autonomia politica e culturale e si appresta a convogliare i propri sforzi sulla via del socialismo. Da un punto di vista interno all'arte, è in questi anni che l'avanguardia ceca si costituisce come parte organica della cul-

tura europea più avanzata e salda i conti con le varie rivoluzioni artistiche. La poetica del poetismo costituisce anzi un tentativo in molti sensi valido e fruttuoso di superare la crisi dell'arte moderna (teorici principali Teige e Nezval).

Da un punto di vista politico-culturale, se pure i problemi si presentano numerosi e sono talora ancor oggi irrisolti (così ad esempio il cambio della guardia alla guida del partito comunista e i suoi riflessi sulla cultura di sinistra), è indubbio che si può parlare di un ragionevole successo dell'aggancio tra politica e cultura, politica e arte, aggancio che conserva una prospettiva futura (si può citare come significativo il fatto che il gruppo surrealista cecoslovacco — poeti e pittori — si costituisce nel 1934 con un manifesto indirizzato direttamente all'«agitprop» centrale del partito comunista). Il motivo va ricercato non solo in ragioni interne al lavoro culturale e politico ma nell'addensarsi delle nubi fasciste. Si spiega così che proprio in occasione di discussioni organizzate dal Fronte di sinistra sul tema «surrealismo e realismo socialista», alle quali è estranea una parte degli artisti più importanti (Čapek, ad esempio), venga lanciato un manifesto antifascista in risposta a provocazioni di piazza firmato da più di duecento artisti e intellettuali, Čapek compreso.

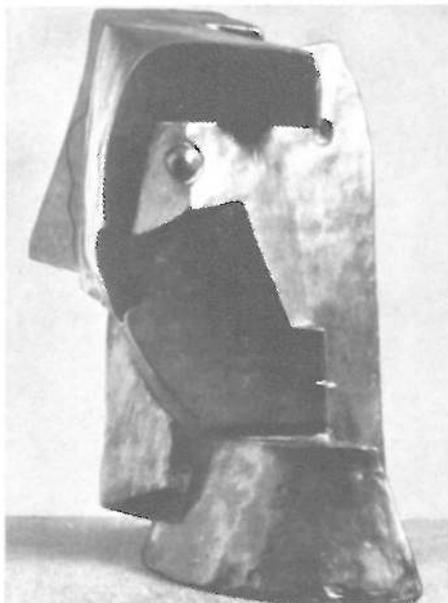
Infine, il fenomeno che più ci interessa è la produzione estetica a livello teorico, quale prende corpo a partire dal 1928 nell'ambito del Circolo Linguistico di Praga. Il lettore italiano ha la possibilità di consultare direttamente l'opera del più importante esponente non linguista del Circolo stesso, Jan Mukařovský⁴. I momenti costitutivi dello strutturalismo estetico di Mukařovský sono da ricercare nella particolare tradizione dello herbartismo ceco, nel vivace e continuo contatto con l'arte contemporanea e nell'impulso dato al suo pensiero dalla scuola formalistica russa⁵. Elaborando questi ed altri impulsi alla luce di una grande sensibilità per i problemi dell'arte e di un pensiero dialettico concreto e non puramente speculativo, Mukařovský costruisce una teoria estetica dove «può essere considerato come una struttura soltanto un tale insieme di componenti il cui equilibrio interno sia violato e rinnovato senza posa e la cui unità ci appaia per ciò come un insieme di opposizioni dialettiche. Ciò che dura è soltanto l'identità della struttura nel corso del tempo, mentre la sua composizione interna, la correlazione delle sue componenti muta incessantemente»⁶.

Una struttura così concepita⁷ non è né un oggetto materiale da ritrovare e descrivere, né un puro modello ipotetico operativo. Questo è un primo elemento che segnala l'attualità del pensiero di Mukařovský, se si tien conto che l'odierno strutturalismo occidentale s'è mosso (spesso con esiti meccanicistici o idealistici) tra quei due poli. Un secondo ele-

mento è la posizione programmatica del carattere *semiotico* non solo dell'arte, ma di tutti i fenomeni culturali-sociali⁸: «Il problema del segno... è uno dei problemi essenziali e fondamentali delle scienze morali (cioè sociali, N.d.R.) che tutte lavorano con materiali aventi carattere più o meno pronunciato di segno...»⁹ (nello stesso scritto si riconosce come una delle «antinomie dialettiche fondamentali» dell'arte la coesistenza in essa di due «funzioni semiologiche, autonoma (cioè estetica, N.d.R.) e comunicativa»; limitando però per ora questa giusta considerazione alle sole arti «tematiche»).

È tipico del pensiero di Mukařovský che sia proprio la teoria della struttura e del segno a fondare la sua tesi centrale, quella che fornisce il titolo al suo libro del 1936 (La funzione, la norma e il valore estetico *come fatti sociali*). Non è questa la sede per scendere in un esame dettagliato della sua opera (che sarebbe del resto difficile per la molteplicità e la complessità di impulsi in essa presenti). Ci resta piuttosto da aggiungere che il pensiero di Mukařovský si sviluppa dal 1928 al 1947 con grande coerenza dai principi formalistici a un'estetica strutturale aperta, ricca di prospettive per una sua considerazione da un punto di vista marxistico. Ciò detto, è importante per noi stabilire sia pure con un breve cenno che 1) gli artisti tra le due guerre si rendono conto di trovarsi di fronte a un pensiero congeniale alla situazione attuale dell'arte (di fronte al duplice compito della rivoluzione «formale» e dell'impegno sociale) e ricco di impulsi. Scriveva V. Vančura già nel 1932: «Qui (nel Circolo e nell'opera di M., N.d.R.)... finisce il nostro impreciso e poco scientifico teorizzare. Siamo grati ai linguisti e a Mukařovský... questa attività costituisce la chiave per la conoscenza della lingua poetica e dell'arte»¹⁰. Scegliamo la citazione di Vančura, anche se si tratta di un prosatore che si riferisce alla lingua poetica, perché ci appare significativa: il più grande scrittore dell'epoca (accanto a Čapek), colui che aveva da un lato disconosciuto l'importanza del tema (cioè del contenuto) e dall'altro scritto invece: «La poesia non è un'apparizione, ma un'opera difficile e non grande, come il lavoro operaio. La rivoluzione penetra il mondo... L'epoca risuona di guerre e di lotte di classe... un paese socialista sta nascendo dal caos, com'era al principio del mondo. Le sciocchezze e spiritose invenzioni dei letterati non valgono a nulla»¹¹, colui cioè che aveva chiaramente avvertito la bipolarità del problema e aveva esitato, chiedendosi se quei due poli non fossero inconciliabili, riconosce chiaramente che nell'opera di Mukařovský si lavora a una soluzione teorica del problema che non farà torto né ai «contenuti» né alla «forma».

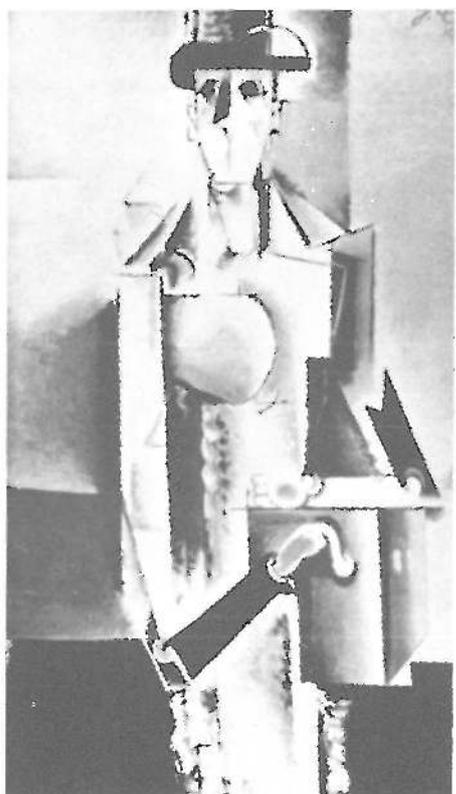
Ed è importante ancora stabilire che 2) quasi tutti i più importanti rappresen-



O. Gutfreund: *Testa di donna*, 1919.

tanti della cultura (e in particolare dell'estetica) marxista riconoscono, per dirla con le parole di uno di essi, che « l'estetica dialettica-materialista deve dedicare un'estrema attenzione » alle analisi di Mukařovský. Il già citato Václavěk può riassumerci la questione, come già Vančura per gli artisti, perché egli, che seguiva con estrema attenzione i lavori di Mukařovský (era del resto anch'egli membro del Circolo linguistico), da un lato lo critica (spesso con ragione e a volte

J. Sima: *L'uomo della terra*, 1929.



con vero acume), ma dall'altro crede e dice che marxismo e strutturalismo *non* sono inconciliabili e « avanza perfino la ipotesi di una sintesi tra l'estetica strutturalista e la sociologia marxista »¹² (« strutturalismo », « strutturalista » si riferiscono a Mukařovský).

Si può dunque ragionevolmente affermare che lo strutturalismo cecoslovacco rappresenta, fino alla soglia degli anni cinquanta¹³, l'ipotesi di lavoro più valida per l'arte e la cultura cecoslovacca (ma non solo per essa, aggiungerei) nel campo dell'estetica e della teoria dell'arte. Quali sono le sorti di questo pensiero dopo la fine della guerra e dopo la « virata » in senso socialista del paese?

Non dissimili da quelle di molti altri prodotti culturali: v'è una battuta d'arresto, v'è una ripresa, ma v'è ormai il peso di molti equivoci irrisolti.

Nel 1951 lo strutturalismo è all'improvviso « una tipica corrente che ha assorbito tutto ciò che caratterizza la decadenza dell'arte nel capitalismo imperialistico » e Mukařovský è un grande pensatore con una macchia, un errore « controrivoluzionario », il suo strutturalismo¹⁴. Solo che se si toglie a Mukařovský il suo strutturalismo non resta nulla, sicché è estremamente contraddittorio che nel 1952 esca un almanacco 'A Jan Mukařovský sessantenne' dove i suoi meriti vengono, come dire?, « devianti »: essi sono relativi « non allo strutturalismo, ma alla sua onestà scientifica... al suo legame con la gloriosa tradizione della nostra arte e della nostra scienza ». La contraddizione è immessa dall'esterno ed è assolutamente infondata. Come si comprende, tutto ciò è la particolare concretizzazione di un fenomeno altrimenti comune ai paesi dell'est europeo, fenomeno che noi chiameremo qui soluzione dogmatica e soprattutto anche amministrativa del dilemma tra contenuti e forme (un dogmatico senza potere amministrativo è nocivo in un ambito limitato e può servire in compenso come punto di riferimento). La reazione si ha negli anni sessanta, quando ricominciano a venire pubblicati su riviste studi strutturalistici, prima del solo Mukařovský (testi del 1929-47), poi anche di altri autori, compagni di via oppure parziali discepoli, e culmina alla metà del decennio. Nel 1966 escono i fondamentali Studi di estetica di Mukařovský (studi noti e ignoti 1931-47, divisi in I, Estetica generale; II, Teoria dell'arte; III, Studi sull'arte e sugli artisti); esce anche un almanacco a lui dedicato, con contributi di teoria pura (di gran lunga il più importante è quello di Kalivoda, tradotto anche nel già cit. volume italiano di questo filosofo cecoslovacco) e di teoria applicata a scrittori cechi (Struktura a smysl literárního díla è il titolo: La struttura e il senso dell'opera letteraria). Contemporaneamente, fa il suo ingresso nella cultura ceca lo strutturalismo occidentale, più per letture private

che per traduzioni ufficiali. Come scrive Kalivoda, « la rinascita del pensiero creativo marxista negli ultimi anni ha già permesso una chiarificazione e una valutazione positiva di molti aspetti della teoria strutturalista » Ma ovviamente ciò che non può non mancare è un dialogo tra l'arte e la teoria, mediato da una pubblicistica progressista e aperta, come negli anni trenta e quaranta. Da un lato gli artisti sono pur sempre su posizioni difensive, perché lo spazio conquistato è poco e soprattutto non garantito. Dall'altro, il lavoro di gruppo sull'opera di Mukařovský non ha ancora carattere direttamente continuatore. Il 1968 giunge quindi per questo settore della cultura ceca in un momento assai interessante: subito dopo un serio tentativo marxista di chiarire « il significato ideologico e il contributo dello strutturalismo come sistema filosofico-estetico »¹⁵, quando lo strutturalismo come scienza e come teoria dell'arte (in particolare della letteratura) ha avuto pieno riconoscimento, ma prima che si possa valutare serenamente e confrontare utilmente l'innesto dello strutturalismo, della semiologia e della teoria dell'informazione occidentali. In altri termini, il dilemma contenuti-forme, chiaro in teoria, non lo è affatto nella prassi. L'equivoco degli anni cinquanta fa sentire in maniera determinante il suo peso e spiega in gran parte i problemi (spesso malcompresi da chi osserva dall'esterno) della cultura ceca di questi anni (ad es. la diffidenza degli artisti per il tema scopertamente politico). La situazione non è certo migliore oggi, *dopo* il 1968, perché se è vero che continua la riscoperta di Mukařovský¹⁶, si può pensare che ciò sia dovuto all'indebolito rapporto tra la sua opera e l'attuale vicenda artistica e al lancio su scala europea di questo autore ormai « classico » (ma non polveroso). E soprattutto è stata arrestata l'attività di quasi tutti coloro che si interessavano di strutturalismo, semiologia e simili. Si ripropone il dilemma tra contenuti e forme, ma inquinato questa volta dalle dolorose esperienze degli anni cinquanta, e con il rischio che sia in futuro impossibile considerare l'attuale situazione come dolorosa ma necessaria e parzialmente dovuta a insufficiente esperienza.

A conclusione, vorremmo citare un fatto. Se si possono trovare nella cultura ceca esempi validi di arte « socialista », si trovano negli anni *venti-trenta* e subito dopo la guerra, come riconosce la stessa Česká literatura di oggi¹⁷. Evidentemente, se una prima cosa dobbiamo imparare dalle vicende di questa e di altre culture è che non si può dare una soluzione forzata al dilemma nel quale abbiamo voluto sintetizzare la nostra problematica. Se anche si deve rifiutare la banale schematizzazione per cui gli anni cinquanta rappresentano il regresso e gli anni sessanta il progresso (o l'inverso), è un fatto che l'arte dà a vedere (forse prima di altre « serie ») una di-

sfunzione della società nel momento in cui le si prefissano dei compiti non nell'ambito di una estetica programmatica, ma negli ambiti teorici e amministrativi insieme. Lo si vede bene nel fatto che ciò che «manca» (in una misura maggiore a quella in cui manca sempre) è proprio ciò che si è tentato di perseguire, e ciò che rischia di perdersi è proprio ciò su cui si era tentato di costruire.

La funzione estetica, insegnava Mukařovský, è «trasparente», priva di «contenuto univoco», «non ha fini concreti» (ma è sociale, ricordiamo il titolo del '36), e mentre tutte le altre funzioni, che sono «pratiche» rispetto a quella estetica, tendono al predominio sulle altre, alla monofunzionalità, quella estetica al contrario tende «alla polifunzionalità più ricca e multiforme, senza impedire con ciò all'opera d'arte di agire in senso sociale». Aggiungiamo pure che non solo senza impedire ma esattamente in tal modo permettendo all'opera di arte di agire in senso sociale.

¹ Come ad es. Karel Čapek, L'opposizione è schematica, ma non vuol essere manichea.

² St. K. Neumann in 'Proletkult', 2, n. 17.

³ B. Václavěk in 'Středisko', 4, 1934.

⁴ Cfr. Jan Mukařovský, 'La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali', Torino, Einaudi, 1971. Qui si ripetono alcune cose già dette nella Introduzione a tale volume.

⁵ Per tutti questi problemi vedi il già citato volume di M. e vedi anche Robert Kalivoda, 'La realtà spirituale moderna e il marxismo', Torino, Einaudi, 1971, pp. 7-74.

⁶ Cfr. J. Mukařovský, *cit.*, pag. 168.

⁷ Si tenga presente che come struttura vengono concepiti non soltanto l'opera, ma anche i rapporti tra opera e fruitore, opera e artista, arte e altre serie.

⁸ Nello scritto 'L'arte come fatto semiologico' (1934, tradotto nel cit. volume italiano). In particolare, chi scrive ritiene che vi siano molte e sostanziali affinità di pensiero tra il pensiero di M. e la semiologia moderna quale si manifesta nell'opera di Umberto Eco.

⁹ Jan Mukařovský, *cit.*, pag. 162.

¹⁰ V. Vančura in 'Rozhledy', 1932, pagg. 25-26.

¹¹ Nella introduzione a Jar. Seifert, 'Město v slzách', Praga, 1921.

¹² R. Kalivoda, *op. cit.*, pag. 40-41. Cfr. Bedřich Václavěk, nelle riviste 'Levá fronta', III, 1932; 'Sociologická revue', VI, 1935; 'Rozhledy', IV, 1935.

¹³ Dal punto di vista editoriale, le pubblicazioni strutturalistiche culminano nel 1948 con la seconda edizione dei 'Capitoli di poetica ceca', di Mukařovský, in tre volumi.

¹⁴ Cfr. F. Vodička in 'Jan Mukařovský, Studie z estetiky', Praga, 1966, p. 10.

¹⁵ Alludiamo allo scritto di Kalivoda 'La dialettica dello strutturalismo e la dialettica dell'estetica', Cfr. R. Kalivoda, *cit.*, pp. 33-74.

¹⁶ J. Mukařovský, 'Cestami poetiky a estetiky', Praga, 1972. (Scritti 1929-47, in gran parte poco noti).

¹⁷ Štěpán Vlašín in 'Česka literatura', 1971, n. 1-2, pag. 29.

Per Praga 1972

di Paolo Fossati

Le allegorie che è possibile trarre dalla aneddotica corrente sono di solito impressionistiche e di scarso impiego: ma possono servire a proporre, o a comporre, una qualche immagine non soltanto esteriore. Così la storiella da caffè dello stacanovista staliniano può introdurre, in metafora, un qualche ragionamento. Si narra, perciò, di un contadino vittorioso di un concorso annuale per sovraproduttori convocato a palazzo dal capo, che, a una precisa domanda chiede in dono una casetta, una baracca. Formale promessa di consenso e licenziamento dell'omino. Costui, la stagione seguente, riguadagna il suo diritto alla visita moscovita: richiesto di nuovo risponde di non aver nulla da chiedere se non il soddisfacimento della antecedente promessa, mai consumata. Un segretario cava di tasca il foglio di un quotidiano e mostra all'omino una foto con lui, la casetta e le bandiere al vento. Il capo, corrucciato, lo apostrofa: dunque il nostro croc statale non legge neppure la Pravda!

Chi mi porge la storiella si affretta a far notare che è lì, in quel vuoto fra parola e fatto, in quella persuasione di non senso esibita con tanta sicurezza, uno dei fulcri della Praga odicrma. Fuoco, va subito aggiunto, di vecchia data, se è la molla negativa su cui si innesta il discorso delle avanguardie storiche cecche, e basti in artisti come Gutfreud o in Kubista la declinazione espressionistica del loro cubismo, o la lunga, non spenta, giornata del surrealismo, non a caso baroccheggianti. Chi ha vista a Parigi, nel 1966, anno taumaturgico e traumatico prima dell'angoscioso silenzio di oggi, la bella mostra Parigi-Praga ai tempi del cubismo o ne ha letto in catalogo le acute considerazioni di un critico intelligente come Zemina, di questo ha ampia nozione. Se non che, va subito aggiunto, in quel barocco o in quello espressionismo giocava un senso di partecipazione alla realtà come a un qualcosa che la parola o il segno o il fatto devono partecipare e far proprio, senza isterie di propaganda, come una conquista lenta: sicché quello sforzo di allargamento assume oggi un senso di qualcosa di necessario che s'è rotto, e s'è rotto mentre era in una tensione di estrema vivacità, e partecipava effettivamente a una vita in rigoglio. Rottura amara, e, ancor meglio, disumana.

Che questo fuoco avesse una complessità davvero nuova e ricca bastino certe pagine di R. Kalivoda, tanto per fare un esempio, a sigillarlo. Notava Kalivoda in *La realtà spirituale moderna e il marxismo*

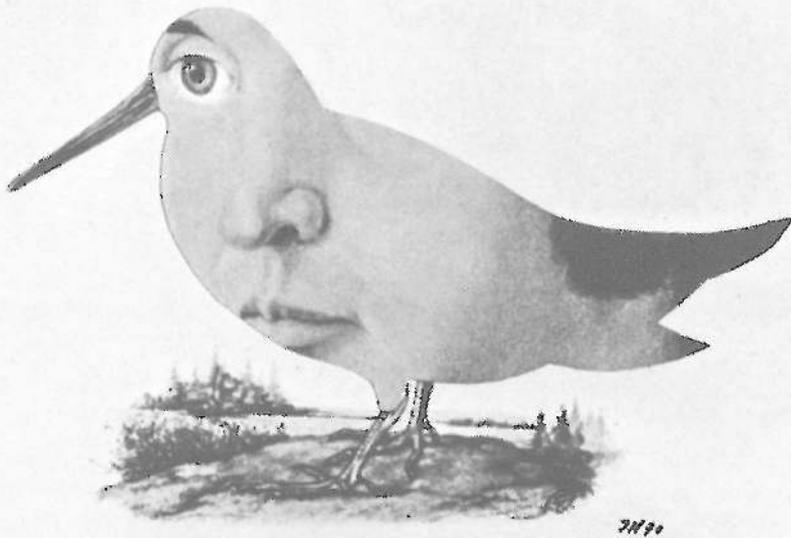
(che sarà non disutile leggere in italiano ove è stato tradotto) come, in una visione dialettico-strutturale sia indispensabile «comprendere lo stesso estetico in tutti i suoi aspetti come fenomeno antropico puro «trasparente», il quale ha nella vita dell'uomo sociale un molteplice significato umanizzante, e che, per via della «formazione estetica» della realtà, moltiplica, accresce e crea nuovamente i valori vitali extraestetici dell'esistenza umana».

E si noti che tutto il libro di Kalivoda recava in filigrana la polemica contro la lettura di Marx come postulato dello Hegel che predica uno stato di necessità in vista della trasformazione sociale e storica, invocando invece un marxismo in cui la pluralità delle possibilità fosse momento di trasformazioni aperte, possibili.

Come c'è un marxismo volgare (e non mi pare davvero di vederlo in Cecoslovacchia) così c'è un figurativismo o un realismo volgare (e non certo nel senso etimologico di volgo, ahimè!). Il che, muscoli di lavoratori a braccia festanti a parte visti nelle aiuole degli accessi a Praga, non è certo il caso dell'accostamento alla realtà cui si sta accennando. Anzi, a volerci capire di più, i giovani hanno qualche moto di impazienza verso un personaggio come Kolar, in Italia noto per la mostra ricca e parziale fatta a Milano da Schwarz, se per lui si riesce a dar ragione a Chalupecki, il critico più attento alla recente avanguardia, quando scrive che l'arte di Kolar «non vuole situarsi nel cuore del mondo moderno e del suo ritmo, ma al di fuori di questo mondo: in qualche modo ne è lo specchio, un tentativo di spicgazione» (si legga tutto il saggio proprio nel catalogo-monografia edito da Schwarz in questi mesi).

I conti con Kolar tornano, e tornano spessissimo, quando la lettura di Chalupecki la si integra con i materiali meno lirici e nobili che Kolar usa, materiali cittadini e anche gretti o grevi, oppure con l'ironia che spesso impiega a costruire i suoi collages (e che questi siano poco surrealisti, nel senso internazionalista e storico con cui è contrabbandato di solito, è lo stesso critico a notarlo quando dice che l'incontro con il surrealismo risulta per Kolar decisivo, ma che «l'estroversione surrealista gli è estranea»).

(Può essere interessante raccogliere una altra indicazione di Chalupecki a proposito del surrealismo cecoslovacco, per cui questo è nato «all'epoca in cui una nuova crisi della civiltà europea, ancor



J. Kolař: *L'uccello stupito*, 1971.

più profonda del disastro della prima guerra mondiale, appare all'orizzonte. Si trova al termine della storia. Sulla scena appaiono elementi che il razionalismo nega e rinnega con tutte le sue forze, spingendo la forma materiale e spirituale di questa civiltà verso il naufragio». Col che la nozione di realtà altra (ma non direi indiretta) resta vera e non solo per Kolar: è un discorso che vale per una larga fetta di arte ceca. E se si dirà che lo strutturalismo praghese nasce e vive in epoca surrealista e che costruttivismo ed espressionismo-surrealismo non si volgono mai le spalle in modo opposto, non sarà per teorizzare la pluralità delle forme e per giustificare la ingiustificabile bipolarità della pratica d'arte, ma per cogliere, appunto, una prassi complessa e volutamente ricca di conseguenze, un incontro sottile, che vuole colmare quel vuoto che le foto a stampa di stato (e in ciò non ci son barriere di oriente od occidente) o le sculture a

ruolo di ottimismo introducono ogni volta che si cominci a intavolar figure, a incalzare segni o a compitare parole. La questione, come si diceva, è di antica data. La mostra parigina già citata ne era un segno evidente. Osservava Zemina che un fatto caratterizza gli artisti cechi, nessuno uscì dal cubismo analitico del primo dopoguerra per approdare all'astrattismo. C'è invece uno spogliare l'opera, un ridurla a elementi evidenti, per giungere a una « decomposizione di forme naturali più che a creazione di nuove forme artificiali ». Si cerca un ideale di equilibrio armonico dell'elemento artificiale con quello naturale, equilibrio che l'accentuazione di uno dei due aspetti finirebbe per spezzare. Se Picasso e Braque a questo punto sono dei punti di riferimento necessari, è pur vero che « non conducono l'arte ceca a dei principi di uno stile universale, ma quell'esigenza internazionale introduce e mantiene un ruolo capitale nella cultura di un

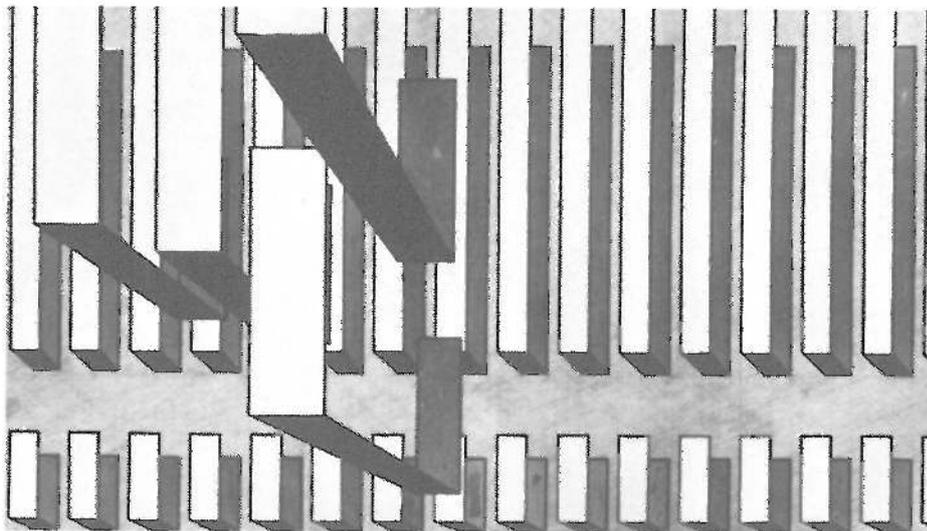
paese (con un immenso pericolo, quando ne diviene il criterio principale, o addirittura l'unico) ». Sicché, a proposito di Filla, Zemina può avvertire che taluni dettagli « realistici » resteranno nel suo lavoro come a mezza strada fra realtà e astrazione, in modo da essere presenti senza esasperare l'attenzione.

Di queste due dimensioni (il riscontro concreti o realistici come relazione necessaria, e quella che può ben dirsi la via nazionale alla cultura internazionale) bisogna tenere il debito conto. Si badi ancora a un ulteriore riferimento, alla simbiosi fra poetismo e concretismo operato da una figura centrale come Karel Teige negli anni venti e inizio dei trenta (« il poetismo corona una vita alla cui base sta il costruttivismo » dirà Teige). Il poetismo « riprende dal futurismo l'alta frequenza d'associazione di immagini che libera l'immaginazione..., costruendo un'opera che rinforza progressivamente l'acuirsi dell'immaginazione stessa, accoppiando figure imprevedute. Questa acrobazia, pur affrancando profondamente il linguaggio poetico ceco, evita però la giustificazione formalista, e l'arte per l'arte»: « al contrario del surrealismo il poetismo non ha un passato dadaista, e la sua propensione all'anarchismo è limitata dalle concezioni costruttiviste: è orientato non verso un apostolato ideologico ma verso una cultura di forze umane liberate e risvegliate dalla repressione sociale: ha dunque la funzione di coltivare, armonizzare e socializzare i sensi, gli istinti e l'immaginazione dell'uomo nuovo » (Teige). E si osservi che tra i « poetisti » si annovera anche Roman Jacobson, con un collegamento preciso con la scuola strutturalista di linguistica di Praga. Allorché il poetismo confluirà nel surrealismo, ancora una volta si avrà una precisa determinante ceca: « la poetica dialettico-materialista, entra in gioco con ben più sistematicità e durezza che non nella concezione di Breton ». Le formule in uso per connotare la situazione cecoslovacca devono tener conto di questa doppia dimensione, della volontà di acquisizione di senso e di perdita di senso. E badare bene a come, se dal canto strutturale c'è un decisivo accenno alla ipotesi di « volontà » di fare come struttura, dal canto surrealista (le indicazioni valgano alla buona) conti la ricerca del senso, dei sensi, anzi. Il lungo argine di cerniera tra i due, a questo nostro mirino, è dato da un'idea di trasformazione, di mutazione, che ha poco, mi pare, della metamorfosi (in fondo, naturalistica) francese e infranciosata, e che tocca invece l'idea di pluralità, di molteplice e diverso della situazione e realtà.

Si può ora aggiungere qualche considerazione a proposito di altre quattro figure oggi di punta: sono i casi di Vladimír Kopecký (classe 1931), Karel Malich (classe 1924) Radek Kratina (classe 1928) e infine, a cavallo fra nuova musica e pittura, Milar Grygar (1926). Tranne

quest'ultimo caso, per più ragioni anomalo, gli altri tre si apparesentano attorno a una nozione di spazio urbano, di progetto di modo di vita in un luogo precisato nelle sue combinazioni di vita associata e collettiva. Kopecký, che come gli altri lavora a Praga, dipinge su grandi superfici il cui fondo è un linoleum del tipo più commerciale: su questa base, o spazio complessivo, sono dipinti profili di grandi volumi che premono per uscire dalla propria staticità e premere sullo spettatore. Un ricordo delle modularità architettoniche di un Kupka non è certo assente, ma con una diversa concretezza ed una opposta nozione fisica di peso. Come che sia, questi profili di grattacieli, o di blocchi di case e relative proiezioni di ombra che si prolunga fino a creare un contrasto di tensione precisa, sono riempiti a mina molle di un sottile tratteggio in grisaglia che vibra sulla massa plastica. La chiave di questo artista sta nello snidare gli opposti di ogni situazione e metterli in primo piano in tutta evidenza. Accanto a queste strutture semplificate ne compaiono altre come griglie di profili in cui uno o più elementi deviano dal programma generale del quadro, torcendosi o mutando direzione: il peso, in queste opere, anziché come cappa e oppressione, agisce come modifica e contenimento di possibilità diverse compresenti. Alla legge del caso si contrappone la logica del diverso, del pluridimensionale e del mutante, visto in un ambito di modifiche minimali, che modificano anche grandi spazi e superfici. È proprio in questo contrasto fra totalità spaziale (e sempre legata a una precisa connotazione urbana) e minimi trasalimenti, trapassi e sollecitazioni.

Ancora un tema urbano e ancora lo spazio urbano in Malich, uno scultore, questa volta. Le sculture di Malich sono progetti a dimensione minima con uno spazio estremamente limitato e chiuso, sicché l'invenzione di oggetti, spirali, elementi specchianti esplose verso una dimensione lirica e utopica. Ancora una volta un procedimento per contrasto e un contrasto che si colloca in uno scarto fra spazi reali: l'ascendenza di tipo surrealista, nel senso appunto dello scarto, è piegata dall'assoluto di tipo bretoniano al relativo condizionato dai materiali della città, in questo caso ciò che conta è proprio il concreto della dimensione come si determina in una immagine cittadina; questa dimensione è il luogo di innesco della «fantasia», o meglio di questa utopia calcolata che si dipana in più dimensioni. Ma quale utopia? Gli oggetti che entrano nel piatto schematico di appoggio si elevano, a spirale, in dinamica non fissando una determinazione architettonica ma una logica di divenire, di mutazione, di possibilità. La ascendente diretto di Malich sono i costruttivisti russi, e la nostalgia per loro, nell'impianto delle sculture sul tipo delle maquette per l'architettura, si fa eviden-

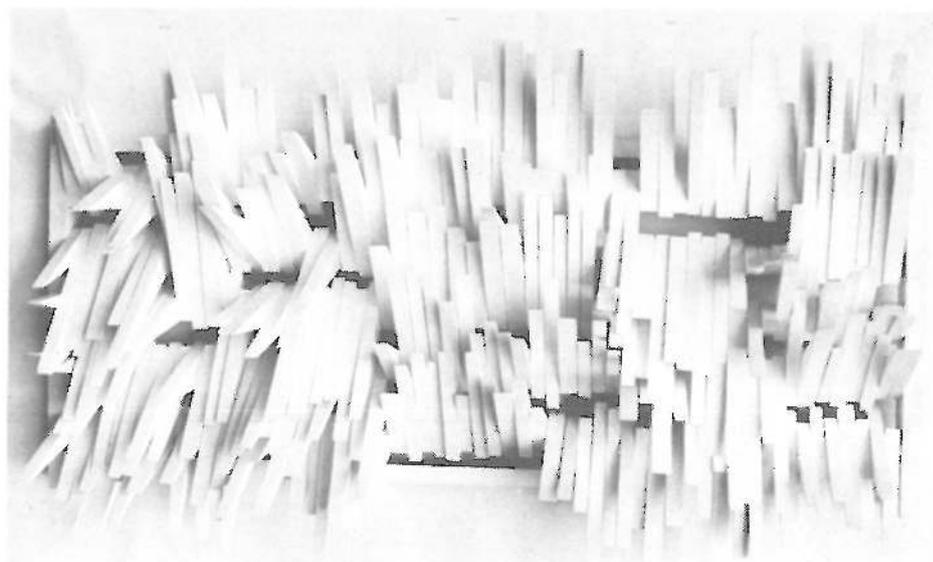


V. Kopecký: *Schiera*, 1968.



K. Malich: *Progetto Terra-Aria*, 1968.

R. Kratina: *Mobile*, 1969.



te specie nella fermezza persino rigida del « progetto ».

Ma anche questo riferimento, specie nei materiali lucidi e riflettenti usati, è poi sfumato in una evidenza fisica, tattile, sia pure in senso non realistico, ma abbacinato, lirico.

Più scoperto il gioco di Kratina, legato in modo esplicito al carattere ludico della mutazione, con la richiesta di un intervento manuale, manipolato degli oggetti. Le trasformazioni di Kratina vanno in direzione coloristica con raccolte di bacchette pluricolorate a pannelli: l'intervento muta in continuazione il tessuto tattile e visivo così da generare nuovi effetti. Oppure in direzione plastica, con una permutazione di volumi che investono più che la partecipazione visiva e subliminare, quella ambientale. In ogni caso l'attività ludica dello spettatore richiama direttamente l'artigianato della produzione da parte dell'artista, con un carattere pratico di intervento e manipolazione dei dati di vita quotidiana e di rilevamento oggettivo, primario, a prolungamento diretto della presenza materiale dello spettatore medesimo.

Complesso e interessante il caso di Grigar, un pittore e contemporaneamente musicista che ha combinato le due discipline tentando di muoversi in un terreno combinatorio. All'inizio la pittura di Grigar è di tipo oggettuale: figure circolari replicate come timbri in sequenza casuale o automatiche. Segue una serie di disegni dove vari arnesi musicali (carillons, campane ecc.) sono agiti sul foglio impregnati di inchiostro, sicché la traccia e i comportamenti vengono registrati in assoluta casualità, senza una regia prestabilita (e lo stesso avviene sul nastro dove suoni e rumori prendono posto in modo non premeditato). Infine si ha un rovesciamento tra azione sonora e azione pittorica: se fin qui i suoni conducono il comportamento, ora sono gli automatismi coloristici e grafici a dettare uno spartito che dovrà essere intravvisto e « interpretato » dallo strumentista. In quale rappresenta il caso, l'alea, l'oggettualità « altra » che rispecchia, riprende e inventa l'automatismo delle nota-

zioni pittoriche in un gioco di rifrazioni e di reinvenzioni che procede ad libitum. A parte ogni considerazione di scrittura pittorico-musicale e dei problemi che ne conseguono, siamo ancora una volta, come si vede, ad affrontare un triplo ordine di problemi: l'oggettualità tramite il comportamento; l'alea e il caso, come nozione dell'altro e quindi della pluralità delle sorgenti e risposte; infine, lo scarto, la distanza tra i vari momenti.

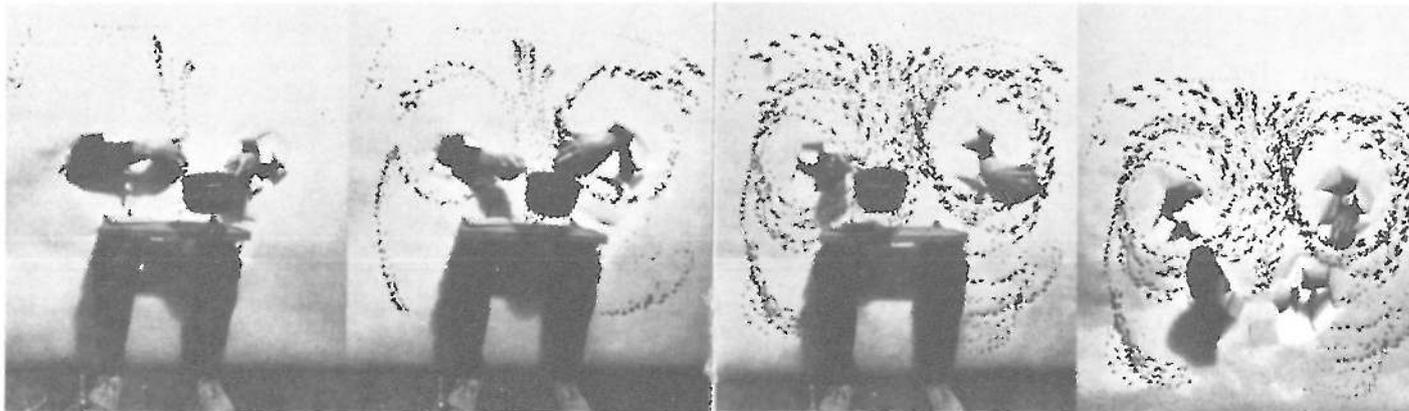
La complessa dialettica di questi termini in gioco si accentua e si infoltisce nel lavoro di uno dei più interessanti artisti attualmente operanti a Praga. Mi riferisco a Stanislav Kolibal, nato nel 1925. La scultura del quale nasce anche essa dalla doppia considerazione di cui si è fin qui discorso: di sorpresa e di oggettività, ma anche da un'immagine mentale e da una condizione fisica. L'immagine mentale dell'oggetto è come scavalcata dal disporsi della figura fisica in posizioni e secondo situazioni che la contraddicono o la spezzano: fra immagine e figura c'è di mezzo il tempo, e il tempo è qualcosa di infinitamente lungo, tanto lungo da dissolvere le leggi fisiche che tengono insieme in organismi geometrici le composizioni e da abbandonarle a una mutazione che è il consumo dell'idea, e insieme del suo analogo fisico, la legge di contraddizione che alimenta quell'analogia e fissa contraddittoriamente il coordinamento tra mentale e fisico. È il tema della dimensione nascosta che emerge come violenza, non solo in quanto deforma, ma in quanto sorregge quell'analogia fisico-mentale tanto impalpabile (tanto quant'è impalpabile e incalzante la forza di trasformazione) da essere necessaria a determinare uno spazio e una realtà diversi.

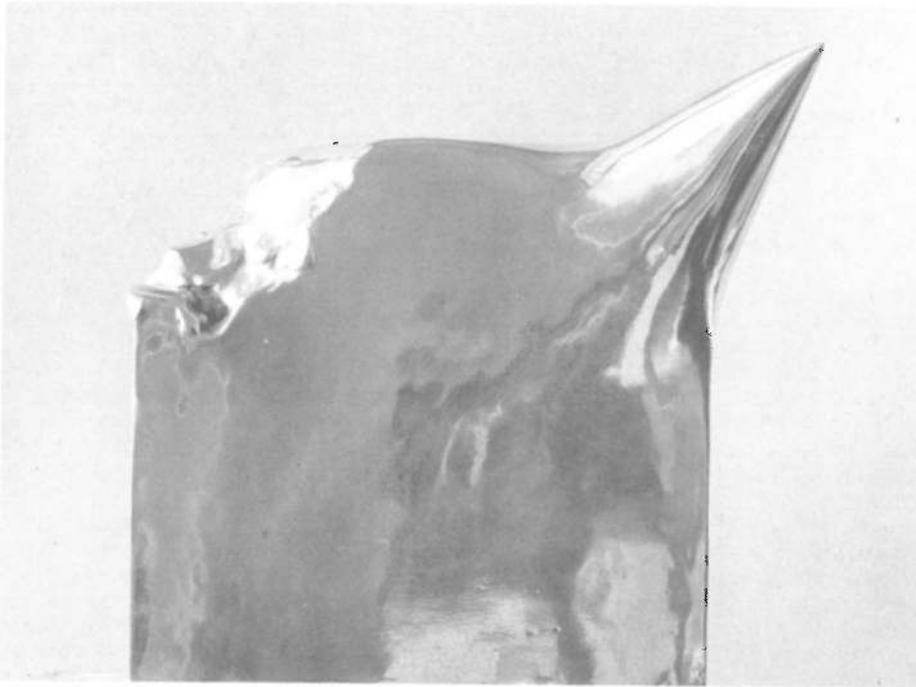
Non occorrerà sottolineare un elemento che è comune a Kolibal come ad altri ricercatori, ma in Kolibal tocca uno dei punti più evidenti e meditati: e cioè le indagini strutturali e surreali si compongono come in un diagramma di forze per dichiarare ambedue una matrice di disagio comune, per comporsi in una altra dimensione sottilmente deformante.

Con una nozione di relatività temporale, in cui non si può fare a meno dell'angoscia di un proseguimento oltre l'oggetto determinato dalla forza stessa che lo ha posto e che non coincide in alcun punto con la sua definizione. È la relatività del mai chiuso e del non definibile, delle parti logicamente inaccostabili, nel cui gioco è proprio il consumo a essere più decisamente sottolineato. In una paginetta in cui il lirismo, come spesso accade nella cultura praghese, è indispensabile a cogliere la concentrazione e l'attesa di ciò che circonda l'operazione in atto, Kolibal nel 1967 ha espresso ancora una volta questo consumo in relazione biografica. Basti questo breve passo: « La nostra finestra dava su uno spiazzo su cui passavano di continuo dei treni e dove non c'era un filo d'erba. O dava su cortili zeppi di oggetti buttati via. Da allora non getto mai via gli oggetti che gli altri hanno abbandonati. Gli ho sempre preferito il mio soffitto, anche perché era bianco. Ed è bianco anche il gesso: che si può profanare, ma questo non mi dà fastidio. Mi interessa perché esiste e perché non è nulla. Non ispira pensieri, obbedisce al pensiero ».

In altri termini, il consumo ha questa sua analogia di disturbo e di illimpidimento, di rottura e di trasparenza: e vi viene a galla un filo di costruzione, una filigrana, in cui l'operazione plastica è dettata senza simbolismi e senza allegorie, con una aderenza tra necessità e volontà che non può non richiamare il ragionamento di Kalivoda cui s'è fatto cenno. Non vorrei dare l'impressione di tentare ritratti o medaglioni in questi appunti, quanto semplicemente tracciare una sorta di breve diagramma fra due elementi di continuo in ballo nell'itinerario che mi è capitato di seguire tra persone che lavorano a Praga: la mancanza di modelli e il confronto continuo fra le esperienze. In una cultura che sembra di continuo fermarsi, forzatamente, e sembra condannata a gratificarsi in gesti e in comportamenti dissociati, colpisce l'assenza di gratificazione, di dissociazione e di gestualità. Giudici in una sua plaquette del 1968, s'è trovato a percorre-

M. Grygar: *Realizzazione grafico-acustica*, 1970.





S. Kolibal: *Scultura*, 1968.

re un filo logico non diverso, se, a un certo punto, annota: «No, non sono rimasti indietro vent'anni, forse sono davanti a tutti, forse è questa assenza di modelli che li mette di colpo all'avanguardia: questo partire con alle spalle il vuoto o poco meno (o poco più): questo doversi costruire e inventare giorno per giorno; questo chiedere continuamente alla prassi un nutrimento per il pensiero».

E non è un confonder le carte fra politica, arte e altre esperienze: è semplicemente mostrare come si infittisca il gioco delle parti e si fonda assieme in una ricerca di possibilità e di sviluppi senza concessioni emotive e senza esistenzialismi di maniera: un avvio di ragionamento non può che mettere in luce questo particolarissimo «realismo».

Sufficientemente noto in Italia, e da vari anni, Jiri Kolar rappresenta un momento importante in questo contesto, specie se lo esamina dal punto di vista del rapporto tra parola e immagine, fra poesia e pittura. In un numero di *Listy*, nel 1967, scrive: «La poesia, il quadro, lo spartito, la statua, il collage, dovevano esistere per tradurre e tentare di esprimere ciò che l'uomo ha subito e subirà: la frusta, le bastonate, lo scorticamento della pelle, lo strappamento delle membra, i colpi di scure, le ustioni, i calci; l'uomo viene insudiciato da tutto ciò che succede, dalla saliva fino agli escrementi. Gli uomini hanno dovuto sopportare gli effetti del freddo e del fuoco, dei veleni e degli acidi, ogni sorta di colpi e hanno dovuto sentire il sapore del sangue. Hanno fatto l'esperienza delle risorse dell'elettricità, hanno imparato a muoversi, a camminare, a volare, a respirare, a parlare, a can-

tare sott'acqua; hanno fatto indietro-giare i loro limiti, hanno distrutto le barriere che li separavano, sono stati fecondati a loro volta, hanno forgiato le proprie leggi e si sono sottomessi maggiormente, hanno profanato i santi e hanno accettato il luogo comune e la pubblicità che esigono, si sono abituati al commercio e alla speculazione; hanno tradito i sogni, deriso le profezie, distrutto le barriere; si riversano nei salotti, e riempiono le loro cassaforti; hanno trasformato la comunità, in pane e la libertà in acqua; hanno unito l'amore e l'indifferenza, hanno distrutto i miti, hanno dato le ali a quello che era primitivo, hanno imparato a servirsi degli elementi, ricreano i bacilli e le infezioni, hanno glorificato il luogo comune e le sensazioni, hanno fatto un capolavoro della loro stessa distruzione, ecc. Noi comprendiamo quindi come l'arte moderna si avvii verso una migliore comprensione dell'uomo. La sofferenza, l'umiliazione, il desiderio di vivere rimangono troppo potenti perché sia possibile esprimerli altrimenti in modo chiaro. Il destino della nuova opera d'arte dipende oggi dal destino dell'uomo e forse anche della società, dell'umanità». E poco più avanti in un'intervista con Burda: «Lévi-Strauss, che doveva incontrare soltanto molti anni dopo, ha detto: È sempre stato così, la realtà ha preso l'artista alle spalle. Non tutti, grazie a Dio! Il 'forse niente, forse qualcosa quasi come l'arte' di Mallarmé non è cresciuto sul terreno concimato con l'aspirazione a stupire, ma è uscito dal laboratorio, da ciò che reca l'imprevedibile, svela il tentativo cosciente e lo rende visibile. Questo mi ha avvicinato ancora di più agli artisti che riuscirono a restare in silen-

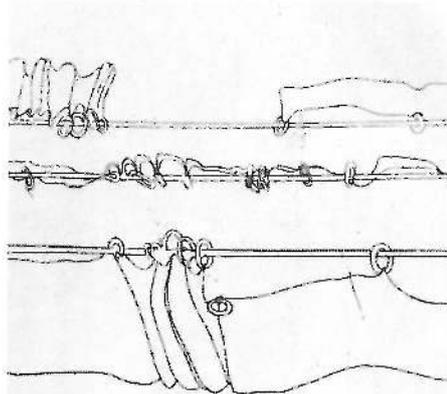
zio in un qualche luogo dietro la loro opera, con sé stessi, a respingere ogni fuga nell'amore, nella fede, nella solitudine, nei sogni, nella natura, nella morte, nelle meditazioni, o nel ricordo, nella fantasia o nella storia. A quelli che sapevano che l'arte non è questione di privato e di pubblico, di politico o poetico, di bello o brutto, di quotidiano e assurdo, nudo o simbolico, ma di ciò in cui il privato e il pubblico, il politico e il poetico, il bello e il brutto, il quotidiano e il simbolico, la bellezza e la morte, la storia e la natura, la fantasia e la realtà, il sogno e il ricordo, non si lasciano separare».

Il tono concitato, barocco del catalogo impostato da Kolar è sintomatico della quantità di «cose» riportate in gioco dall'operazione poetica e plastica, e della responsabilità che essa comporta. Kolar stesso lo avverte allorché parla del collage come proprio mezzo di «meditazione»: «Si considera il collage come la più grande scoperta artistica del nostro secolo, e questo è senz'altro vero, ma converrebbe aggiungere che esso occupa questa terra di nessuno che esiste fra le diverse discipline artistiche. Nel collage, la poesia è considerata come una specie di meditazione. La meditazione può anche esser causa di illustrazione (come i collages di Max Ernst), ma è a Schwitters che si deve il tentativo della meditazione pura nel collage. E lui inoltre che capì per primo che era possibile isolarla, e la sua opera ne è la prova ineluttabile. Questa poesia evidente ha lo scopo di sopprimere la pesantezza del legame poesia-parola». Narra Kolar, nel citato numero di *Listy*, di esser stato portato agli assemblages dalla visita al Museo di Auschwitz, con le sue teche piene di abiti, protesi, giocattoli, occhiali, scarpe: «tutto segnato dal destino, tracciato da qualcosa per cui l'arte non è mai bastata e non basterà mai. Qui è diventato definitivo il mio scetticismo verso tutto ciò che lavorava e lavora basandosi su uno choc artificiale, verso tutto ciò che ha sempre voluto e vuole épater, attirare, provocare, verso ogni specie di esibizionismo».

Il quadro che si viene tracciando è volutamente incompleto, per il motivo non peregrino che non si mirava ad altro che a sottolineare qualche aspetto della situazione praghese, senza alcuna presunzione di completezza e di esaustività. Ma almeno su un altro gruppo di nomi non sarà male attirare la debita attenzione. Cominciando magari con Jiri Balcar, scomparso a 39 anni nel 1968. L'opera di Balcar è sospesa dalla troncatura della sua vita, ma questo personaggio è presente come pochi della sua generazione in qualità di provocazione di un pensiero polemicamente oggettivo dell'arte moderna. Balcar è un punto di congiunzione tra le poetiche europee, e quelle americane, e quelle ceche alla ricerca di un tipo di comportamento poetico capace «di precisione lucidità purez-

za e raffinatezza e perfino gioia segreta» di fronte al caos e alla confusione più assoluta. Sono composizioni con materiali indiretti, frammenti di giornali, fotografie, lettere, numeri, segni, moduli di una incoerenza estrema che entrano in contatto con la figura umana stereotipata, sotto forma di simboli, di fantasmi, di labirinti e di impotenza. Balcar è stato forse più un simbolo che un messaggio significativo, ha suggerito qualcuno: la coincidenza fra gli anni bui e amari della Cecoslovacchia e un suo bisogno di chiarezza, di vitalità e di gioia di vivere, la tensione portata dalla situazione interna sulla apprensione di una cultura internazionale, sarebbero i punti di riferimento di questo mito. Ma questo discorso pecca di ingenuità: ogni mito, intanto, ha una sua ragion d'essere nell'attesa altrui di certi segni e di certi contegni. Non solo ma ripete in modo più o meno stereotipato, ma pregnante, strutture di comportamento latenti o in attesa di definizione. Ciò che qui interessa è proprio questo tentativo di portare a galla e di mettersi in contatto con una situazione collettiva molto puntuale e precisata, in cui le dimensioni urbane, i materiali di massa, la produzione, meccanizzata e non, hanno un ruolo decisivo. E lo hanno, va subito detto, a stretto contatto con una visione più parcellare, più microscopica, più individuale qual è quella della dinamica interiore di un Kolar.

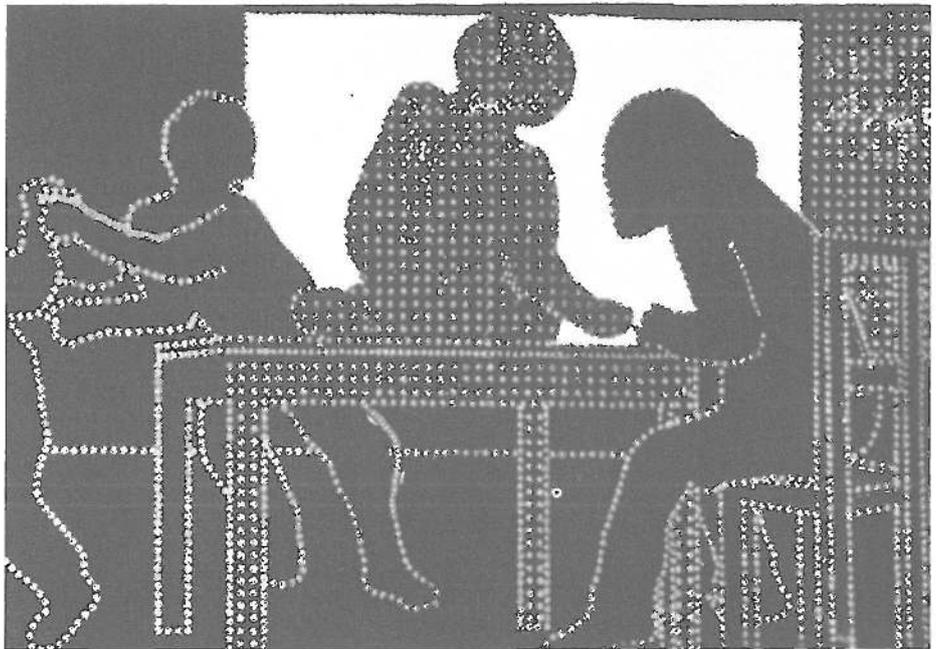
Il che spiega alcune posizioni neofigurative di un estremo interesse: in questi casi si istituisce un rapporto fra il minimale percepito sotto la coltre dell'immediato visuale, e l'immediatezza vitale nella realtà quotidiana. Il particolare, l'attimo banale carpito, acquista il senso di una coincidenza di cause e di effetti, di sollecitazioni e di motivi che lo rendono significativo in senso ambiguo, con tutto il peso della sua presenza fisica concreta e spogliata al tempo stesso per riportarsi al suo piano di energia e di vitalità: oggetto e segno, realtà e tema assieme. È il caso della Adriana Simotova, moglie di uno degli incisori cecchi di maggior nome ed interesse, Jiri John. L'attività della Simotova procede tanto su un piano di pittura quanto su quello dell'incisione: in genere con scene quotidiane in cui si incastrano, come per sovrapposizione in fotografia, scatti o momenti successivi in una concatenazione arbitraria di grante intensità. La lievità del colore e del gioco degli spazi occupati successivamente dal racconto non consentono una agevole riproduzione, sicché si è preferito dar conto, in questa sede, del lavoro incisivo. Non sarà difficile cogliere, almeno in taluni spunti di «tenda» (1970), del portato surreale, come nell'eccezione alla regolarità degli anelli, e, quindi, nell'intrusione del casuale, ma rovesciati in direzione realistica di pregnanza oggettiva. Motivo che torna in una serie successiva di incisioni a colore dove gli oggetti salienti sono lasciati in



A. Simotova: *Tende*, 1970.

bianco con un abbaglio che li rende, come si diceva, se stessi e altro, presenze fluttuanti, senza però né favola né ironia. A questa sospensione degli oggetti consueti e famigliari e alla loro conseguente tensione si ispira anche Alena Kucerova, anch'essa incisore tra le più notevoli (e il premio Biella di qualche anno fa lo ha confermato). Le grandi lastre forate di questa artista riprendono paesaggi semplicatissimi visti dall'automobile, scene di piscine pubbliche o di spiaggia, figure stilizzate. La linea del segno è ottenuta forando la lastra, col risultato di una serie di borchie bianche a rilievo: l'oggetto, o il paesaggio si irrigidiscono come in una «struttura» pop, ma prendono anche posto in una atmosfera so-

A. Kucerova: *Ragazze*, 1969.



spesa e irreali, per eccesso di esattezza fisica, di esasperazione nervosa. Qualche volta la pagina è colorata a tinte semplici e compatte come si trattasse di cartelloni pubblicitari riportati alla dimensione più immediata del foglio, con un procedimento di miniaturizzazione che concentra quello che nel cartellone è monumentale ed effusivo.

Ma questo apre un altro capitolo. Come in certe scenografie a spazi concomitanti a ogni apertura di discorso si affollano altri spazi e dimensioni diverse. È del resto questa la caratteristica saliente della situazione praghese: che l'essere diramata in varie direzioni non procede centrifugamente, spazzando via ogni tessuto connettivo. Al contrario instaura una sottile dialettica fra esperienze diramate e presenza continua di una intelaiatura costante. Così torniamo a sconfinare non già nel surrealismo, e sia pure con le considerazioni che si son fatte e i limiti che si sono avvertiti, ma in una figurazione espressionistica tesa e stravolta che gira attorno alla figura come a un riferimento sostanziale e la carica di rotture, torsioni, ferite. Il passaggio tra linea di concretezza quotidiana, appena esemplificato nella Simotova e nella Kucerova, e questa configurazione espressionistica muove attraverso varie fasi di simbolismo. Sarebbe opportuno rifarsi ai precedenti storici per illustrare tutto questo, ma non sarà male ricordare alcuni casi recenti degni di ogni attenzione. Così la scultura di Vera Janouškova, l'incisione della Bednarova, l'attività pittorica di Mikulas Medek.

Il caso di Medek si arricchisce di complicazioni spaziali, di un bestiario esasperato, di una luce e di colori verdognoli e filtrati: una sorta di barocco sottile, distillato in forme surreali, metamorfiche.

La scultura di Karel Nepras si incontra con questo filone: corpi scortecciati, in cui il sistema nervoso e venoso viene alla luce, si combina con l'analogia di condizioni di artificialità (tubi, oggetti metallici, ganasce, arnesi) secondo una logica continuità monumentale e sarcastica, che è, anche, un episodio di estrema solitudine. Visionarietà, simbolismo, e figurality si incrociano a vicenda, mostrando l'impossibilità di trarre partito da quelle proposte che sembrano spingere piuttosto a una sorta di deriva: e alla scultura di Jankelevich, come di altri, tocca il compito di ricomporre le spezzate membra del discorso sul ceppo delle allusioni e dei riferimenti alla tradizione figurativa cecoslovacca.

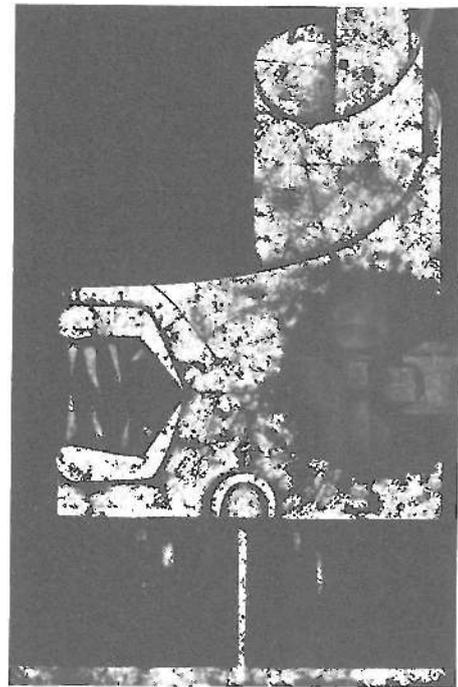
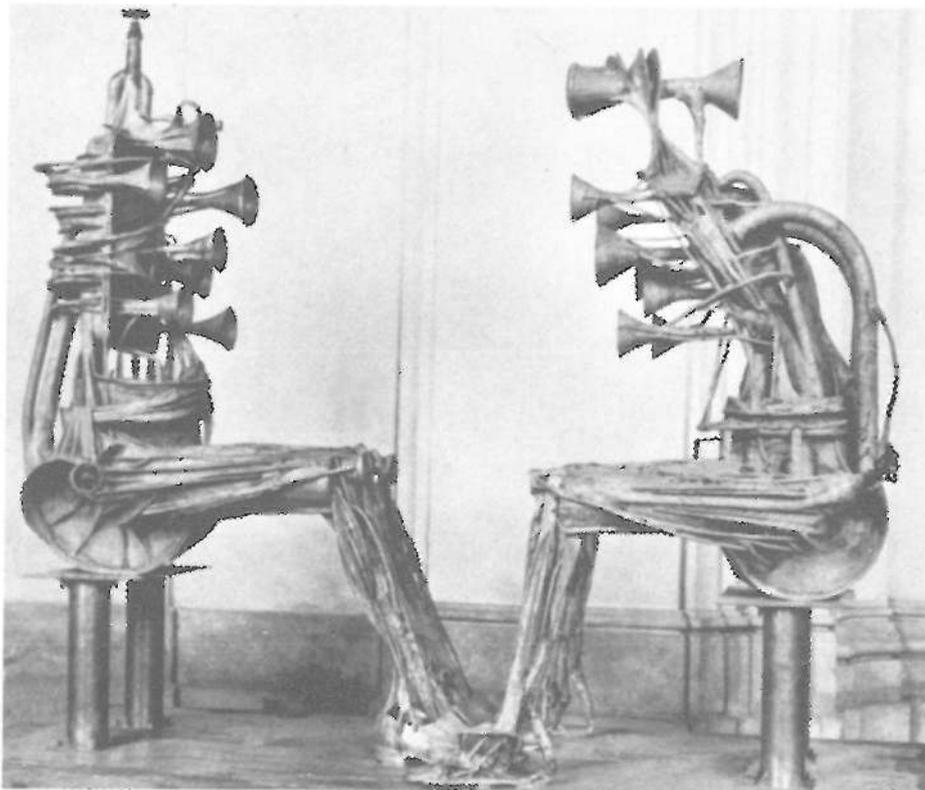
A questo punto, per non inzeppare di nomi e di esempi questa semplice « segnalazione », vien fatto di porsi una domanda. Se non si stia parlando di una parabola, meglio che di una situazione. Non solo perché, piuttosto maldestramente, qui si è tentato di mostrare una compattezza di temi e motivi, o, almeno, un canovaccio, per cui, a fronte dello sfilacciarsi quotidiano della situazione in cui siamo chiamati a vivere quel blocco appare idealizzato e ipotetico. Certo, ci vorrebbe ben più che accenni del genere per mostrare il vissuto che penetra e fuoriesce da quel canovaccio, né qui si può andare oltre l'accenno.

Il carattere di parabola, piuttosto, sta in una considerazione interna alla prima, e cioè nella illusorietà, per noi, immersa altrove come ci troviamo, di credere a un'arte e a una società il cui com-

mento vicendevole si incrosta reciprocamente al punto che s'è tentato di riferire. E insomma di essere tornati alla più antica e indispensabile radice non solo della cultura moderna, quella *dei* contenuti (non *del* contenuto) dopo aver attraversato e usata tutta la cultura moderna senza sincrasie e senza ritardi (quello dei burocrati appartiene a un'altra storia, anche se è pur'essa la nostra, ma così riconoscibile da farci ricordare l'apologo di Kafka, per cui i leopardi che entrano nel tempio e rovesciano i vasi sacri, fanno parte, con la loro incursione dell'atto di culto).

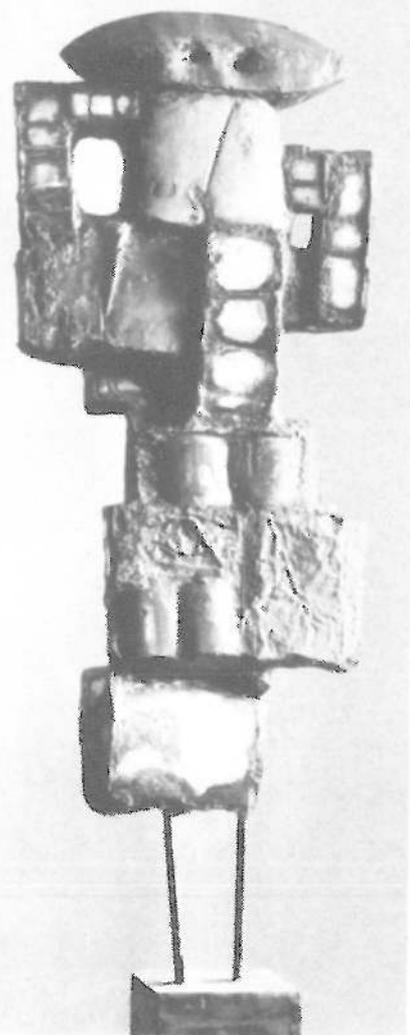
Comunque si voglia risolvere il nodo, un confronto bisognerà pur farlo almeno sulla dimensione dell'estetico che ne vien fuori a paragone dei due fronti. Perché quel vicendevole cui s'è fatto cenno alla buona, e la sua incrostazione, dicono di un rapporto non solo estetico fra le parti, arte e società per dirla in soldoni. Anche a tracciare qualche linea, come qui s'è fatto, a una conclusione si deve giungere: e cioè che la attitudine di fondo è lontana dalla « conclusione » cui siamo abituati ogni qualvolta vogliamo mutare il nostro disinganno, morale o sociale o esistenziale, in *poesia*, cioè in fuga, in avanti o indietro o dove si voglia. Né la cosa pare trascurabile. Che ciò debba indurre alla fantasticheria utopica o speranzosa non è né nelle intenzioni del materiale raccolto, né di chi lo ha raccolto. In altri termini, se parabola si vuole che questa sia, la si pensi in termini molto concreti e in nulla romantici.

K. Nepras: *Grande dialogo*, 1966.



M. Medek: *La testa dell'architetto delle torri*, 1969.

V. Janouškova: *Idolo*, 1964.



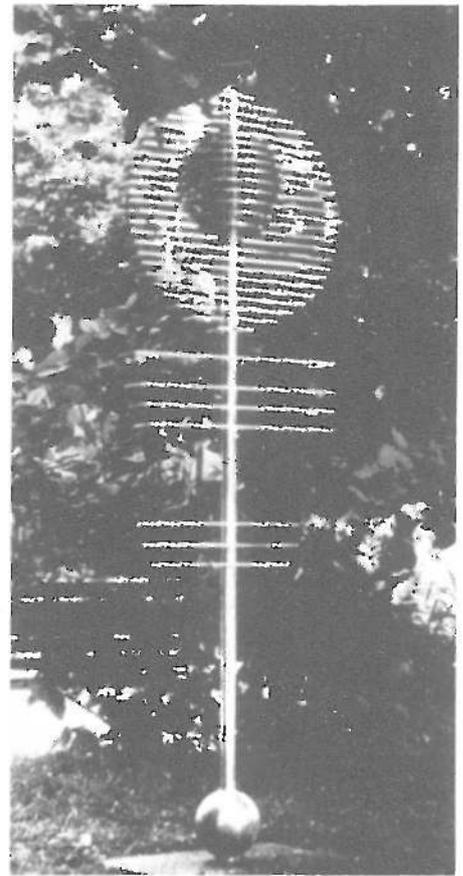
I giovani di Bratislava

di Beke László

Accanto a Praga e a Brno, una intensa attività artistica viene svolta a Bratislava. Volendo tracciare un panorama, sia pure necessariamente parziale dell'arte oggi in Cecoslovacchia, vale forse la pena accennare ad alcune situazioni artistiche esistenti, attualmente, nella capitale della Slovacchia.

Tralasciando quel singolare fenomeno che è lo scultore Andrej Rudavsky (la moglie disegna tessuti, il padre scolpisce «Cristi» di villaggio, la madre fa dipinti naïfs su vetro e dietro di lui c'è tutta la tradizione artistica della comunità) cominciamo dai cosiddetti costruttivisti. «*Les arts géométriques... semblable-t-il, s'inscrivent spécifiquement dans le cadre de pensée des sociétés socialistes*», scrive Abraham Moles. Per quanto questa considerazione sia discutibile, è pur vero che in Slovacchia, nell'ultimo decennio, il neocostruttivismo si è molto sviluppato. Uno dei suoi protagonisti è Stefan Belohradsky, che viene nello stesso, enorme edificio dove abitano Rudavsky e un'altra quarantina di artisti. La maggior parte delle sue costruzioni di metallo (stabili o cinetiche) sono composte di piani orizzontali che penetrano uno nell'altro. Le superfici sono riflettenti e creano visioni pseudoplastiche che variano a seconda del punto di vista; nelle opere più recenti si è occupato di effetti optical utilizzando tubi di vetro ravvicinati. Un problema analogo viene affrontato (con pareti di vetro di metri 2 di altezza) da Miloš Urbásek, il quale ha cominciato il suo lavoro con alcune serie geometriche dedotte da particolari ingranditi di caratteri-lettere. Urbásek è l'artista che ha costruito il grande nastro articolato che congiungeva, a mo' di marciapiede, i padiglioni della biennale «costruttivistica» di Norimberga. Negli ultimi tempi l'arte di Urbásek si è perfezionata ed è diventata estremamente semplice: egli si limita a fare ricerche quasi soltanto intorno al motivo del cerchio e segmenti di questo, mentre per quanto riguarda i colori segue gli insegnamenti di Albers. Nelle sue serigrafie vi sono due cerchi concentrici dello stesso colore ma di differente gradazione, come ad esempio, 1:5, 2:4, 3:3. In quest'ultimo caso i due cerchi sono nello stesso tempo identici e differenti. Un altro artista costruttivista è Milan Dobeš, il quale è conosciuto come uno dei promotori del «luminocinetismo». Le sue opere si possono trovare a Montevideo accanto a quelle di Schoeffler, Hasior e Kosice ed è a lui che dobbiamo, insieme a Belohradsky, il padiglione cecoslovacco ad Osaka. Inoltre, l'estate scorsa, ha collaborato con un'orchestra sinfonica di

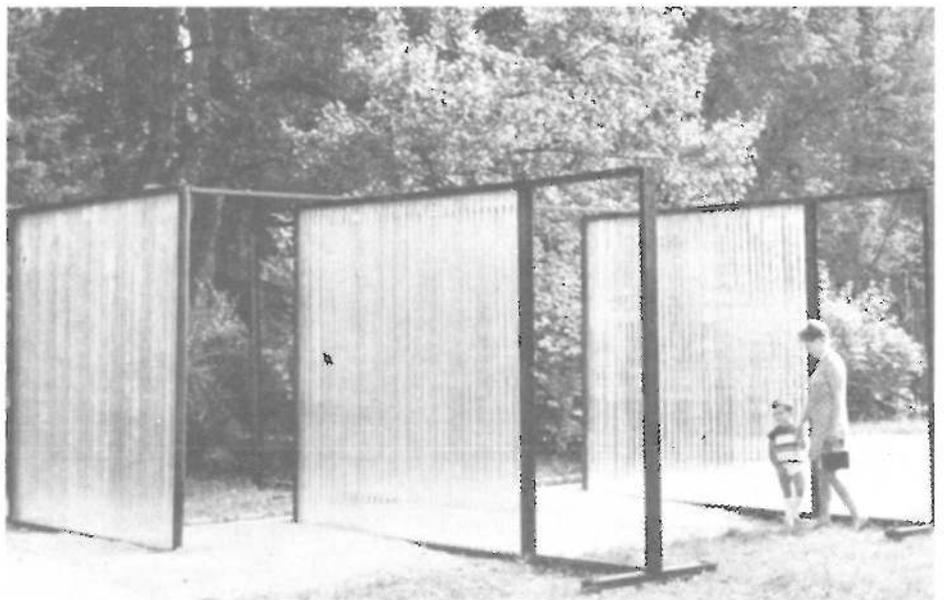
New York, come creatore dell'accompagnamento luminoso. Fra le sue opere cinetiche — a partire dal 1965 — le più tipiche sono i «Ritmi pulsanti», l'essenza dei quali consiste nel movimento di quadrati neri davanti a specchi parabolici in modo che su queste superfici speculari si vengono a creare ritmi concentrici di luce ed ombre che vibrano stranamente. Una questione che tocca Dobeš ma riguarda anche Belohradsky e Urbásek è che quest'arte *sui generis*, in quanto esige un metodo di lavoro particolarmente razionale, quasi da ingegnere e con tecnologie avanzate, sia capace di trasmettere espressioni soggettive, anzi sentimentali. La più cosciente aspirazione a creare forme nuove nell'ambito dell'«arte collettiva» o «antiarte» o «arte anonima» o, come la si vuol chiamare, è quella di Alex Mlynárčik e del suo gruppo. Egli dà una grande importanza al *teamwork* e lavora, infatti, con giovani musicisti, artisti e teorici. Di fronte a questo tipo di lavoro vengono in mente le parole di Robert Cyprich: «*La forge n'est pas un champs pour une confrontation de produits de l'égoïsme; qu'on ne pourra jamais unir, ou de valeurs subjectives, relativées. Elle constitue une base vaste de l'anonymité, dans la quelle s'élève, s'accumule, une pyramide collective*». Una delle forme costanti di espressione del gruppo è la «Manifestazione permanente», nata da una raccolta di «poesia anonima» fatta da Mlynárčik. L'artista provocava situazioni particolari che stimolavano il cosiddetto uomo della



S. Belohradsky: *Scultura cinetica*, 1967-68.

strada a divertirsi, facendo scarabocchi. Questa attività è continuata con la raccolta dei graffiti del movimento studentesco a Parigi («Musée d'Art Moderne FERME' pour cause d'inutilité») ed è proseguita con l'azione iniziata all'ultima Biennale di Parigi in cui tutti potevano diventare co-autori del libro ANNO DOMINI. Altra «Manifestazione permanen-

M. Urbásek: *Pareti*, 1970.





M. Dobes: *Ritmo pulsante*, 1968.

A. Mlynárčik e compagni: *Il treno «Gondkulak»*, 1971.



te» è stato il proclama lanciato in occasione del decennale del *Nouveau Réalisme*, il cui soggetto riguardava la « strada notturna ». Lo stretto rapporto di Mlynárčik con la « pop-art francese » è, in un certo senso, sorprendente. È Restany che ha scritto « *Mlynárčik a-t-il dégagé du donné sociologique urbain la notion de 'manifestation permanente', c'est-à-dire la fixation spatio-temporelle de cette virtualité expressive du corps social dans son ensemble: expression, aussi, du hasard objectivité* ». Questo suo orientamento « francese », in parte proviene dalle relazioni personali. Ma deriva anche da una sua attitudine: quella dell'interpretazione e, cioè, rivalutare e sviluppare opere di altri artisti. Il maggior lavoro interpretativo è stato effettuato in occasione del campionato mondiale di sci, nel 1970, a Tatra Alta, dove Mlynárčik, Urbásek, Cyprich e Adamčiak hanno interpretato 28 famose opere d'arte: dal « Carnevale » di Brueghel alla « Nana » di Niki de Saint Phalle e ai « Duc paralleli » di Walter De Maria. Mlynárčik si è ispirato a grandi modelli: prima un adattamento di Ingres, poi di Coubert e, infine, dell'ultimo Degas. « *Si tout les trains du monde . . .* » fu, senza dubbio, la più grande azione del gruppo di Mlynárčik. Nel giugno del 1971 essi hanno affittato un piccolo treno di montagna e tutte le stazioni sono state disegnate da un artista. Miralda e Selz aspettavano i viaggiatori con viveri colorati; Tobas conduceva al pascolo una mandria di mucche che avevano al collo una tavola col nome dell'artista; il giapponese Nagasawa aveva indirizzato al Segretario dell'ONU la « pietra dell'amicizia ». Nell'ultima stazione, la sera, il convoglio era atteso da spettacoli di Dobeš e del cinetico sovietico Lev Nusberg. Se qualche lettore ritiene che questa non sia arte, credo che i partecipanti se ne rallegrerebbero. Il loro scopo era appunto di proporre, invece di un'arte d'élite, un'attività alla quale possono par-

tecipare *tutti*, senza alcun senso d'inferiorità. Nell'elencazione dei partecipanti erano indicati, come artisti (e tutti allo stesso livello): i « pittori accademici », i costruttivisti « rigorosi », gli impiegati della ferrovia, i membri dell'orchestra e i responsabili della cucina. Analoghi propositi avevano spinto, due anni fa, un'aderente del gruppo, la giovane Jana Shejbalová-Zelibská, ad organizzare lo « Sposalizio della primavera » all'aperto, con fiori, musiche e numerosi partecipanti. Nell'arte della Zelibská il culto dei fiori si mescola con caratteri femminili-erotici. Basti ricordare l'ambiente lirico da lei creato alla Galleria Spála di Praga, nel 1969, con grandi nudi ornati di ghirlande e coperti da veli e con un pilastro con rilievi che erano reminiscenze indiane del culto dell'amore. Nel 1965 anche Stano Filko ha elaborato, insieme a Mlynárčik, un sistema di « arte anonima », vicina all'happening, chiamata Happsoc. Cioè ha proclamato che Bratislava stessa era un'opera d'arte, spaziale e temporale, con i suoi edifici, gli oggetti, gli uomini e gli eventi. Filko, assimilando con buona sensibilità (e sempre con relativo tempismo) i problemi attuali artistici e sociali ha finalmente trovato un proprio, adeguato modo di espressione: cioè le « associazioni », che sono molto vicine all'arte concettuale. Le « associazioni » sono semplici informazioni su fatti. In un primo tempo si trattava di informazioni riguardanti avvenimenti sportivi; più tardi, hanno avuto per oggetto il cosmo, l'astronautica, i concetti simbolici della società contemporanea. La comunicazione di questi pensieri avviene, spesso, a mezzo di stampe di colore azzurrognolo, eseguite con notevole perizia tecnica. Filko ha anche prodotto 3 dischi, editi in piccola tiratura: in uno di essi si può ascoltare la numerazione da 10 a 1 e poi la parola « start! », poi nient'altro fino alla fine, quando si ode la parola « cosmo », che sta ad indicare l'arrivo. Le opere di questo artista fanno sempre sentire, al di là del gesto e dello stimolo alla contemplazione, una intenzione critica, sia pure molto contenuta, come per altro è stato sottolineato dal Peter Bartos: « la nave cosmica dovrebbe mirare non al cosmo ma dentro l'uomo ». Forse non è inutile qui rievocare Yves Klein quando, informato dei successi degli astronauti, ha osservato che il cosmo era raggiungibile non solo per mezzo dell'astronave ma anche col pensiero e che già da tempo egli sapeva che la terra, vista da lontano, è azzurra. Non è fatto accidentale se anche Filko ricorre spesso all'azzurro di Klein.

Bartos e gli altri due pittori « accademici » Koller e Popovič, si avvicinano in modo diverso da Mlynárčik al problema dell'antiarte e, cioè, « tutti sono artisti, tutto è arte ». Il loro atteggiamento sembra spesso distruttivo ma, in realtà, non è mai privo di una specie di costruttività mentale. Dei tre, Vladimír Popovič rappresenta la tendenza decisamente « antiestetica ». Alla mostra all'aperto « Spazio



J. Shejbalova-Zelibská: *Environment*, 1969.

polimusico-scultura, oggetto, luce, musica», tenutasi a Piestany nel 1970, egli aveva eretto una gigantesca fionda di fronte al più lussuoso albergo del luogo. Nei suoi disegni e dipinti è pervenuto ad espressioni grottesche che superano anche i graffiti ed i disegni infantili. Le dichiarazioni « Tutto è arte » e « niente è arte » si equivalgono nell'attività « antiartistica » di Julius Koller. Avendo individuato momenti estetici e creativi nello sport, egli utilizza il tennis da tavolo per dimostrare i suoi principi. Koller iniziò a lavorare molto presto con problemi puramente mentali: 1963/1964 ha dipinto una tela azzurra con la scritta « il mare » e in quel tempo non poteva sapere neanche lui che l'opera era già « arte concettuale ». Altri esempi di questo genere ma già contenenti un interrogativo sullo stato sociale dell'arte, sono, per esempio, una tela su cui vi è più volte la scritta « immagine slovacca » oppure una tela con al centro una scritta, in fuga prospettica e gradualmente sempre più scolorita, composta dalle parole « 1 illusione - 2 illusione - 3 illusione ». Fra i suoi numerosi concetti verbali, stampati su moduli telegrafici, mi limiterò a ricordarne uno soltanto: « Nedoroz UMENIE », dove « umenie » significa « l'arte » e la parola intera: « frainteso ». Peter Bartos ha realizzato il suo primo happening nel 1965 e già allora era occupato da problemi filosofici. I suoi concetti si chiamano « Concentrazioni » e sono coaguli esistenziali di sostanze naturali visibili e tangibili: 1) il punto come segnale di luce o condensazione plastica della materia; 2) la capacità di concentrazione di una massa intorno ad un ganglio; 3) l'attività della natura concentrata o delimitata. Bartos prende in esame il concetto della concentrazione lavorando su materie come la polvere, la neve o l'acqua. Egli non dà molta

importanza alla forma di visualizzazione dei suoi pensieri. Ciò che lo interessa è dimostrare che il fenomeno che, in un certo senso, ostacola la concentrazione è la forza di gravità. Ed egli cerca di dimostrarlo presentando pietre, perle, sabbia, ecc. poste in una scodella: muovendo la scodella i materiali reagiscono in modo differente.

V. Popovič: *Fionda*, 1970.



Cronologia sommaria

1948 25 febbraio: presa del potere da parte del P.C. Cecoslovacco.

1949 Inizio di una nuova politica artistica, basata su decreti e interventi statali e parastatali. Pressione sugli artisti per l'adozione del realismo socialista: l'arte sovietica come modello.

1950 Scioglimento delle società artistiche (ad eccezione del gruppo dei grafici « Hollar »). Fondazione dell'Unione degli artisti. Prima rassegna statale al Maneggio di Praga. Secondo l'interpretazione della critica dogmatica, queste rassegne costituivano « le tappe della lotta per il realismo socialista ».

1951 A partire da questo periodo prevalgono le mostre collettive e tematiche. Attività clandestina del gruppo surrealista attorno a K. Teige. Manifestazioni di V. Boudník. Liquidazione del gruppo dei critici dogmatici.

1952 Praga. Mostra di giovani alla galleria Manes. Fondazione della rivista « Vytvarna prace » (« Lavoro artistico »).

1954 Disgelo in U.R.S.S. e imbarazzo in Cecoslovacchia.

1955 Mostre di J. Bauch e F. Tichy. Praga. Alla galleria Melantrich: gruppo di giovani (Martin, Dydek, Fremund, Piesen, ecc.), prima mostra modernista dal 1949.

1956 Al XX Congresso di Mosca « rapporto Kruscev ». II Congresso degli scrittori cecoslovacchi. Apparizione della giovane generazione. Fondazione di una quindicina di gruppi. Rinascita di un'arte progressista contro gli ostacoli ufficiali.

1957 Hanno inizio 2 anni di disgelo culturale. Tendenza alla riabilitazione dell'arte moderna e delle sue fonti. Brno. Mostra « Fondatori dell'arte moderna cecoslovacca ». Praga. Mostra collettiva « Hollar » (esempio di mostre liberali). Mostra del gruppo « Maggio » (composto per la maggior parte di giovani: Balcar, Dydek, Fara, Piesen, Fremund, Nolč, Hajek, Kolinska, Sekal, Chlupač, Palcr, Podhrazsky, Vysusil, ecc.). Mostre del gruppo « Trasa 54 » (Jarcovják, Kafka, Menčík, Heřmanská Valova, ecc.), « Gruppo dei 5 », gruppo « Metamorfosi » (Albich, Malich, Pospíšil, Rada); personali di J. Kotik (prima mostra astrattista), Boštík, Dydek, Fara, ecc. La rivista « Tvar » pubblica medaglioni di artisti non ufficiali.

1958 Primi contatti con l'arte dell'ovest. Bratislava. Fondazione del gruppo « M. Gallandu » (Kompanek, Barčík, Láluha, Pasteka, ecc.) e di quello semiufficiale « 29 agosto » (fratelli Hložník, Guđerna, Klimo, Uher, ecc.). Praga. Mostre dei « 5 di Brno » (Matal, Kubiček, Va-

šicek, Vaculka, ecc.), del gruppo « Maggior » (seconda mostra) e del gruppo « Bilancio » di design. *Brno*. Rassegna dei giovani del CSR (mostra con più di 130 partecipanti). *Bruxelles*. EXPO 58: primo premio al padiglione cecoslovacco, opera collettiva degli artisti progressisti.

1959 Ha inizio un periodo di « ondate dure », periodici interventi burocratici che si protraggono fino al 1964. Insuccesso del tentativo di restaurare il realismo socialista. *Praga*. Mostre del « Gruppo M 57 » (Šerych, Jira, fratelli Karoušek, Tesař, Novák, P. Preclík, Pacht), gruppo « Etapa » (Kiml, Ronovsky, Obrátil, Klimes, Pacik, Pesicova, Storek, Slavíček, ecc.), seconda collettiva « Trasa » (con la partecipazione degli scultori Fibichová, Kmentová, V. Preclík, O. Zoubek; cambiamenti dopo un intervento ufficiale). *Bratislava*. Vietate le mostre di Čunderlik, Paštka, Lugs, ecc. *Brno*. Mostre del gruppo « Profil », del gruppo « G », giovani grafici d'avanguardia. *Praga*. Mostra collettiva « Polyegran », gruppo di giovani disegnatori satirici. Personali di P. Kotík, A. Karásek, V. Komárek, A. Born, ecc.

1960 Incomincia il secondo periodo delle avanguardie, orientate verso correnti attuali (astrattismo, nouveau réalisme, letterismo). Sviluppo autonomo di alcuni artisti. Creazione di diverse scuole « praguesi » e « boeme ». *Praga*. Collettive « Umelecka Beseda », « M 57 », « Metamorfosi ». Personali di John, O. Janeček, J. Kotík, Hadlač, Z. Palcr, V. Tesař. Fondazione del Club degli artisti, con programma sperimentale. Collettiva privata del gruppo « Confronto 1 » (seconda generazione dei giovani: Kolblasa, Veselý, Valenta, Tomalik, Beran, Malek, ecc.) che è servita come nucleo del movimento astrattista.

1961 Si intensificano le esposizioni anche in provincia. *Praga*. Festival della giovane grafica. I vari gruppi dei giovani costituiscono un fronte unitario, « Blok », con un programma culturale progressista. *Praga*. Mostra « Realizzazioni » (lavori monumentali e pubblici del gruppo « Blok »), mostra del gruppo « Radar » (Rotrekl, Gross, Hudeček, Mlčoch, Zivr, ecc.). Personale dell'impressionista Antonio Slavicek (più di 100 mila visitatori). *Pisek*. Retrospectiva di F. Kupka. *Bratislava*. Riunione del « Confronto » slovacco (Janković, Ovčaček, Urbásek, Kočíš, Čunderlik, ecc.).

1962 *Praga*. Mostre del gruppo « UB 12 » (John, Kolibal, Simotova, Janoušek, Smutný, Kučerova, Janouškova, Mrazek, Karlíkova, Boštík, Burant, Prachaticka: la mostra viene modificata per intervento delle autorità), collettiva « Primavera 62 » (manifestazione del gruppo « Blok » e della vecchia avanguardia. Personali di J. Kolar intitolata « Deparésie », M. Čunderlik, O. Janeček, V. Fuka. Partecipazione cecoslovacca alla mostra « Pittura

scritturale » a Berlino e ad « Argumenta » a Varsavia. Vietate le mostre del gruppo « Maggio » di Balcar, Toyen, ecc.

1963 Vietate le mostre di Dydek, Karlíkova e del gruppo « Crocevia ». Con il XII Congresso del Partito si apre una generale revisione critica. III Congresso degli scrittori. Conferenza su Franz Kafka. *Praga*. Personali di Bauch, Zrzavy, Zoubek, Muzika, Štěpán, Boudník, Veselý, ecc. *Brno*. Mostra-confronto di gruppi di Brno. *Brno e Bratislava*. L'arte naive cecoslovacca. *Praga*. Rassegna dell'arte slovacca. *Rychnov*. « Rychnov 63 » (prima grande rassegna di correnti non realiste. *Teplice*. Personali di Medek e Kolblasa.

1964 Numerosi interventi amministrativi nelle riviste. Divieto per la mostra « Arte immaginativa » a Hluboka. *Praga*. Mostra collettiva « Umelecka Beseda » rinnovata (Kotík, Kolař, Lhoták, Šýkora, Nepraš, Fuka e altri), mostre del gruppo « D » (Medek, Istler, Sekal, Kolblasa, Veselý, Nepraš, Boudník, Janosek, Valenta, Balcar: il catalogo viene vietato), gruppo « Crocevia » (Malich, Šýkora, Kolař, Kolařova, Fuka, Mirvald, Demartini, Mautnerová). *Hluboka*. Quadri d'avanguardia. *Liberec*. Collettiva « Scultura 64 ». *Rychnov*. « Rychnov 64 ». *Brno*. Viene dato inizio alla Biennale di grafica applicata. *Praga*. Happenings del gruppo di M. Knižák, Brikci, Svecová, ecc. Congresso dell'Unione degli artisti: i progressisti ne prendono la direzione.

1965 Inizio di una politica culturale liberale. Partecipazione cecoslovacca alle grandi mostre all'estero. Rivelazione della seconda generazione dei giovani. *Praga*. Collettiva di giovani (Adamec, Brom, Černa, Dušek, Hendrych, Janiček, Janošek, Jeřábek, Kabát, Kolar, Kozak, Kučerová, Málek, Matasova, Mergl, Načeradsky, Pavlu, Pliskova, Puchnarova, Slavík, Ševčík, Štorek, Volrab, Zalesák, ecc.). *Bratislava*. Personali di Brunovsky, Dobeš, Jankovic, Mlynářik. Mostre d'arte cecoslovacca a Bochum, Baden-Baden, Monaco, *Pisek* e *Praga*. Mostra « Grafica 65 ». Partecipazione cecoslovacca alla Biennale di S. Marino, ad « Alternative attuali » a L'Aquila, alla IV Biennale di Parigi (Veselý riceve il premio della critica, Kučerova e Dlouhy altri premi). *Praga*. Mostra tematica « Oggetto ». Personali di Medek, John, Sklenář, Kubíček, L. Novák, Boudník. *Ostrov*. Mostra del gruppo « Šmidrove ». *Praga*. Retrospectiva di Oto Gutfreund alla Galleria Nazionale.

1966 *Praga*. Collettiva « Umelecka Beseda » e mostra tematica « Quadro e scrittura ». *Bratislava*. 1° Triennale dell'arte primitiva e mostra « Creatività delle due generazioni » (in occasione del Congresso dell'AICA). *Praga*. Mostra « Tendenze attuali dell'arte cecca » (sempre in occasione del Congresso dell'AICA). *Brno*. Mostra di giovani. *Berlino*.

« L'arte cecoslovacca del presente ». *Città del Messico*. « Arte actual cecoslovacca ». *Parigi*. Mostra « Parigi-Praga » (1906-1930) Picasso e Braque di Praga e i loro contemporanei cechi ».

1967 *Bratislava*. 1ª Biennale illustrazione di libri per bambini. *Praga*. Personali di Svobinsky, Cígler, Sion, Filko, Pliškova, Štormova, ecc. Collettive « 1° Salone di Praga » e « Aspetti fantastici », « Nuovi nomi ». IV Congresso degli scrittori, scandalo e ultima « ondata » delle repressioni novotniane. *Torino*. « 35 artisti cecoslovacchi ». *Napoli e Oslo*. « Grafica cecoslovacca ». Partecipazione cecoslovacca al Middelheim di Anversa, al « Forum » di Gohrde, alla Biennale di Parigi (premi a Vozniak, Lacko, Brunovsky), alla Triennale Grenchen (1° premio a Sovak). Numerose mostre individuali all'estero. *Brno*. Collettiva « Quadro 67 ». *Montreal*. Padiglione cecoslovacco all'Expo 67.

1968 *Parigi e Praga*. Personale di Josef Sima. *Jihlava e Stoccarda*. Mostra « Club dei concretisti » (Bielecki, Hilmar, Chatrny, Kratina, Rajlich, Bohm, Ovčaček, Rusek, Pavlu, Belohradsky, Cihankova, Klimova, Čunderlik, Dušek, ecc.). *Brno e K. Vary*. Mostra a tema « Nuova sensibilità ». *Parigi*. « La scultura cecoslovacca » al Musée Rodin. *Jihlava*. « Esperimenti nella grafica ».

21 agosto: entrata in Cecoslovacchia delle truppe sovietiche. Emigrazione di una cinquantina di artisti. Partecipazione cecoslovacca a mostre a Tokio, Cracovia (premio ad Anderle), Nuova Delhi, L'Aquila, Firenze (premio a Krejci), Bradford, ecc.

Praga e Norimberga. Personale di J. Kolař. *Bratislava*. Rassegna internazionale di giovani dal titolo « Danuvius ».

1969 *Tatranské Pleso*. Azioni di Mlynářik e dei suoi amici. *Roma*. « Arte contemporanea in Cecoslovacchia ». *Bologna*. « Artisti di Praga ». *Praga*. « II Salone ». *Amburgo*. « Grafica cecoslovacca ». *Liberec*. « Sculture in città ». *Brno*. « Quadro 69 ». *Teheran*. « L'arte cecoslovacca ». Partecipazione cecoslovacca a mostre ad Acireale, Norimberga, Lubiana (premio ad J. Anderle), Liegi (premi ad Anderle e Kučerova), Zagabria. *Nijmegen, Firenze, Roma*. « Club dei concretisti ». *Praga*. Mostra « Nuova figurazione » e « Mostra di giovani ». *Osaka*. Espo 69, allestimento degli artisti cecoslovacchi.

1970 e 1971 Viene sciolta l'Unione degli artisti con pretesti di « federalizzazione ». Abolite le riviste d'arte. Tutta l'attività viene messa sotto controllo ministeriale.

Nota. In questa cronologia si accenna soltanto ad alcuni eventi del periodo 1949-69 (per esempio, nel 1961, solo a Praga, si sono tenute 162 mostre e, in seguito, questo numero è aumentato).

a cura di Arsen Pohribny

70 anni di manifesti italiani

di Rossana Bossaglia

Nonostante che mostre dedicate al manifesto, specie alle sue origini e ai suoi sviluppi tra Otto e Novecento, siano state frequenti nell'ultimo decennio (ricorderò, per quanto ci riguarda più da vicino, la mostra allestita alla Permanente di Milano per il centenario del manifesto litografico [1965], quella dell'opera lirica nell'avviso teatrale al Museo della Scala [1966], la mostra della Grafica Ricordi promossa dall'Ente Premi Roma [1967], *La belle époque dei giornali italiani nei manifesti*, preparata nel 1969 in Palazzo Reale a Milano, il cui materiale venne poi donato dall'U.P.A. alla raccolta Bertarelli) non giunge pleonastica questa iniziativa, che utilizza stampe di un'unica raccolta — la civica Bertarelli, appunto —, la più importante pubblica collezione italiana di manifesti, insieme con quella Salce passata di recente al museo di Treviso.

Il discorso sulla storia del manifesto si lega fatalmente al discorso sull'età Liberty: per la coincidenza — non certo casuale, ma frutto di interdipendenza — dello sviluppo del cartellone pubblicitario e delle sue fortune, favorito dall'applicazione della tecnica cromolitografica, con il crescere e prendere corpo di una nuova mentalità espressiva, rappresentata dal gusto e dallo stile Liberty. La forza del manifesto di quell'età, ancora intatta nella suggestione che esercita sul pubblico, è in diretto rapporto con la vitalità delle ricerche che vi presiedevano: giacché, mentre più tardi il manifesto si è trovato costretto a mutare le sue formule dalla pittura « pura », con quel tanto di ritardo che consentisse a tali formule di essere accette a un pubblico predisposto alla sorpresa ma non allo « choc » brutale, e ai grafici stessi, quando non erano artisti evoluti, di orientarsi; nell'età Liberty sono i grafici che si portano, per qualche tempo, all'avanguardia, liberandosi dalle remore descrittive e illustrative e facendo tesoro con straordinaria intelligenza formale delle indicazioni del simbolismo, piegate a un'applicazione pratica che ne riscattava ogni flosca e pretenziosa astrattezza.

Il manifesto italiano si porta dietro un poco più a lungo certe svenevolezze da letteratura per famiglie — verismo anacquato, simbolismo da salotto — e inclina assai presto alla retorica salutista di cui i paesi tedeschi gli offrivano vistosi, ma nel complesso più icastici, esempi. Anovera tuttavia, nell'età Liberty, nomi di giustificato prestigio (e sian pure nomi stranieri, che fitta è la schiera dei naturalizzati italiani, specie di origine slava): l'« équipe » della Ricordi,

con Dudovich, Hohenstein, Metlicovitz, Laskoff; gli « umoristi », da Mazza a Golia; Alcardo Terzi; il grande Cappiello, che è però più giusto inserire nella scuola parigina; tutti presenti alla mostra, e anche con sale personali (e una personale è dedicata altresì al gustoso Codognato, volgarizzatore delle sigle di maggior successo).

Il criterio di raggruppare i manifesti secondo gli autori ha impedito alla rassegna di avere impostazione cronologica, obiettivamente piuttosto difficile a realizzarsi, ma che avrebbe evitato al gruppo dei manifesti di tipo « novecentista », per intenderci, di essere mortificato dal gomito a gomito con il più seducente manifesto Liberty e con quello Art-déco, suo diretto discendente (di cui gli esponenti più validi sono sempre Cappiello e il Golia della stagione migliore); e che avrebbe consentito un'acquisizione storica più precisa di alcuni fatti contigui e tuttavia disparati negli anni tesi e difficili fra il '20 e il '30: il persistere del linguaggio apparentemente frivolo — che aveva la sua matrice nell'Art Nouveau, e cioè appunto l'Art-déco; gli esperimenti futuristi-novecenteschi, da Depero a Prampolini a Garretto allo stesso Onorato; l'eclettico novecentismo, di radice cubista, di Nizzoli e quello drammatico ed espressionistico di Sironi; infine, il linguaggio contaminato, frivolo e retorico insieme, ma non inespressivo e anzi siglatissimo, di Gino Boccasile. Tutti artisti, questi ultimi, cui era forse conveniente dare anche uno spazio più ampio.

Tanto più che la scelta, come dichiara l'Alberici nella introduzione al catalogo (dove anche fornisce molte notizie interessanti, come quella della non realizzata Esposizione di Pubblicità del 1912) ha puntato sull'inedito e sul poco noto: cosicché non per trascuratezza, ma deliberatamente, è stato saltato tutto il Dudovich della stagione Liberty — presente in compenso con alcune cose intelligentissime appena posteriori al '20, quale la *scimmia* per Borsalino, erede della celebre *scimmia* di Terzi per il Dentol —; di Hohenstein non si è voluto esporre il troppo noto, ancorché splendido, cartellone per la *Tosca*, e anche in questo caso è mancata perciò la possibilità di una « storia » dell'artista; ma si è sopperito con alcuni pezzi meno consueti e assai notevoli, caratteristici dell'« impasse » libertyaria tra squisitezza Art Nouveau e prepotenza declamatoria (come il divertente cartello per il Monowatt, con la fanciulla drappeggiata di lampadine). Ci sono comunque numerosi



A. Hohenstein: *Manifesto « Onoranze a Volta »*, 1898-99.

capitali del manifesto italiano: quello di Bistolfi (realizzato da Bernardi) per l'esposizione torinese del 1902, la *Mistiquett* di Cappiello, la *Napierkowska* di Metlicovitz; c'è l'attraente possibilità di nuovi riconoscimenti o di identificazioni o di puntualizzazioni e così via, specialmente nella zona dei manifesti non firmati o appena siglati (il « Girm » dell'Onorevole Bomba che è Girus; il GM del cartellone per il negozio *Al Duomo* che è Muggiani; mentre riconoscerai l'autore del manifesto per la Fonotopia (tenore Anselmi) in Metlicovitz e continuerai a essere perplessa, nonostante il dato storico fornito dal catalogo, sulla precocità di gusto del bel cartellone di Corbella per la Cines — n. 59 —). C'è infine, nel catalogo, una buona messe di dati rari e di difficile reperimento (peccato che le biografie siano troppo spesso inadeguate e approssimative). Ci sono insomma, al di là della piacevolezza della mostra, le premesse per un catalogo generale del patrimonio di manifesti della Bertarelli: testimonianza fondamentale di uno dei caratteri più impressionanti del nostro tempo; la vita dell'uomo ridotta a dimensione pubblicitaria.

Arte concettuale in Spagna

di Tomàs Llorens

Benché, per principio, sia aperto alla partecipazione degli artisti di tutta la Spagna, il Concorso di Granollers, praticamente, suole limitarsi alla presenza di artisti dell'area catalana (Barcellona e Valencia, con chiaro predominio numerico della prima). Per cui la funzione del Concorso si va definendo sempre più come un indice delle nuove tendenze dominanti tra i giovani artisti (il regolamento prescrive: meno di 30 anni e poche esposizioni) di Barcellona.

L'anno scorso il I Concorso mostrò l'influenza dell'« arte povera », rappresentata da alcuni artisti non molto conosciuti (Silvia Gubern, Angel Jové) e da altri ancora meno noti (Viladecans, Pazos) i quali, però, durante l'attuale stagione hanno svolto una attività abbastanza intensa.

Quest'anno l'accento si è spostato verso l'« arte concettuale »; risultato che era prevedibile per chi avesse seguito da vicino l'ambiente artistico di Barcellona durante l'ultima stagione.

I fattori che contribuiscono al prestigio raggiunto da questa nuova tendenza presso i giovani artisti catalani sono molti: situazioni professionali e di mercato, atteggiamento dei critici, situazione attuale delle Scuole d'Arte e di Disegno, atteggiamento dell'avanguardia di Barcellona rispetto a quella di Madrid, atteggiamenti personali di alcuni artisti, per esempio, Tàpies, ecc. Per quanto riguarda i fattori dottrinari, si possono segnalare due tendenze di base che confluiscono nella corrente comune — per altro non molto chiaramente definita — dell'arte concettuale. Due tendenze che potrebbero, a loro volta, dare forse origine a due sottotendenze relativamente differenziate.

Da una parte quella che potremmo definire come tendenza *riduttiva* di fronte alla creazione artistica. Il *valore estetico* consisterebbe in ciò che rimane dopo aver eliminato dalla creazione artistica tutti gli elementi con i quali questo valore estetico (convenzionalmente inteso) si trova associato. Oppure ciò che si basa su altri valori (valore economico di scambio, valore di prestigio, valore d'uso e di sfruttamento) « contaminato » dalla struttura sociale. Vari temi confluiscono in questa concezione. Alcuni sono vecchi temi come, per esempio, quello dello spontaneismo romantico (l'arte come espressione di pura soggettività), la « immediatezza » (come rottura delle mediazioni culturali) preconizzata dai dadaisti,

ecc. Altri sono relativamente nuovi come, per esempio, la contrapposizione « *artificiale-naturale* » nella quale il vecchio tema della sinistra hegeliana (l'appropriazione della natura da parte dell'uomo) viene, da una parte, subordinato all'impatto della letteratura ecologica, e, dall'altro, si trasferisce su un terreno puramente simbolico e lirico (il « gesto puro » di appropriazione; appropriazione « poetica » contrapposta all'appropriazione tecnologica). Oppure il tema della contrapposizione « *realtà-immagine* », nel quale risuonano gli echi della recente alluvione di pubblicazioni — spagnole o tradotte — intorno alla concezione semiótica dell'arte, ecc.

A questa tendenza corrisponde il gruppo forse numericamente maggiore degli espositori: l'opera di J. Benito (12 tonnellate di pitture bianche, frantumate e sparse per tutto il locale della esposizione), quella di García Sevilla (due fotografie, in bianco e nero, del mare, animate da una registrazione col rumore del mare) e alcuni imballaggi, reali (nella sala della esposizione) o semplicemente proiettati (di montagne, rocce o altre accidentalità). Come contrapposizione a questa tendenza si può parlare di un atteggiamento non già riduttivo bensì propriamente *dissolvente* di fronte alla creazione artistica. Sebbene sarebbe difficile determinare, in ciascun caso concreto, fino a che punto la dissoluzione risponde ad un deliberato proposito e fino a che punto è invece, semplicemente, il risultato di un tentativo di portare quella riduzione fino ad un punto estremo. A questa tendenza corrispondevano due opere che possiamo considerare tra le più significative della mostra: J.M. Masana e F. Miravittles deposero un pacco di fogli nei quali era scritto (in catalano) il seguente testo: *Il giorno 5 siamo andati alla Sala Gaspar e abbiamo preso alcuni chicchi di riso da un'opera di Tàpies che si trova in fondo alla sala; li abbiamo uniti ad un pacchetto di riso che già avevamo e lo abbiamo cucinato alla cubana. Barcellona 26 aprile 1972.* In una linea analoga l'invio fatto da X. Olivé, consistito in una serie di 7 lettere raccomandate, spedite per 7 giorni consecutivi e indirizzate alla giuria del Concorso. Nell'interno, ogni giorno, c'era semplicemente un foglio con una sola parola: TRAMESA (invio, in catalano). La difficoltà di questa tendenza consiste precisamente nel fatto che o la dissoluzione dell'arte viene proposta come un

atto *significativo* (significativo nel quadro di validità simbolica della cultura artistica), nel qual caso deve essere considerato semplicemente come un esempio in più di arte concettuale « lirica » (anche le fotografie del mare di García Sevilla, come il gesto postale di Olivé, si basano sul nonsenso di una tautologia) oppure viene proposta come un atto di *dissoluzione reale*, nel qual caso risulta abbastanza inadeguato, se lo si paragona, per esempio, al semplice passaggio al gioco degli scacchi fatto da Duchamp.

In relazione a questo problema è interessante sottolineare la discussione che si è svolta tra i membri della giuria (A. Ciriaci Pellicer, José M. Moreno Galván, José Corredor Matheos, Antoni Cumella e io stesso) sulla opportunità di procedere come il solito e concedere il premio stabilito (50 mila pesetas). A parte le ragioni generali contro i concorsi, come meccanismo di sovvenzione dell'attività artistica, si è discusso, in particolare, sulla congruenza di concedere un premio ad un'opera d'arte concettuale, nelle cui motivazioni si trova, precisamente e in primo luogo, la lotta contro il valore mercantile del prodotto artistico. Contro questo ragionamento fu argomentato che, nelle condizioni di particolare carenza nelle quali si svolge l'attività artistica d'avanguardia in Spagna, sarebbe stata molto più opportuna una decisione « cinica » (concedere il premio, sottolineandone l'implicita absurdità), stimolando in tal modo *nella pratica* (per mezzo di un appoggio economico, considerato come sovvenzione ad una attività « sperimentale ») quella tendenza alla dissoluzione delle convenzioni artistiche, proposta dall'arte concettuale. Benché qui si siano aperte nuove discussioni fra i membri della giuria, senza dubbio la domanda da porsi è questa: non si dovrebbe forse considerare questa tendenza « sperimentale » (intenzionalmente premonitrice di una società futura nella quale la creazione artistica non sia il patrimonio di una professionalità derivante dalla divisione del lavoro in una struttura sociale classista) come un semplice *alibi* per giustificare (rispettabilmente) la contraddizione *pratica*, implicita in una pretesa alla professionalità, cioè la professionalità intellettuale dell'operatore culturale, del ricercatore, ecc.? Finalmente, attraverso la redazione di un documento abbastanza complesso e pieno di precauzioni e sottintesi, il premio è stato assegnato a García Sevilla.

Sinturbanistica di Richter

di Jesa Denegri

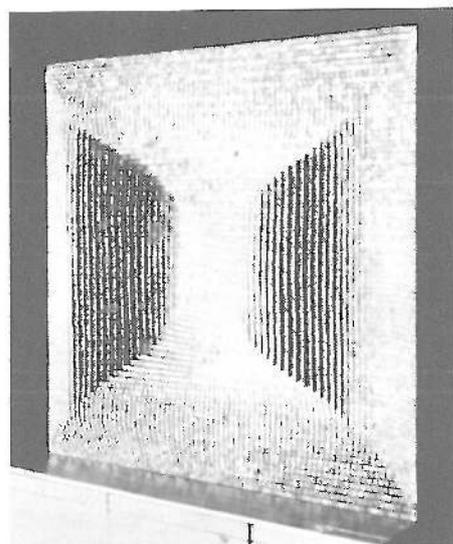
Una serie di sintomi dimostra chiaramente che nel momento storico odierno ogni tentativo artistico veramente attuale è fondato sullo sforzo di oltrepassare i limiti di una disciplina e di una tecnica rigorosamente prestabilite. Al posto delle concezioni particolaristiche precedenti, oggi si afferma una tendenza alla scoperta di quelle possibili impostazioni integrali nelle quali le esperienze e le conoscenze dei diversi campi si unificano a costituire il fondamento di un nuovo linguaggio espressivo. Nell'arte come nella scienza è tramontato il tempo delle scoperte specialistiche nelle limitate seppure approfondite dimensioni di una ricerca esclusivamente individuale. A differenza di ciò, oggi la prospettiva giusta la possiedono quelle imprese che nella motivazione della propria opera includono l'esigenza di un esame preliminare dei limiti dello stesso concetto di arte. Esse conducono questo esame con mezzi nuovi ed adeguati al nostro tempo, ed infine ricollegano strettamente le ragioni delle loro idee al concreto contenuto sociale e politico dell'epoca e dell'ambiente in cui nascono.

Nell'ambito della cultura jugoslava Vjenceslav Richter rappresenta questo nuovo tipo di artista-ricercatore dalla complessa fisionomia spirituale e professionale. Architetto di professione, Richter non ha mai limitato la sua attività al livello delle progettazioni che si esauriscono nella risoluzione pragmatica dei problemi quotidiani, ma si è sempre domandato quali siano le cause e le conseguenze della propria opera inserendo in

questa sua riflessione anche una componente di ipotesi inventive e, al limite, utopistiche, riguardanti un modo completamente diverso di organizzare il complesso urbanistico del futuro. Si tratta della proposta teorica del « Sinturbanistica », che Richter concepì già nel 1963 e che fino ad oggi egli ha gradualmente sviluppato in una serie di elementi generali e specifici. Egli partì dal presupposto logico che tutti i conflitti accumulati giorno per giorno dalla crisi permanente della città moderna, non possono essere risolti con gli strumenti della pianificazione urbanistica finora esistenti. Egli perciò non crede nei miglioramenti parziali delle condizioni costruttive di oggi, e vede, come unica prospettiva di superamento di questi problemi, un capovolgimento radicale per il quale la tradizionale struttura estensiva del tessuto urbano dovrebbe essere sostituita dalla concentrazione di un paio di grandi nuclei urbanistici — « cikurati » — destinati a soddisfare tutti i bisogni vitali, lavorativi e ricreativi di un grande numero di cittadini. Lo scopo di questa proposta si fonda sulla circostanza che con una simile organizzazione dei complessi spaziali nelle future megalopoli, si potrebbe evitare la realtà oggi così evidente della « inadeguatezza ai tempi » causata dalla dispersione degli edifici in una distribuzione occasionale e non regolata delle fondamentali funzioni della città. In contrasto con la situazione esistente, Richter vede una delle possibili vie d'uscita nel suo concetto sintetico di struttura urbana, in favore del quale parlano non solo una serie di generici fattori vitali e sociali, ma anche le essenziali condizioni tecnologiche fondate sui presupposti oggi imprescindibili della pianificazione a base di computer e della standardizzazione industriale dell'edilizia. Bisogna sottolineare il fatto che queste vedute di Richter non sono dovute a conclusioni puramente astratte, bensì le sue idee, e specialmente la formulazione plastica di esse, derivano logicamente da ricerche plastiche che egli cominciò a fare già nel 1962, e che ha sviluppato fino a tutt'oggi nella serie di cicli « Centre », « Centrije », « Sfere scomposte », « Strutture estense » e « Rilevometri ». I « plastici dei sistemi » di Richter possono collocarsi al limite dell'universo morfologico di un nuovo costruttivismo soltanto in base ai loro caratteri formali esteriori: ma in realtà tutti questi oggetti rappresentano informazioni materializzate riguardanti coerenti operazioni di ricerca dei principi e delle leggi che regolano la formazione di unità struttural-

mente composte che costituiscono, tutte insieme, la collezione cosiddetta delle « grandi forme ». Il significato delle quali non sta nella finalità dell'opera plastica in sé stessa, ma in una dimostrazione esemplare del processo per cui sorgono, in una continua prassi sperimentale da intendersi come elaborazione di studi e di modelli per un possibile trasferimento nelle macrodimensioni del sistema architettonico. Avendo l'occhio a questa rigorosa gradualità dell'opera di Richter, M. Meštrović scriveva già nel 1964, che « il suo primo passo è sempre creativo, ma non nel senso della proiezione della propria personalità, bensì in senso metodologico, in relazione al modo di definire ed impostare il problema »; il qual modo si riassume, come in un punto centrale, in quella caratteristica fondamentale di tutta l'attività di Richter che possiamo chiamare la capacità di pensare per sistemi. Si tratta cioè dello sforzo di costituire una serie costante di grandezze le quali, in varie versioni specifiche, possono essere applicate in diversi campi di ricerca, dalla analisi di prospettive simultanee e di nuove formulazioni di sistemi triangolari fino alla grafica ed alla scultura per sistemi. Tutte queste indicazioni rappresentano soltanto le componenti di un metodo integrale che l'autore trasferisce, caso per caso, in ogni concreto tema di lavoro.

L'attività pratica di Richter è dunque inseparabile dal suo programma teorico ed ideale, e proprio nella stretta relazione delle due cose consiste la sua concezione integrale della problematica plastico-spaziale contemporanea. Secondo lui è necessario andare verso l'abolizione della separazione tra la sfera dell'arte e quella della realtà, naturalmente non sul piano fenomenico ma su quello del contenuto spirituale, e questa abolizione è realizzabile nella misura in cui i dati rilevanti di molte manifestazioni artistiche troveranno le proprie ripercussioni dirette o indirette nei numerosi campi delle manifestazioni della vita. Nel caso concreto di Richter questa trasmissione si manifesta nella possibilità di portare l'esperienza delle ricerche plastiche eseguite nel campo della scultura di sistemi, nel dominio dell'architettura di sistemi e nell'urbanistica di sintesi, in modo che questi complicati e durevoli processi di socializzazione dei valori artistici abbiano come necessario presupposto anche una nuova base sociale di esigenze e bisogni individuali e collettivi perfettamente armonizzati. Il fatto che le idee proposte da Richter non abbiano occasione di realizzarsi nelle presenti condizioni della nostra società, non costituisce una smentita dell'adeguatezza storica dell'impostazione di principio della sua opera: anzi è certo che i problemi aperti da Richter con il suo modo di pensare e di operare sono veramente sentiti, a già averli aperti giustifica pienamente e dà un senso alla sua presa di posizione artistica ed intellettuale.

V. Richter: *Diasin I*, 1970.

Al Naviglio Venezia

Il dilettante Remo Bianco

di Adriano Altamira

Spentasi la generazione dei Fontana e dei Manzoni, si sente sempre più vivo il desiderio di misurare la realtà dei loro apporti grazie ad un apparato critico definitivo (oggi più che mai si avverte p. cs. l'esigenza di poter consultare un vero e proprio « corpus » manzoniano), e anche quella di rimisurare e riportare magari in luce altre figure di artisti dimenticate o magari bistrattate dai primi frettolosi consuntivi di quest'epoca appena consunta.

Così una figura che magari anche attraverso le solite mitizzazioni o smitizzazioni dovrà riacquistare la sua fisionomia storica, è quella di Remo Bianco, e la sua recente, fugace comparsa al Naviglio Venezia potrebbe diventare un'occasione per parlarne.

Personaggio prima che « operatore culturale », geniale e disordinato inventore prima che severo amministratore — diffusore della sua opera, Bianco è una di quelle figure destinate per la sua complessione spirituale a restare esiliate, almeno per il momento, dalle « historie » dell'arte e dalle critiche militanti.

Come per esempio per certi suoi anacronismi la figura di un Gustave Moreau è destinata a restare separata da quella di un Matisse, di cui è predecessore diretto, e ad affondare sotto il peso massiccio della « rivoluzione » impressionista, così oggi neppure si prendono in considerazione certi meriti storici di Bianco, scambiando il suo disordine per debolezza, il suo camaleontismo per leggerezza, la sua timidezza per inefficacia. Eppure il curriculum di Bianco, esaminato con calma e con l'appoggio di documenti e di testimonianze reali, con l'aiuto delle lenti che la storia presta a distanza di qualche anno per fare paragoni adeguati, non è né dei più poveri né dei minori.

Già all'inizio della sua carriera, come dimostra tra l'altro la simpatia dimostrata da Fontana, mai però sfociata in amicizia, Bianco fu intuito più che capito, « utilizzato » più che sviluppato nei discorsi degli altri uomini di cultura o nei programmi delle gallerie allora « di avanguardia ». Ufficialmente l'esordio di Bianco ebbe luogo nel '52, con le sue 3D, un'esperienza iniziata nel '48 e che proseguì per diversi anni.

Le 3D — su cui Fontana scrisse, presentando così officiosamente Bianco al mondo dell'arte, e che potrebbero essere considerate le prime ispiratrici dei « teatrini », se non fosse per la lunga distanza che separa queste due esperienze ('52-'64) — erano dei dipinti su vetro: su più lastre, distanziate tra lo-

ro di qualche centimetro e montate su speciali telai, davano sorprendenti effetti « spaziali » e di volume, ed entro certi limiti, poiché l'opera per essere esaminata dev'essere aggirata lungo un percorso semicircolare, anche ottici e cinetici.

Nello stesso periodo Bianco iniziava una ricerca che però sarebbe stata presentata solo quattro cinque anni più tardi — forse la più novorealista delle sue esperienze — cioè la rilevazione delle « tracce dell'uomo », destinata, in certo qual modo ad influenzare tutta la sua opera successiva. Bianco, con insistenza quasi maniacale, prendeva calchi in gesso di tutte le impronte dell'uomo, o della nostra epoca: tracce di pneumatici sullo asfalto liquefatto dal sole, tracce nel fango, fino a dettagli del corpo umano ed agli oggetti che appenderà, più tardi, nei suoi sacchetti. Nel '64, in occasione della mostra le « Statue viventi », quando espose alcune modelle « vive », Bianco aveva già superato l'idea del « calco » per arrivare ad un fatto comportamentistico: come reagirà lo spettatore davanti alla scultura viva, di cui non può acquistare che una fredda impronta di gesso, « una parvenza »? Purtroppo la mostra ebbe una risonanza più mondana che culturale, e sia Bianco che il pubblico passarono oltre. Ma il discorso proseguì nell'esigenza di « riscaldare » le fredde sculture di un tempo: ecco che nascono le ironiche e sensuali « veneri callipige » in marmo, riscaldate elettricamente.

R. Bianco: *La scala*, 1972.



La posizione s'è rovesciata: l'artista non prende più tracce dalla realtà ma impone la sua « impronta » su determinate classi di oggetti: una stessa sovrastruttura eguaglia gli oggetti più disparati: così nascono anche le figurine infreddolite coperte di neve artificiale, le sculture trafitte da miriadi di bastoncini, ecc. Ma più che in queste realizzazioni, paradossalmente, la modernità e l'attualità di Bianco è da cercare proprio nel suo disordine, nei suoi « passaggi di palo in frasca », cioè nel suo metodo di scoprire, di lavorare.

Da anni, in realtà, Bianco ha cessato di lavorare come pittore per diventare, secondo le sue parole, un dilettante, cioè un uomo capace di stupirsi di fronte alla diversità e alla bellezza delle cose più disparate. Qualsiasi soggetto può diventare materiale di lavoro, qualsiasi trovata, qualsiasi gioco di parole è suscettibile di essere « realizzato » con qualsiasi tecnica o in qualsiasi modo (si veda qui la dimensione abnorme di questo procedimento), e di diventare un'opera o un modello di fruizione estetica.

Così sono nate *l'Arte Chimica*, che era in fondo la riscoperta del colore, del mischiarsi e del ricrearsi di strane forme nelle provette di un laboratorio, le *Occasioni Perdute* e i *Progetti irrealizzabili*, risultati di un ironico (?) processo dittatoriale di artisticizzazione totale (vedi Ben) del mondo, ecc.

L'ultima opera di Bianco è una scala. Se dovesse essere realizzata « in grande » sarebbe probabilmente una scala a chiocciola infinita nel mezzo di un prato, ma può essere, a scelta, anche qualsiasi altra scala.

Le frasi di un lungo ripensamento autobiografico, o una lunga critica alle varie opere finora fatte, o delle scene della sua infanzia possono cominciare un discorso, forzatamente incompiuto, che sale insieme alla scala, scritto sui gradini, fin dove la scala va.

A Volterra

Sculture in città

di Francesco Vincitorio

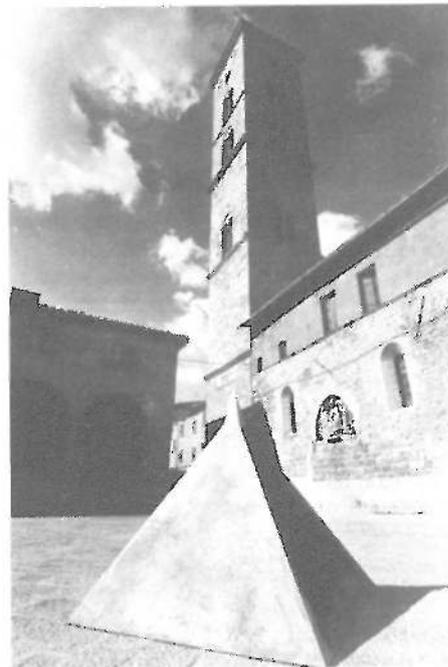
Da alcuni anni, anche da noi, le « sculture in città » sono diventate di moda. Ma, quasi sempre, generano soltanto equivoci.

Vorrebbero costituire un'apertura, un più ampio e diretto contatto tra l'arte contemporanea ed il pubblico, ma, dato che la gente è totalmente impreparata (e non saranno alcune sculture sparse per la città a risolvere questo problema), di solito tutto si risolve in uno sguardo sospettoso o distratto, in qualche scuotimento di testa oppure in spericolate arrampicate di ragazzini. Insomma un'operazione sterile, che lascia, cioè, il tempo che trova.

Naturalmente ci sono le eccezioni. Una di queste, secondo me, è stata l'esposizione di Mauro Staccioli a Volterra. E non tanto perché significava il ritorno al « paese natò » di un giovane artista che da qualche tempo si è fatto notare per la serietà del lavoro che svolge. Quanto perché, più che di una mostra, si è trattato di un confronto tra un artista e la propria città. Un confronto che ha costretto Staccioli, oltre che a studiare con estremo impegno la possibilità di inserimento delle sue sculture in una città difficilissima qual'è Volterra, ad un ripensamento del suo lavoro, ad un approfondimento quasi angoscioso sul suo operare, sulle scelte linguistiche che ha fatto, sulla loro coerenza rispetto alle sue idealità sociali e alla propria milizia politica. Tutte cose che balzavano, direi, evidenti, a prima vista, non appena ci si trovava davanti alla acuminata prospettiva posta in Piazza dei Priori o al rostro lucente che si ergeva di fronte alla Porta all'Arco o alla serie di grandi punte nere, confitte tra gli ulivi, con sullo sfondo le Balze. E secondo me, è proprio questo sapore di dialettica reale, autentica, la quale si rinnova ad ogni incontro con queste opere, che potrebbe forse portare a qualche risultato positivo. Sia stimolando nella giusta direzione quel discorso culturale che l'Amministrazione civica di Volterra sembra disposta a svolgere. Sia a vantaggio dello stesso artista che da questa intensa esperienza potrebbe trovare spunti per ulteriori maturazioni.

Nel n. 5 di questa rivista, in occasione di una sua mostra alla Toninelli a Milano, Aurelio Natali ha già parlato di questa nuova fase di Staccioli. Quindi non vale la pena ripetere un'analisi che è stata condotta, per altro, con notevole acume. Basti ricordare che quella recensione concludeva con questa osservazione: « Non è un discorso soltanto esistenziale, ma assai più diretto, attivo, disposto a coinvolgere più gente, e assai diversa, di quan-

ta ne possa contenere una galleria. Sicché il limite delle opere è proprio la collocazione e la misura, fatte come sono per piazze e per il paesaggio; converrà considerarle quindi soltanto dei progetti ». Mi sembra esatto. E quindi sarà sufficiente accennare brevemente soltanto ai risultati della trasposizione, appunto, dalla galleria alle piazze. Sottolineando, però, che per ragioni economiche, le opere sono rimaste purtroppo spesso alla dimensione di progetto o quasi. E giova ripetere che non si è trattato di inserimento in piazze generiche, bensì in luoghi difficili e dove l'artista è cresciuto ed è vissuto fino ad oltre vent'anni. Questo per dire che quel coinvolgimento a cui accennava Natali è diventato, come dicevo, anche e forse soprattutto, un incontro-scontro. Che metteva ancor più in luce l'aspra fierezza delle pietre con le quali Volterra è murata e l'incomparabile paesaggio che la circonda. E, nel medesimo tempo, proprio per il raffronto con queste architetture e con la natura circostante, emergeva con chiarezza la forza, la brutalità imperiosa dei calccestruzzi e dei ferri acuminati di Staccioli. Cioè quel senso di violenza che caratterizza le sue sculture. Forme che testimoniano, con la pregnanza dell'impatto visivo, di una dura condizione umana e sociale. Ma, al tempo stesso, sono il segno di una ribellione, di una aggressività, di un monito. In quella particolarissima collocazione volterrana questi due segni risultavano vicinissimi. E la città,



M. Staccioli: *Scultura*, 1972.

con le sue torri e i suoi slarghi sull'orizzonte, esaltava questo discorso serrato, senza sbavature retoriche. Era chiaramente individuabile una matrice comune che legava il giovane artista a quella comunità che aveva stratificato la propria storia su quelle pietre. Da ciò la speranza che, al di là delle esteriori incomprensioni, qualcosa sia rimasto nell'intimo della gente. Forse la confusa intuizione di una continuità che è poi il primo passo verso una presa di coscienza dell'importanza che tuttora può avere, per la crescita di questa stessa comunità, una vera esperienza artistica.

M. Staccioli: *Scultura*, 1972.



Le immagini-oggetto di Lenassini

di Ciro Ruj

La mostra-spettacolo di Roberto Lenassini, realizzata in occasione della pubblicazione del manifesto «Per una vera democratizzazione della cultura a Napoli», pur essendo stata disertata dai critici dei due quotidiani napoletani, ha avuto una risonanza non indifferente. L'artista, unitamente al gruppo di Caiafa (Del Vecchio, De Falco, Macedonio, Scavolino, De Vita, Girosi) ha dato infatti corso, nel Parco Museo di Capodimonte, ad un notevole intervento di qualificazione ideologica per una cultura non statica e baronale. La ricerca poetica di Lenassini ha trovato, nell'arco '70-'72, un campo d'azione preciso dove intuizione e costruzione, attraverso una ricca fantasia immaginativa, si prospettano oltre che come momenti operativi anche e soprattutto quali processi per addivenire al manufatto artistico. Un manufatto artistico però spoglio da quelle sovrastrutture meramente intellettualistiche e consumistiche in quanto appunto la manipolazione del materiale, e anche la scelta dello stesso: il contenitore di plastica per l'immondizia, ci dà immediatamente la misura ideologica dell'operazione dell'artista. Una operazione che si inserisce col suo peso problematico nella discussione dell'arte ultima: dagli animali di Pascali con la loro ossessiva staticità e con il loro raffinato estetismo, alla teatralità — fin troppo goliardica — delle ultime ricerche concettuali e povere che si voglia dire che, come precisa Crispolti sono «...povere di immaginazione se mai». Lenassini riassume nella autenticità della sua ricerca i veri concetti che avrebbero dovuto essere alla base di queste ultime esperienze e anzi li spinge in avanti inglobando nella sua operazione le componenti che, solo marginalmente, si prospettano in simili ricerche: oggetto-movimento-sorpresa-spettacolo. L'oggetto ovviamente è per Lenassini il momento della concretizzazione dell'intuizione fantastica che, in una sorta di progettazione immediata, trova il suo primo 'essere' sul foglio di carta. E questa oggettivazione dell'idea viene ad articolarsi, come sopra dicevamo, in un materiale del tutto povero (i sacchetti della spazzatura) la cui scelta non è casuale, come per l'arte povera, ma è motivata in quanto è usufruita per un determinato fine: la contestazione appunto dell'era tecnologica e consumistica con tutte le implicazioni di alienazione e solipsistiche che essa comporta.

Quindi l'oggetto di Lenassini, o meglio la visualizzazione immaginativa dell'autore, non è una mera costruzione dell'oggetto per l'oggetto, ottenuta con mate-



R. Lenassini: *Mostra-spettacolo*, 1972.

riali di recupero eterogeneo, con la scusante di offrire in quel non 'valore estetico' un'immagine estrapolata dall'essenza significativa e provocatoria del Dada storico, quanto piuttosto viene ad offrirsi, proprio per le implicazioni di contestazione a quella società in atto, quale oggetto che ingloba quei fermenti storici riproponendoli, arricchiti di componenti estetiche e concettuali attualissime, per meglio farcene comprendere la portata significante. Infatti non bisogna dimenticare, come ha osservato Enrico Crispolti, che... «Lenassini è in rottura con la cultura, con la società ancora agricola nella quale vive, con gli esiti paleoindustriali della stessa, con i miti della società italiana. Rompe ironicamente con una disinvoltura rara, con una urbanità autentica e non artificiosa». E questa rottura che è alla base della tematica di Lenassini viene a conferire a questi oggetto-immagine: Svastica, Ragni, Polipi, Foche, Farfalle, Giraffe ecc.; un interesse di superamento dello stesso valore estetico, per una affermazione di un'etica comportamentistica che non si risolve nel puro e semplice loisir come evasione. Ma guardiamo il processo nel suo insieme che ha, nei suoi momenti costruttivi, passaggi affascinanti in quanto l'elemento sorpresa (l'oggetto iniziale dell'artista è una scatola di cartone o un contenitore di plastica tra le più viste nel nostro panorama consumistico) viene ad assumere un valore magico in quanto ci consente ab initio di godere il concepirsi (genesi) della futura sagoma con un'im-

missione continua d'aria che noi stessi attraverso un elementare congegno — il phon — possiamo fare erogare consentendo la fuoriuscita dalla scatola-contenitore dell'immagine-oggetto che, attraverso il movimento del suo crescere e del suo definirsi, si presenta alla fine in tutto il suo enigmatico assunto magico-metamorfico. Una metamorfosi tattile, dove gli elementi raffiguranti nel loro progressivo essere ci rimandano, nella loro ironica e molle consistenza fisica, ad una continua e tattile rappresentazione — per dirla con lo stesso Lenassini — kafkiana. E questo processo metamorfico di composizione dell'immagine (quando azioniamo l'aria) e di decomposizione della stessa (disinnescando l'elemento generatore) si offre non solo quale processo di una creatività dell'evento già esistente, ma raccoglie gli elementi processuali dell'evento stesso in una iteratività che rinnova il grado di conoscenza. E in questa pluralità di intenti l'autore viene ad organizzare uno spettacolo vivente dove, pur esistendo ancora la metafora del reale circostante, si avverte, a livello di partecipazione, un atmosferismo di vita in cui viene ad accentuarsi l'interesse dell'uomo per le cose naturali. Infatti il gioco offerto da Lenassini si pone anche in alternativa alla impossibilità dell'uomo di giocare con le cose reali circostanti. Tale oggetto-immagine nasce quindi per essere in mezzo a noi: oggetto come balocco per il nostro divertimento di adulti che però, nella sua essenza motivazionale, non tralascia di farci meditare...

Dai Paesi Bassi

di Van der Want Arno

Dopo tre anni di lavoro, è stata inaugurata la prima parte della nuova sezione del Museum Boymans van Beuningen a Rotterdam, riservata all'arte moderna. Con una spesa di dodici milioni di fiorini è stato costruito un pianoterreno e un primo piano, con una superficie di esposizione di oltre duemila metri quadri ed, inoltre, sale di studio e per conferenze, un bar ristorante, un grande deposito a prova di bombe. La nuova sezione, progettata dall'arch. A. Bodon, è perfettamente armonizzata con il corpo principale, costruito nel 1935 dall'arch. A. van der Steur, in quanto, già allora, si era prevista la necessità di dover allargare e quindi garantire, in futuro, un rapporto vivo tra la parte vecchia e quella nuova. Hein Salomonson, architetto per gli interni, ha scelto rapporti di materiali e di colori di grande raffinatezza. L'interno è senza pareti fisse, in modo che per ogni mostra si possano creare gli spazi adatti, per mezzo di pareti mobili leggerissime (modulo 110 per 240 oppure 360 cm.). Sono pareti che, con un sistema molto ingegnoso possono essere rinforzate, per consentire l'aggancio anche di opere molto pesanti. Le prossime mostre in programma sono: Juan Genoves con circa 30 quadri e una di Jan van Munster, un giovane scultore di Rotterdam che presenta esperimenti di luceforma e cinema abbinato a diapositive.

Allo Stedelijkmuseum di Amsterdam si è inaugurata una mostra di « quilts », copriletti fatti con vari pezzi di stoffa, cuciti insieme, in modo da formare motivi geometrici, con effetti sorprendenti. È una tradizione che risale a più di tre-

cento anni fa ed è rimasta viva fino ad oggi nell'est degli Stati Uniti. I trenta pezzi esposti sono soprattutto dell'800 e provengono dalla collezione di Jonathan Holstein e Gail van der Hoof.

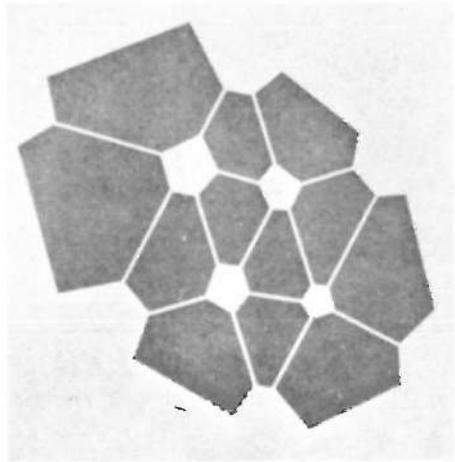
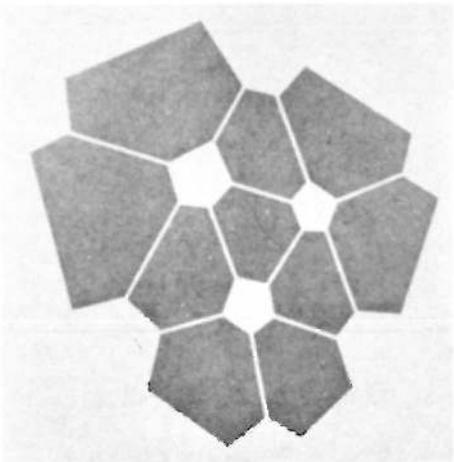
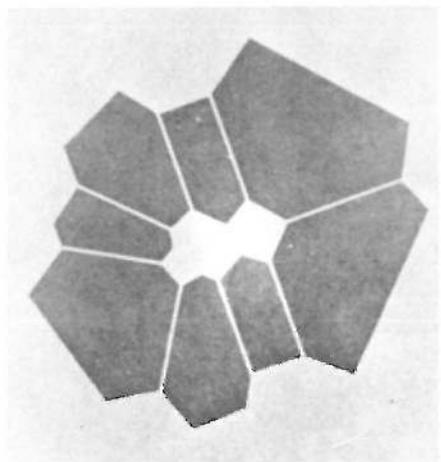
Contemporaneamente, mostra intitolata « Atelier 10 », che è una rassegna annuale per la quale 12 giovani artisti olandesi hanno preparato, appositamente, una serie di lavori-ambienti. Altre mostre preannunciate sono: disegni e foto di Pieter Engels; personale dell'artista concettuale Reiner Ruthenbeck; « Vetri finlandesi », organizzata da Tapio Wirkkala, con pezzi unici e prodotti industriali; foto, disegni e scenografie del regista russo Eisenstein; lavori e progetti degli ultimi cinque anni di Jan Dibbets.

La grandiosa mostra di Piet Mondrian, allestita in occasione del centenario della sua nascita al Gemeentemuseum a L'Aja, è stata prolungata fino al 5 novembre. Come è noto, si tratta di 182 quadri e disegni, tutti di proprietà del Gemeentemuseum de L'Aja. Manca soltanto l'ultimo periodo, ossia quello di New York (1940-44). Quasi tutte queste opere sono state donate da S.B. Slijper (morto l'anno scorso a 87 anni), amico e sostenitore di Mondrian durante gli anni 1914-21. Nella casa di Slijper, Mondrian ha conosciuto persone che sono state di fondamentale importanza per lo sviluppo del suo lavoro, tra cui il teosofista dr. M.H.J. Schoenmackers. Questa donazione ha avuto, di recente, una piccola ma costosa coda. Gli eredi del donatore hanno fatto valere i propri diritti (Slijper è morto squattrinato), ottenendo mezzo milione di fiorini che dovrà essere sborsato dal musco. Si parla molto di Slijper e solo Hans Hedeker, critico del

NRC-Handelsblad, ha ricordato che qualche anno fa è morto, in miseria, senza possedere neppure un quadro di Mondrian, Stieltjes, disinteressato benefattore che, dal 1921 al 1933, ha finanziato Mondrian per lo studio e i materiali. Sua moglie era una creola, ex suffragetta, militante socialista, modella di Sluyters e amicissima anche lei di Mondrian. Un altro amico di Mondrian è stato Harry Holtzman (pittore sessantenne, professore al Brooklyn College di New York) che, quest'estate, si è recato nei Paesi Bassi per dare la propria consulenza al regista Nico Crama, che sta girando un film sulla vita di Mondrian. Holtzman era grande amico di Mondrian già negli anni '30 e dal 1938 in poi gli inviava, ogni mese, un disegno « come anticipo per quadri ». Quando nel 1940 Mondrian fuggì alle bombe tedesche su Londra, andò suo ospite in America ed alla sua morte, all'età di 72 anni, lasciò tutti i suoi quadri, i documenti e gli scritti a Holtzman. Quest'anno questi scritti verranno pubblicati in edizione economica dall'editore Vista, contemporaneamente in America e in Inghilterra. All'inaugurazione della mostra il pianista Ton Hartsuiker ha eseguito musiche del compositore Jacob van Donselaer, amico di Mondrian.

È stato annunciato il programma per la nuova stagione del Van Abbe Museum di Eindhoven. Dal 13 al 29 ottobre, Frans Erhard Walther con i suoi oggetti di stoffa che sollecitano un coinvolgimento attivo dello spettatore, il quale viene istruito tramite una dimostrazione sul video. L'editore M. Dumont Scauberg ha pubblicato, di recente, un libro di Ingrid Krupka sull'attività di Walther. Inoltre: Triennale di giovani artisti. Sono stati invitati sei belgi e sei olandesi i quali hanno dimostrato un prevalente interesse per la fotografia e per il cinema. Gli artisti hanno fatto delle apposite opere per la mostra, la quale, nel mese di gennaio, sarà trasferita ad Anversa. Successivamente, retrospettiva dell'espressionista-astratto Ad Reinhardt, fo-

G. Caris: *Cosmos*, serie 12, 13, 14, 1970.



tografie di Häusser, mostra di Ger van Elk, assemblages dell'americano William Wiley e, infine, una grande mostra del tedesco Heinz Mack, co-fondatore del Gruppo zero.

Un artista di cui si è molto parlato, di recente, nei Paesi Bassi, è Gerard Caris, del quale, quest'estate si sono avute 3 mostre. Nato a Maastricht nel 1925, da quattro anni egli si dedica, esclusivamente, alla ricerca di strutture astratte, per una comunicazione visiva universale. Il suo passato è quello di uomo di scienza e studioso di filosofia. Ha lavorato sette anni per la Shell in Indonesia e nella Nuova Guinea, poi in Nigeria e in Turchia. Stabilitosi in America, nel 1964 ha studiato a Berkeley dove si è laureato in filosofia e nel '69 ha preso il « master of art degree ». Quindi un passato che può essere considerato una lunga incubazione durante la quale ha acquisito una profonda conoscenza della comunicazione nelle società primitive, in cui ha vissuto a lungo e in contatto diretto so-

prattutto con i papua. Nel medesimo tempo approfondiva la conoscenza scientifica, strutturale della materia. Ora le sue sistematiche ricerche sono volte a trovare delle forme astratte che diano una maggiore chiarezza e un senso di vita diciamo più vitale nella confusa realtà di oggi. Le sue ultime cartelle di serigrafie sono sequenze di immagini che vanno guardate nell'insieme e suggeriscono uno sviluppo in una continua trasformazione. Sono varie strutture ma che nascono tutte da un elemento che è sempre lo stesso, cioè il pentagono nel suo ordine spaziale, profittato sul piano del foglio. Sono forme di una struttura che è il principio essenziale della creazione e della esperienza estetica. Queste sue ultime cartelle si chiamano « Cosmic », « Motion », « Cosmos », « Structure » e sono serigrafie monocolori, un colore che non ha corpo, che non si sente come materia, che rimane trasparente senza esserlo e quindi dà all'immaginazione la possibilità di intuire che queste forme astratte provengono da strutturazioni spaziali.

di, per sottolineare soprattutto quell'umanità dolente e quella solitudine invalicabile che promano dalle opere di Morlotti. Questa sua materia grassa di umidità e di vapori vegetali, densa di presenze fermentanti, inquieta nei cieli serotini fondi e misteriosi, stesa con un gesto lungo della spatola, fa piombare ciecamente l'osservatore in un mondo organico di silenziose e voraci metamorfosi che si lacerano per lasciar filtrare processi esistenziali che sono anche una presa di coscienza della realtà come conflitto tra storia e natura. Guardando questi quadri ci si rende conto come la nostra spinosa presenza nel flusso vitale e sensuoso della natura faticchi tanto a mimetizzarsi nelle sue pieghe ritmicamente sussultanti. Arcangeli ha scritto acutamente che « nessun artista, più di lui, è riuscito ad esprimere infatti, nell'arco della sua opera, quel senso irrestituibile della vita che passa, della morte che sopravviene e nello stesso tempo la perennità di questo ciclo; l'alternativa vita-morte ».

Le prode erbose, i boschi, i girasoli morrenti, impastati di un colore denso e vibrante, diventano una inquietante frontiera: di qui la vita fatta di giorni, di luci, di ombre, di desideri; di là la fine dell'arco esistenziale e l'immersione nel nulla. I « cactus », i « limoni », gli « ulivi », le « rose », gli « sterpi » sono tanti diversi momenti di un'unica e dolcissima metafora delle stagioni e della terra nei suoi cicli. Per Morlotti ogni cosa passa attraverso le fasi dell'acqua, del fango, prima di diventare carne, così come la carne a sua volta diventa umori, concime, muschio, terra. In questa realtà totalmente organica vivono i famosissimi « nudi », tangibile risvolto di una materia fatta carne, brace e terra. Non importa che li si legga come donne o animali, essi sono gli emblemi di un « eros-crosione » (Arcangeli) che si autoconsuma nell'atto stesso di condensarsi e di espandersi. Questi « nudi » sono la storia di un antichissima lotta che non si è mai indebolita nel tempo, la lotta amorosa dell'uomo con la natura o meglio dell'uomo e del sesso. A questo punto qualcuno potrebbe accusarci di aver visto Morlotti immerso in una luce crepuscolare; non crediamo di averlo costretto però nei limiti di un discorso esclusivamente lirico come fanno alcuni; siamo convinti, con Tassi, che si tratti di un discorso prevalentemente epico.

Dietro il muro di un apparente romanticismo lombardo brucia un desiderio intenso — e il materismo tattile lo conferma — di eliminare ogni allusività spiritualistica per evidenziare contenuti insiti nel dramma esistenziale dell'uomo. Il dramma dell'uomo di oggi che cerca nella natura non solo il simbolo di una maternità visceralmente desiderata ma anche una « verità umana e organica » da vivere. E questo è veramente « l'ultimo » naturalismo.

Antologica di Morlotti ad Acqui Terme

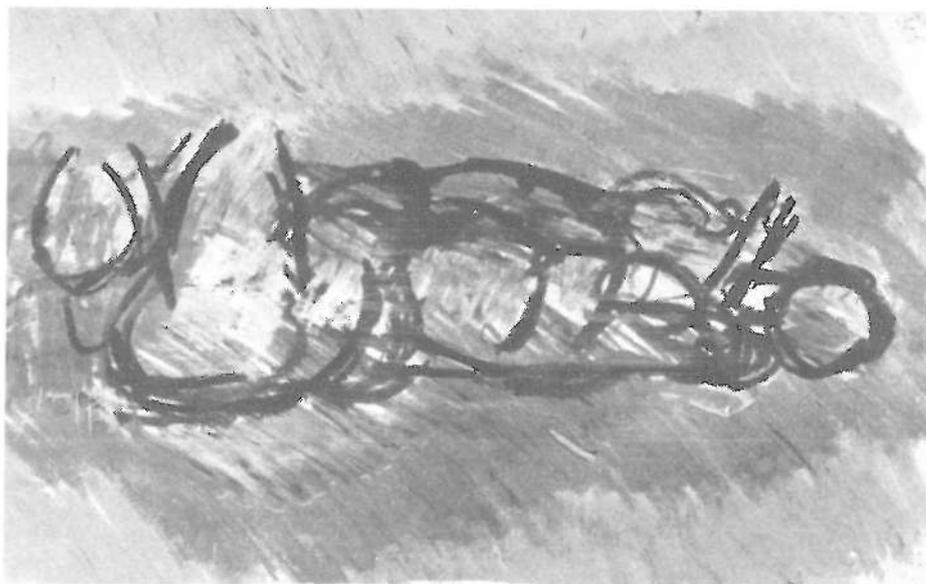
L'ultimo naturalismo

di Marisa Vescovo

L'Azienda Autonoma di Soggiorno di Acqui Terme, in collaborazione con i galleristi Repetto e Massucco, ha allestito con molta serietà, nelle sale del Liceo « Saracco » una scelta mostra di Ennio Morlotti, comprendente quaranta opere tra oli e pastelli. Ad Acqui sono presenti finissimi disegni e memorabili tele che vanno dal 1946 ad oggi, e prospettano, per rapidi passaggi, un itinera-

rio che come è noto va da un post-cubismo riletto in chiave contenutistica, ad un arcangeliano « ultimo naturalismo » che sta tutto sotto il segno della problematica Informale. In questa breve nota vorremmo però saltare decisamente i preamboli storicistici, dimenticare le etichette di « lombardismo », « romanicismo », « picassismo », accantonare gli avvicinamenti a Courbet, a Cézanne, a Moran-

E. Morlotti: *Nudo*.



Ortodossia militante

di Marcel Chirnoaga

Venti incisori rumeni hanno realizzato, insieme, un'opera che è stata presentata al padiglione della Romania alla 36 Biennale di Venezia.

Questi artisti, pur avendo una individualità ben definita, avevano certamente idee affini sul senso dell'arte, in generale, e della grafica, in particolare. Ciascuno di essi aveva già esposto in varie esposizioni in Romania e in altri paesi. Queste opere, malgrado la loro diversità, avevano un comune denominatore: l'intenzione che le aveva generate. Fu da qui che partì il lavoro comune. E, cioè, fare con queste opere, già esistenti, una unica vasta composizione, onde esprimere una comunità di idee, sottolineare e mettere in evidenza questo fondo comune, questa comune intenzionalità. La operazione tecnica fu molto semplice: vennero preparati dei montaggi per mezzo di collage e poi si composero i circa 90 pannelli che costituirono la composizione. Ciascun pannello fu pensato come una composizione aperta, fatto con pezzi di diversi autori, come una frase di un discorso. Quando un artista fa un collage con le proprie opere, affronta sempre notevoli difficoltà. Il lavoro fatto in comune fu ancora più complicato. Ma una volta fissata e accettata da tutti i partecipanti la linea del discorso — dopo grandi discussioni di principio — tutto si svolse nel modo migliore.

Gli artisti avevano convenuto di sacrificare le loro opere, lacerandole per il collage collettivo e avevano compreso che nel gesto stesso di lacerarle vi era implicita la volontà dell'autore di ricomporre i pezzi in un insieme più forte, più espressivo, più incisivo. Ma lavoro collettivo non significava rinuncia alla propria personalità artistica: solamente rinuncia al diritto di proprietà sull'opera. Questo gesto esprimeva già, in parte, l'intenzione di questi artisti. Era tutto l'insieme che doveva essere firmato da tutti: nessun pannello avrebbe portato la firma degli autori delle opere grafiche che lo componevano.

Nel suo insieme l'opera si è presentata come un poema, con elementi che si ripetevano, quasi per puntualizzare dei periodi. C'erano immagini fotografiche che riconducevano le invenzioni degli artisti alla realtà oggettiva e impersonale che le aveva generate. La fotografia era stata utilizzata come richiamo alla verità materiale e incontestabile di una realtà che gli artisti hanno conosciuto, che essi incontrano e che rappresenta il punto di partenza dei loro pensieri e del loro sforzo creativo.

Si è trattato, dunque, di un'opera collettiva, diversa da quelle antiche e moderne, dove un gruppo di artisti si fonde in una sola unità creatrice, sotto la direzione di un maestro. Le opere di questi artisti precisavano alla creazione collettiva; la fusione è avvenuta ad un altro livello intellettuale e affettivo. La assemblage di queste opere non è stata realizzata sotto la direzione di un maestro che ha piegato la personalità degli altri alle proprie idee. Ma in un lavoro di composizione realizzato in comune. È stato un lavoro di gruppo dove ciò che contava era la creatività che ciascuno era riuscito a mettere nell'insieme, perché l'idea comune fosse chiara, incisiva, intelligibile.

In questo mondo artistico, dove l'allargamento continuo della nozione di valore conduce ad una confusione deviante che prende il posto della profondità, dove il caso è preso per audacia e lucidità e l'arroganza meno fondata si fa passare per genio, sono bastati una certa forza di volontà e un certo rigore nello sforzo creativo per riunire insieme alcuni uomini di buona volontà, alcuni artisti che considerano l'arte un linguaggio, un mezzo per comunicare ai propri contemporanei (non ai posteri) le cose essenziali che essi conoscono. Questi artisti non temono di essere etichettati come narrativi, didattici, predicatori. Essi si rifiutano di vendere le loro creazioni nell'attuale sistema del mercato artistico: è la prova che essi vogliono rompere con la mediocrità e la contraffazione. Essi rifiutano di fare della loro collera e della loro rivolta uno stato civile, attualmente di moda e che non implica più né un gran genio inventivo, né un grande coraggio. Essi non accettano di occupare la comoda condizione di artista protestatario, che però continua a beneficiare di un prestigio acquisito nei tempi eroici delle autentiche rivoluzioni, fatte da uomini forti, che oggi rinnegherebbero quelli che pretendono di essere i loro successori.

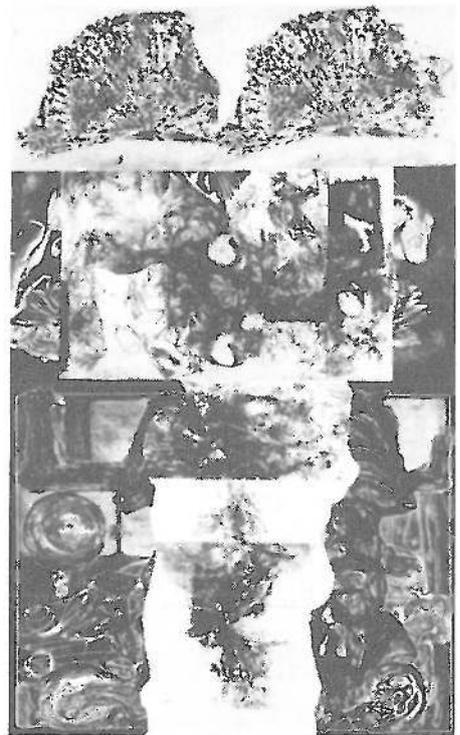
Voler presentare il male di questo mondo, smascherare i miti moderni (ma non già con scoperte personali e trovate artistiche), è per questi uomini un atto di coscienza. Il quale deve essere fatto con spirito razionale e non con l'improvviso abbandono delle regole precedenti del pensiero artistico: dato che niente ha ancora provato che non sia meglio conservare l'attuale sintassi, naturalmente sviluppandola come meglio sarà opportuno.

Roger Caillois ha scritto nel suo libro

« Il mito e l'uomo »: « La descrizione delle ombre del quadro fa già prevedere una possibilità di luce, perché queste stesse ombre indicano, le une, la direzione, le altre, gli elementi di una riforma che si può sperare salutare »... « È in questa direzione che può non essere superbia parlare di una *ortodossia militante*, poiché la sua autorità non posa che nella solidità dei suoi principi, nel rigore della loro applicazione e nella *forza di attrazione delle sue esigenze* »...

In effetti, l'esposizione del gruppo degli artisti rumeni si è presentata come un gesto di questa « ortodossia militante ». Ed è per precisare il senso di questo sforzo che il gruppo ha pubblicato un testo che non è una professione di fede — sarebbe stato troppo pretenzioso — bensì una dichiarazione comune per dare la chiave dell'insieme e la spiegazione di quello che è stato il motore primo dell'opera: « Noi consideriamo l'arte come un gesto di responsabilità umana. Con le nostre opere, col nostro sforzo collettivo, noi vogliamo respingere le attuali forme di disumanizzazione. La nostra opera deve essere compresa come un discorso cinematografico, nel quale ciascun pannello rappresenta una frase. L'immagine creata dall'artista non gli

Artisti rumeni: *Lavoro collettivo*, 1972.



appartiene che nella misura in cui essa diventa un bene comune degli uomini e fa parte integrante dello spazio sociale. Noi vogliamo gettare contro la disattenzione dei nostri contemporanei, una provocazione visiva per forzarli a prendere posizione, ad adottare un preciso atteggiamento nel processo morale della nostra epoca».

È la prova di una vera intransigenza intellettuale che non può essere disgiunta dalla intransigenza morale, perché mai un movimento di idee si realizza senza la stretta unione di questi due principi. Ciò, adesso, è più vero che mai. Perché, oggi, non esiste alcun ordine o autorità per incolpare l'artista che pecca contro la ragione o la morale. Oggi, che in quest'ambito, la licenza passa per virtù e la sregolatezza per apprezzabile fantasia.

Questo rigore morale si traduce, subito, in ricerche intellettuali, dove occorre una rettitudine che sappia rifiutare la seduzione e una fermezza che non si pieghi al *desiderio di piacere*. Non è, infatti, pensabile che la concessione su di un punto, non porti a qualche concessione sugli altri, tanto la costituzione dell'uomo è unitaria. L'arte resterà, sicuramente, ancora per molto tempo — può darsi per sempre — territorio di numerosi misteri. Ma i veri creatori non saranno coloro che adotteranno, di fronte ad essi, un atteggiamento estatico e ispirato. Perché in arte, più che altrove, il cielo appartiene ai forti e ai violenti. È precisamente in questa forza che risiede la speranza di una ortodossia, quella, che si propone di mettere in opera la totalità dell'essere, tutto l'insieme della società, in modo da far concorrere i vari suoi elementi ad una *creazione vivente e continua* (da qui l'aggressività di tutte le ortodossie).

Questa forza creatrice, nutrita dagli sforzi complessi della società, finirà per apportare alle sue rivendicazioni un accrescimento di certezza e di potenza e ciò per la *dimostrazione, vissuta e compresa, della loro coerenza e della loro solidarietà*.

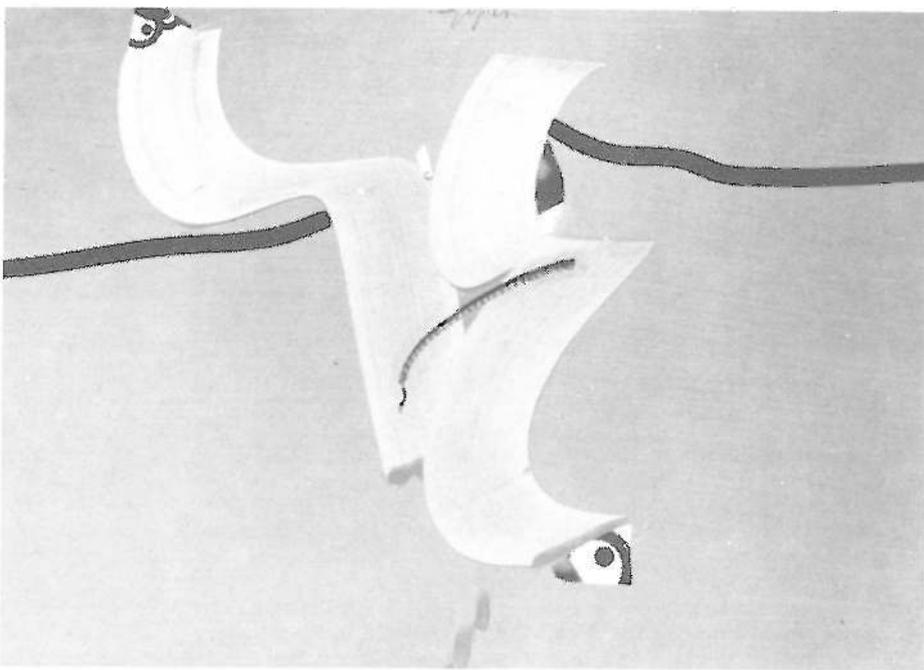
Ho cercato di presentare, in poche righe, ciò che ho considerato essenziale nella formazione di un'opera. Ma ogni metodo esplicativo è vero per ciò che propone ed è falso per ciò che esclude. E la pretesa di spiegare tutto può portare ad una condizione di mania interpretativa. L'oggetto che gli artisti affrontano è molto vasto e complesso: il male. L'obiettivo è molto semplice, diretto, immediato, perché noi consideriamo che niente sia più ingombrante, forse più funesto, di una verità inutile. Fare delle nostre opere mezzi per circoscrivere il male, svelare a tutti la struttura dei miti che circondano l'uomo contemporaneo, provocare la reazione, rendendolo cosciente della sua situazione; può darsi che queste siano pretese presuntuose.

Malgrado tutto, è così che noi vediamo la grafica nello spazio contemporaneo.

Alla Sala delle Cariatidi a Milano

Sergio Dangelo

di Cesare Chirici



S. Dangelo: *A L'Ile du Levant, la nuvene.*

Il Comune di Milano ha sentito il dovere di ricordare la *storia* di Sergio Dangelo, organizzando per lui una mostra antologica nella sala delle Cariatidi. È noto infatti che Dangelo si è formato a Milano, ed è stato con Baj, Crippa, Dova e altri, tra i primi rappresentanti della pittura *nucleare* (che costituì uno dei movimenti milanesi più vitali nel primo dopoguerra), portandone avanti alcune istanze che sono poi confluite in ricerche successive di altri artisti.

Occorre subito dire, però, che i temi che accompagnarono il sorgere di quel movimento, fondati su una *diversa* concezione della pittura, almeno da noi in rapporto a una nuova concezione dell'uomo *atomico*, non andarono oltre una generica formulazione sul piano programmatico (com'è possibile verificare rileggendo, il manifesto della pittura nucleare, redatto da Dangelo e Baj nel 1952) e poco di nuovo aggiunsero, in pratica, alle esperienze surrealiste e dadaiste che interessavano direttamente la ricerca dell'artista milanese. La componente surrealista e dadaista è per l'appunto presente in Dangelo in tutto l'arco del suo lavoro, con esiti talora assai sottili. Il suo momento più vivo, come appare all'esame dei dipinti e dei documenti esposti in gran numero alla mostra, non è soltanto rappresentato dalla sovente lucida e filtrata riflettura del sur-

realismo storico (Lam, soprattutto Ernst, Tanguy, etc.). Appare infatti abbastanza chiaramente dall'itinerario pittorico ricostruito nella Sala delle Cariatidi che la problematica sutherlandiana e wolsiana si è fatta a un certo momento pressante, inducendo il Nostro a una più stringente e calzante recodifica. Ma gli esiti di tale ricognizione interna ci paiono alla fine alquanto labili, e ambigui. Non ne vien fuori uno sbocco vero e proprio, i fili dispersi di una morfologia compiaciuta ed estatica sono recuperati debolmente. Forse il rifiuto di storicizzarsi, dal '68 a oggi, derivò a Dangelo dalla sensazione che il proprio repertorio creativo non fosse accompagnato da un'adeguata presa di coscienza di effettive scelte culturali, come lo fu ed es. per Dada nei confronti di un'accomodante accettazione del ruolo dell'artista come pacifico eversore *tout court*. La lezione dadaista è giunta in tal senso a un punto morto, e anche Dangelo sembra recuperarne, in talune opere più recenti non datate, gli spunti meno validi e più occasionali.

La storia di Duchamp e compagni rimane nelle fredde mura di un museo, emblema di un destino apparentemente irriducibile: lo stesso che sembra colpire le sinuose larve sospese nei fantastici acquari di Dangelo.

Brevi

Siena. Nelle Sale del Palazzo Pubblico mostra di disegni di Corrado Cagli, dal 1932 ad oggi. L'artista ha avuto anche l'incarico di dipingere il « Drappellone » per il Palio.

Forte dei Marmi. Organizzata dal Comune, si è tenuta al Liceo Scientifico una mostra a cura di Barilli, Corradini, Crispolti, Dorfler, Russoli, Vivaldi, intitolata « Fluidità del reale », con la partecipazione dei seguenti artisti: Barni, Bitonti, Fabiani, Gastini, Griffa, Innocente, La Pietra, Pacus, Paradiso, Ruffi, Sturli, Tagliaferro, Triglia, Vagli, Weller, Zucchini.

Sovico. Il Centro Culturale Sovico ha organizzato, dal 24 settembre al 1 ottobre, una mostra informativa intitolata « Arte-Rassegna 1972 ». La Commissione presieduta da Guido Ballo ha invitato 98 artisti, fra cui Adami, Baldan, Becheroni, Berni, Cappelli, Dall'Aglio, De Micheli, Forgioli, Fulgenzi, Giardina, Hollesch, Mardesic, Mazzieri, Moneta, Mosconi, Ormenese, Ortelli, Persico, Radicioni, P. Reggiani, Senesi, Siclari, T. Stefanoni, Vasconi, Vernizzi.

San Secondo Parmense. La Associazione culturale « Il Torrione » ha organizzato una rassegna nel cinquecentesco salone della Rocca dei Rossi. Curata da Gianni Cavazzini, che ha scritto anche la prefazione al catalogo, si è trattato di una delle manifestazioni criticamente più organiche, fra quante se ne organizzano in provincia. Intitolata « Ipotesi '72 », pur nella varietà dei 10 artisti prescelti, ha rappresentato, effettivamente, una valida « proposta ». Gli artisti erano: Della Torre, Savinio, Ossola, R. Ferrari, C. Lucchini, Capsoni, Guenzi, Burnett, R. Piccoli e Marisa Todeschini Soresi.

Milano. LXXII Mostra annuale d'arte della Regione Lombardia al Palazzo della Permanente, in sostituzione della vecchia « mostra annuale » sociale, nel quadro di quel rinnovamento che la Società Permanente va tentando da qualche tempo. La commissione era composta da Giuseppe Ajmone, Mario Rossello e Carmelo Cappello e gli artisti presenti sono stati 246. Sono state esposte parecchie opere di qualità e scelte, spesso,

anche con criteri più rigorosi che in precedenza. Ma si è sempre al « Salon ».

Cerretto Guidi. Alla Villa Medicea, a cura della Pro-loco, prima Biennale di pittura, articolata in ampie personali dei seguenti artisti: V. Bertì, R. Crippa, Francesconi, Licata, Music, Paulucci, Saetti, Turcato. Il catalogo è stato curato da Giovanni Micheli che è anche il segretario della manifestazione.

Pordenone. Al Centro Iniziative Culturali e col patrocinio dell'Ente Regione Friuli-Venezia Giulia, si è tenuta una retrospettiva del pittore friulano Giovanni Pellis, scomparso circa 10 anni fa. La mostra comprendeva circa un centinaio di opere, tra dipinti e disegni. Nella monografia-catalogo, testi di Arturo Manzano, C. L. Raggianti, Guido Perocco, Aldo Rizzi e una raccolta di scritti del pittore a cura di Andreina Ciceri.

Lorica. Alla 4ª edizione degli « Incontri silani », antologica di Renato Guttuso con oltre 40 tele eseguite negli ultimi anni ed una scelta di opere grafiche, in parte inedite. Presentazione in catalogo di Antonio Del Guercio.

Taormina. In occasione della 18ª rassegna cinematografica internazionale, nel proscenio del teatro greco, esposizione di 30 grandi tavole grafiche a colori di Nunzio Sciavarello, dedicate ai « Paladini ». Presentazione di Giancarlo Vigorelli.

Roma. Al festival nazionale dell'Unità, svoltosi al Villaggio Olimpico, hanno aderito cento pittori che hanno creato per l'occasione una serie di incisioni che sono state vendute a modico prezzo. Fra i partecipanti: Guttuso, Verrusio, Titonel, Moreni, Calabria, Guccione, Farulli, Vedova, Giacinto, Breddo, Guerricchio, Tornabuoni, Maselli, Castelli. All'Accademia Americana mostra di opere di borsisti americani, realizzate tra il 1971/72. All'Istituto Latino-Americano all'Eur, mostra del pittore uruguayano Arno Maudello.

Rimini. Si è inaugurato il Museo delle Arti Primitive (raccolta Delfino Dinz Rialto) che è uno dei più importanti di Europa per completezza e modernità dei criteri di reperti di arte figurativa provenienti dalle aree africana, oceanica e latino-americana.

Arezzo. Alla Galleria « Quarta dimensio-

ne », la stagione è stata inaugurata da una mostra di disegni, dal 1915 al 1950, di Fortunato Depero, presentati da Toni Toniato.

Poppi. Al Castello dei Conti Guidi, organizzata dall'Accademia Pisana dell'Arte-Sodalizio dell'Ussero, in collaborazione col Comune, mostra del pittore Eugen Dragutscu e dello scultore Tonio De Dominicis. In catalogo testi di Vittorio Vettori e Giuseppe Vese.

Folgaria. Alla Galleria Nuovo Spazio personale di Giovanni Korompay con numerose opere antiche e recenti. Presentazione di Ermanno Migliorini.

Borgomanero. Alla Galleria l'Incontro, personale di Enzo Faraoni, con 30 dipinti, quasi tutti recenti. Presentazione di Mario De Micheli.

Gonzaga. In occasione della Fiera Millenaria di Gonzaga è stata organizzata una rassegna sul tema « L'uomo e l'acqua ». Curata da Renzo Margonari, sono stati invitati 41 artisti fra cui: Abacuc, Arza, Contini, De Filippi, Gallizioli, Girardello, Pericoli, Petrovic, Plessi Sterpini, Tedeschi, Zampirolo.

Paola. Nel quadro dei « Festeggiamenti del Tirreno », mostra di pittura a cura di Maurizio Fravolini e Fiammetta Selva, sul tema: « Il mordente e l'aggressività dopo la Biennale ». Tra i presenti: Brindisi, Cagli, Guttuso, Levi, Manzi, Monachesi, Omiccioli, Sanfilippo, Tamburi, Guccione.

Verona. Alla Galleria Ferrari, la stagione è stata inaugurata da una mostra di Francesco Arduini, Maurizio Casari e Cosimo Lerose. In catalogo testi di Fossati, Battistoni e D'amore. Alla Galleria dello Scudo, personale della pittrice Jonat, presentata da Mario Portalupi.

Serravalle Sesia. A cura dell'Accademia di cultura e arte « Renato Colombo », 12 Estate Valsesiana con esposizioni degli artisti Alberto Cavalieri, Luciano Boschi, Mariella Perino, Giovanni Leombianchi, Bruno Gandola, Silvia Lefkowitz, Ernesto Tavernari, Michele Diklich, Claudio Trevi, Ibrahim Kodra, Osvaldo Medici del Vascello, Harry Noordhock. Inoltre si sono tenute varie conversazioni e cenacoli.

G.R. Lanza: *Scultura ambiente* (Bologna - Palazzo Galvani).

J.F. Bory: *Poesia visiva*, 1972 (Brescia - S.B.).

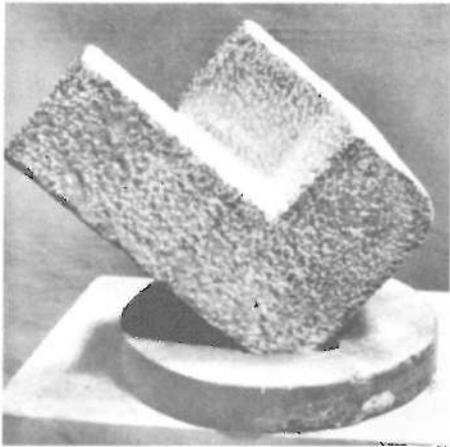




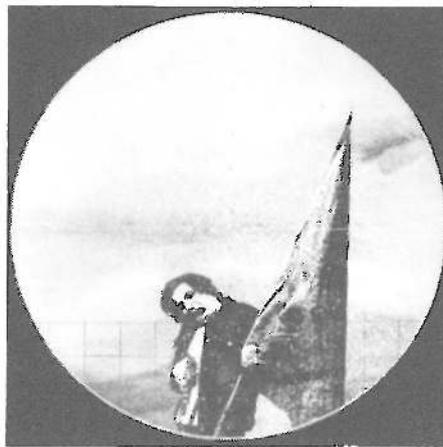
C. Lucchini: *Disegno*, 1972 (S. Secondo Parmense - Ipotesi 72).



M. Todeschini Soresi: *Senza titolo*, 1971 (idem).



V. Di Muzio: *Scultura* (Milano - Permanente).



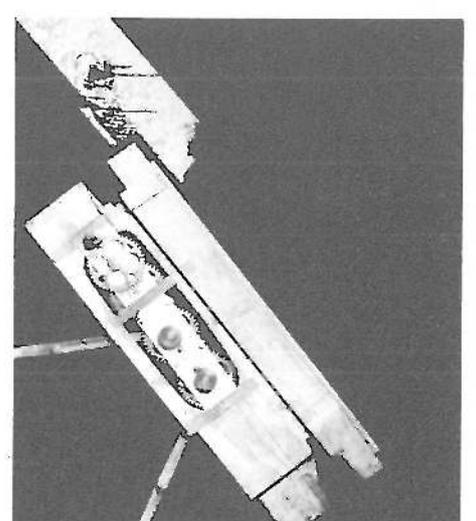
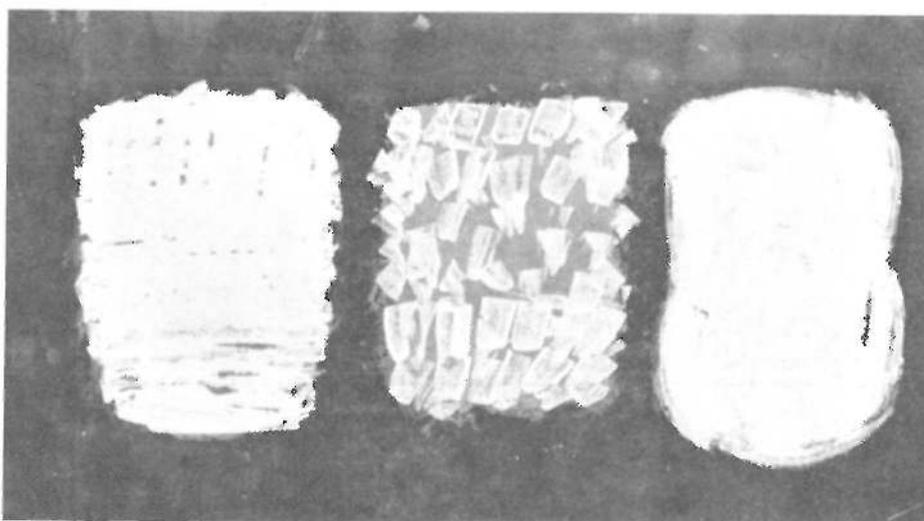
F. De Filippi: *Dipinto* (Gonzaga - L'uomo e l'acqua).



E. Heidrich: *Mc Custer* (Milano - Schwarz).

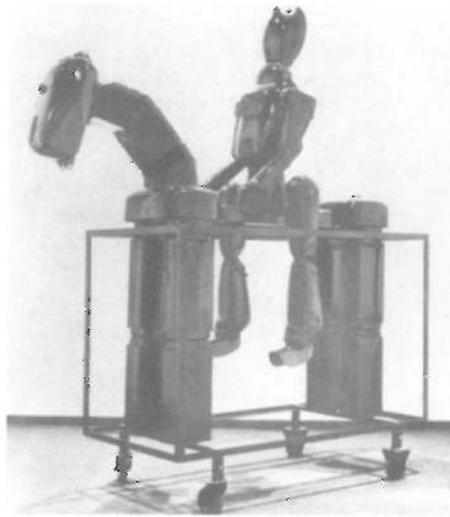
P. Consagra: *Fondo scuro con rosso* (Livorno - Peccolo).

R. Mascarin: *Oggetti* (Trieste - Comunale).

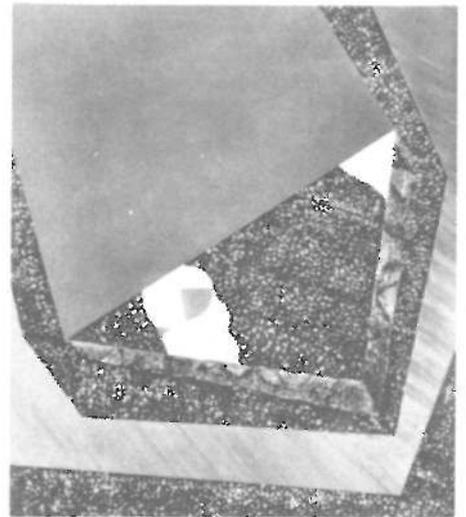




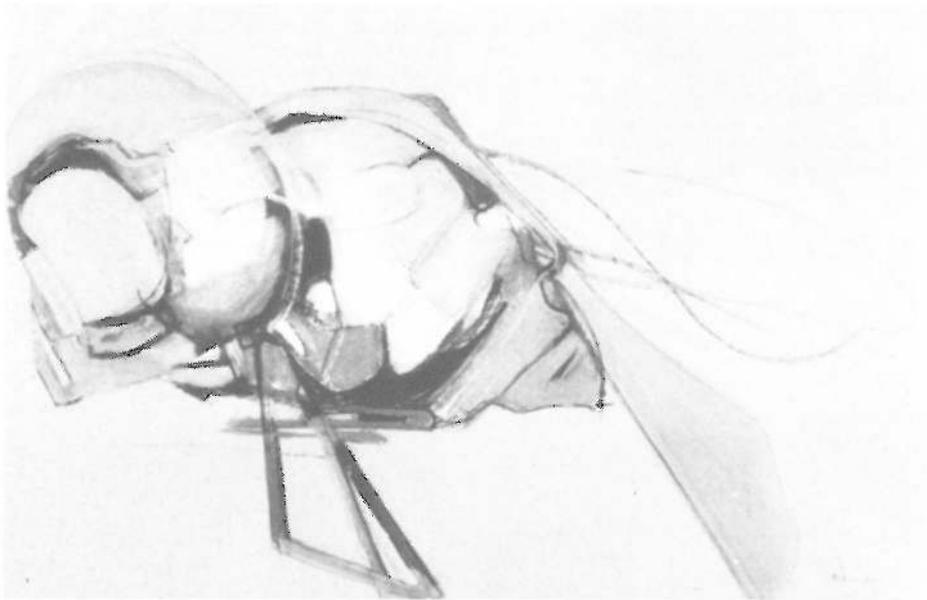
A. Bruschetti: *Corrida* (Sassoferrato - Salvi).



U. Guarino: *Cavaliere* (Milano - Schubert).



R. Crivelli: *Dipinto* (Milano - Permanente).



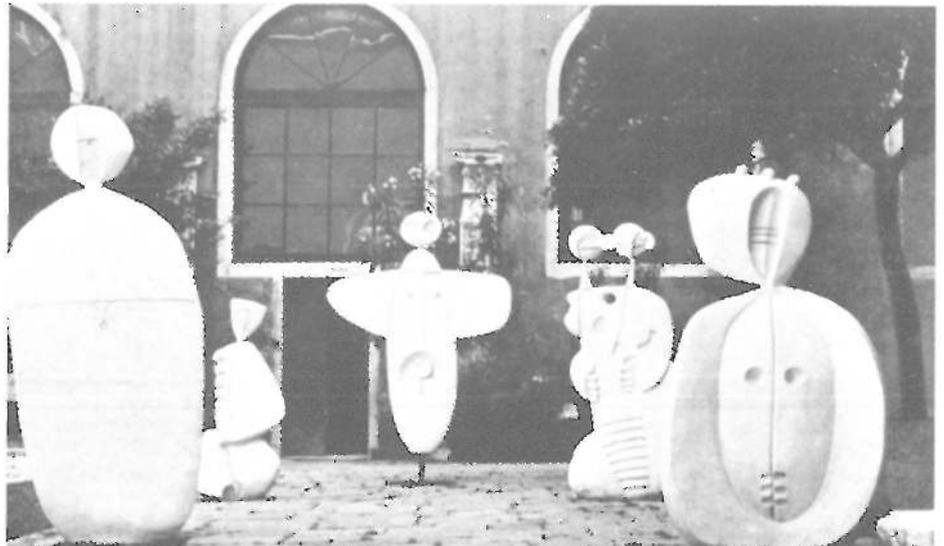
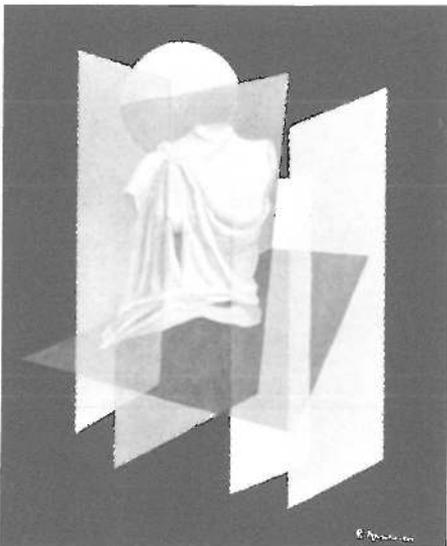
V. Balena: *Disegno* (Milano - Solferino).



G. Grosz: *Discussione, 1920* (Trieste - Costanzi).

R. Marinucci: *Dipinto* (Bari - Campanile).

P. Calia: *Sculture* (Vicenza - Il Cenacolo).



Recensioni libri

LAMBERTO PIGNOTTI, *Fra parola e immagine*, Ediz. Marsilio, Padova, L. 1.000.

Il volume di Lamberto Pignotti mi pare prometta, nella interna bardella, qualcosa di più di quanto, di fatto, non offra al lettore. Una affermazione comunque, nel paragrafo iniziale, credo vada riportata qui per esteso, dato che su di essa in seguito cercherò di condurre l'analisi. «La contrapposizione fra civiltà della scrittura e civiltà dell'immagine — scrive il Pignotti — sta dunque risolvendosi in favore di quest'ultima? Per niente; anche perché la contrapposizione è sostanzialmente artificiosa. Direi di più: il diffondersi delle immagini sembra mettere in risalto proprio quelle funzioni, peculiarità e valori della parola che sembravano affievolirsi e usurarsi. Ma non basta: l'avanzata dell'immagine fa vedere nuove insospettabili dimensioni della parola. Accantonate le fittizie linee di demarcazione occorrerà allora esplorare per lungo e per largo quella terra di nessuno che sta per ora fra il linguaggio scritto e quello visivo, fra parola e immagine».

Da un taglio iniziale di questo genere ci si potrebbe attendere un volume di semiologia; peraltro bisogna riconoscere che il testo non risponde a questa esigenza. Ci si potrebbe allora attendere un libro che analizza il sistema mitico e dunque la sociologia e la psicologia di massa, ma anche a questo discorso (del resto aperto da Barthes, da noi portato avanti prima da Dorflès ed ora, con larghe motivazioni semiologiche, da Eco) resta di fatto intonso nell'opera. Si tratta, più che altro, di delibazioni di vari temi, dalla cinematografia alla pubblicità, dal sistema della moda (con parziali riprese da Barthes) alla pittura il tutto senza una impostazione precisata a livello semiologico e quindi con delle conclusioni generali che non paiono accettabili. Ed infatti che la strada, la soluzione del problema della nostra società di massa possa essere la poesia visiva e che essa possa mai condurre una «guerriglia semiologica» appare quanto meno dubbio. Restando comunque al problema inizialmente aperto dal riportato passo del Pignotti dobbiamo cercare di chiarirci la struttura della nostra cultura. Non si possono, mi sembra, porre sullo stesso piano i codici iconici e quelli aniconici in quanto nel sistema di classe essi si dislocano a livelli ben differenti. Non si tratta di una «corsa» di alcun genere fra lingua iconica e aniconica ma semplicemente della verifica delle funzioni delle due lingue nel nostro sistema e delle conclusioni necessarie da trarre da questa verifica. Non ho intenzione di trarle qui, avendo il gruppo dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma condotto delle analisi, sulla Pubblicità («La Tigre di carta»), sul Fumetto («Nero a strisce») e ora sui Settimanali («La Bella addormentata») che mi sembra rispondano almeno settorialmente al quesito; voglio invece esaminare il carattere di questi sistemi segnici che, ovviamente, si distinguono e vanno distinti a livello di metodo, ma che, dicevo, svolgono nel nostro sistema una funzione diversa. Intendo dire che la lingua iconica ha, sul piano della comunicazione di massa, una funzione mitizzante esplicita; essa è una lingua estremamente complessa, ricca, sempre più articolata, una lingua nella quale le figure retoriche (Marmorì, ma prima — natural-

mente — Morris ed anche Barthes) sono adoperate continuamente, sono davvero elemento strutturale della costruzione.

Ora il sistema comunicativo della televisione, del manifesto e della pubblicità in genere, delle carrozzerie (che il Pignotti non prende in esame), della moda (che è un tipo di carrozzeria o di imballaggio), del fumetto e fotoromanzo, del cinema appare incontrovertibilmente non solo dominante nel nostro sistema ma anche determinante per costruire una serie di icone-guida della esistenza degli individui.

Il sistema propone attraverso questi mezzi dei veri e propri modelli antropologici attraverso i quali si realizza la mitica, che varia di anno in anno, di stagione in stagione, di triennio in triennio (ogni genere di imballaggio ha una sua mitica durata che non corrisponde mai, per la forbice progressivamente allargata tra valore d'uso e valore di scambio, alla reale durata del prodotto imballato), una mitica che fornisce non solo immagini ma modalità d'uso e dunque di comportamento. Modelli di comportamento.

In questo contesto la lingua letteraria risulta essere veramente elemento secondario; essa comunica sì, la «cultura» appunto perché la cultura, non mitica, viene riservata ormai ad una élite, ed abbiamo così lo stesso distacco di classe e di uso di lingua che caratterizza i fruitori di oggetti «artistici» in serie unica riprodotta tra fruitori di volumi di letteratura, romanzi d'autore etc. o semplicemente lettori di settimanali culturali e lettori di stampa di massa la quale, come è noto, e come mi sembra di avere dimostrato («La Bella Addormentata», introduzione) comunica eminentemente a livello di immagine.

Così quindi la cultura letteraria aulica è cultura mitica; il resto è una serie di stereotipi, ma stereotipi metaforici (e dunque immagini) che si sono da tempo usurati e che quindi possono essere apposti ai prodotti, alle vere icone, senza per questo allontanare il prudente, non assuefatto lettore. Questa graduatoria di «cultura» che mantiene naturalmente le diverse carenze e le protrae, ha nel nostro paese ragioni storiche che non vale qui rammentare. Non riconoscere nel nostro sistema il prevalere della cultura di immagine e intendere invece, come eventuale elemento rivoluzionario, la cultura elitaria della poesia visuale mi sembra una distorsione di fondo non facilmente accettabile. Oltre tutto il genere delle parole che ci vengono proposte dalla pubblicità è particolare; si tratta di parole-icone, parole trasformate in icone, parole che cioè vogliono apparire al lettore come marchi; è attraverso il marchio, e dunque il rovesciamento della parola in icone, che è possibile l'uso della parola nella comunicazione di massa. Che d'altro canto la lingua dei settimanali di élite, dei quotidiani politici, sia una lingua idiolettica appare fatto scontato ed ovvio.

Potrei analizzare molte sezioni, sulle quali mi sembra il consenso non possa esserci, del libro di Pignotti, ma mi limiterò ad una soltanto (tralascio le sue affermazioni problematiche sul cinema, sulla architettura etc.) relativa all'arte. L'affermazione che la funzione dell'arte è di mantenere «l'incertezza, il dinamismo, lo sperimentalismo ad oltranza» in quantoché essi «ostacolano (anche se non impediscono) l'accademia e il virtuosismo e nel senso politico perché un sistema che come il presente tende a usurare anche l'arte contribuisce a spingere

all'eccesso tale tendenza» (cioè il dinamismo, etc.); tale affermazione appare problematica specie quando, a conclusione, si dice, «questa dell'arte è dunque una forma di lotta, a forza di spingere l'acceleratore il sistema ribalterà». Ed infatti se l'affermazione fosse stata isolata la si sarebbe anche potuta prendere come uno sfogo quasi personale e fideistico nello astratto sperimentalismo, nel disimpegno, nel revival (stanco) del marinettismo (debitamente citato nel volume dal Pignotti) più usuale, ma essa precede di poco il capitolo conclusivo sulla poesia visuale e quindi necessita di chiarimenti. Nessuna speranza che il sistema ribalti mai per qualche camion di catrame rovesciato da una scarpata, per qualche striscia bianca nella provincia di Frosinone, per qualche cavallo esposto in galleria, per qualche «gesto» rappresentato e inteso da una élite. Dal dadaismo in avanti i gesti il sistema ha imparato a digerirli, anzi, più li digerisce e più dimostra di essere «libero» e quindi il migliore dei sistemi; questa «arte» (così detta) è elitaria per antonomasia, chiusa, limitata e estranea ai problemi reali (che non sono, è ovvio, quelli non risolti dal realismo socialista) della nostra convivenza civile. E così quindi si verifica come *in vitro*, in questo breve libro del Pignotti, il limite delle posizioni ipotizzate di avanguardia, un limite intrinseco. L'altro, che nasce dalla mancata impostazione (o dalla errata impostazione) semiologica mi pare, peraltro, ben evidente.

Arturo Carlo Quintavalle

ANNE LOCHARD, *Alberto Magnelli*, Ediz. Carte Segrete.

In un acuto saggio su Alberto Magnelli, Murilo Mendes scrive: «In uno schema sintetico, ricorderemo che nel 1910 domina il cubismo analitico; Kandinsky compone il suo primo acquarello astratto, Arp lavora in Svizzera e Mondrian espone ad Amsterdam. Nel 1911 Delaunay dipinge le prime «Finestre»; e dall'incontro di Kandinsky con Franz Marc deriva la fondazione del gruppo *Der Blaue Reiter*. Nel 1912 sorge il cubo-futurismo di Malevitch; Kandinsky pubblica *Lo spirituale nell'arte*. Nel 1913 Picabia esegue le sue prime grandi opere astratte, nascono in Russia il suprematismo di Malevitch ed il costruttivismo di Tatlin. In questo stesso anno Severini scrive un manifesto in cui si legge: «il faut renfermer l'univers dans l'oeuvre d'art. Les objets n'existent plus». Da una siffatta angolazione nasce la possibilità di lettura dell'opera dell'artista toscano; proprio in rapporto, cioè, alle condizioni conoscitive del suo discorso ed alle correlazioni storiche che le singole datazioni consentono. Perché se è vero che Magnelli scopre la pittura, per caso, nel 1907, è altrettanto vero che la maturazione dell'artista avviene dopo lenta e faticosa ricerca d'analisi, nell'ambito degli strumenti di lettura, che il tempo offre, e della tradizione. Da qui alle considerazioni sulla toscaneità dell'arte di Magnelli, il passo è breve. Una toscaneità fatta tutta di «costruzione architettonica», memore del magistero di Paolo, ammodernata sulla base dei fermenti — questo sì — che il tempo portava con sé. La simultaneità ed il dinamismo plastico, d'estrazione futurista, sono componenti estranee al linguaggio di Magnelli. Semmai si dovrà dire di una originaria linea francese — essenzialmente «fauve» — che si chiarisce e si tipizza attraverso la lettura

del colore che alla tecnica dell'affresco, alla stesura nitida della materia (l'aplat magnelliano) si riporta. Il discorso sulle date, dunque, porterà alle rapide annotazioni sulle esperienze parallele che l'artista conduce. E lo spunto ancora una volta viene proposto dalla lettura dell'ampio saggio di Anne Lochar, nonché dalla rassegna che la Galleria « Il Collezionista d'Arte Contemporanea », ha dedicato all'artista recentemente scomparso. Passaggi quali questi identificabili ne « La Foire » del '14 e « La grille noire » ugualmente del '14, sono sintomatici ai fini di siffatte considerazioni. Tutto francese nella colorazione, il primo, segmentato nella frantumazione degli elementi architettonicamente disposti nel vivace gioco di contrasti e, ad un tempo, portati ad unità organica di soluzioni; tutto teso nella stesura cromatica il secondo. La linea curva che taglia la parte superiore della tela, in contrapposizione al nitido delle linee verticali, quasi a proporre l'alfabetizzazione della forma, la riproposta dell'oggetto portato ad essenza di struttura elementare, sì che il discorso d'insieme, pronto a superare le motivazioni ideologiche, per tradursi in comunicazione immediata, al di là dei concetti di macchinismo cari al futurismo. È straordinaria, ci pare, l'attualità di questa « Grille noire ». Questo rapporto con la civiltà del nostro tempo; il procedere per immagini e, ad un tempo, per astrazione delle immagini. Sì che la figura che ne consegue è comunicativa immediatamente, nel momento stesso dell'impatto con l'osservatore: quel discorso che poi definiremo, riferito alle esperienze dei nostri giorni, nuovo spazio percettivo nell'ambito della civiltà delle immagini. Le componenti geometriche, in tal modo, intervengono ad animare la tessitura del quadro di Magnelli, che in siffatta ambientazione acquista una classicità d'ordine matematico che al concetto dell'astrattismo si riporta, quel concetto che vive la sua fase di proposta in termini di chiarezza classica, ansiosa di quell'ordine matematico in grado di realizzare il superamento del tragico quotidiano con l'armonia intellettuale. E gli spazi acquistano un dinamismo lirico. I rapporti tra tono e tono, si illuminano di vibrazioni conquistate nell'ambito di un gusto pittorico che costruisce lo spazio sulla struttura portante della linea. Quella linea che è la costante del gioco pittorico di Magnelli. La linea curva centrale sulla quale si innesta la costruzione architettonica della visione, in un ramificarsi di soluzioni nel cui campo settoriale la luce afferma la propria presenza intuitiva. Una luminosità, quindi, radicata nelle componenti materiche del colore, mai provocata perché quasi mai al chiaroscuro Magnelli fa ricorso. La stessa « Explosion lyrique » del '18, pur nel vivificarsi della partitura e nell'aggravarsi del segno, con punte che l'espressionismo possono anche rammentare, conserva il taglio netto tipologico che nei contrasti identifica la possibilità del costruire. Un costruire che conferma la lontananza di Magnelli dalla pittura di Balla, e questo anche quando alcune componenti sembrerebbero sollecitare un simile richiamo (vedi « Peinture » del '15). Forse più probabile il richiamo a Delaunay che la Lochard avanza nel suo saggio. La condizione esistenziale di Magnelli, dunque. Il suo movimento all'interno delle avanguardie, in un continuo ribaltarsi di proposte che nelle proiezioni figurali stesse, conservano quella sapienza del costruire che, appunto, giustifica la classicità del discorso dell'artista. Quella pietra

che è nell'architettura del Quattrocento, (la Lochard parla di architettura fiorentina) e che Magnelli traduce in solidità architettonica delle forme. Un modo di ingabbiare la visione in un gioco di linee che si fanno, come dicevamo, strutture portanti, sia che si tratti della « Compresse » del '13/14, con la grande curva che taglia al centro la figura, sia che si tratti delle « Deux femmes debout » del '17 in cui l'aurea metafisica è semplicemente un pretesto per la trasformazione, dall'interno, di tutti gli elementi attributivi dell'opera, serrati nell'ambito di una prospettiva frontale quasi riportabile all'ambientazione teatrale. Lo stesso si può dire per le sue « pietre »: rapporto umano, gabbia, ansia di libertà, proposta di nuovi spazi. Il dialogo con le « pietre » dopo la parentesi figurale. L'emblematismo dei significati della « Pierre gaudronee n. 3 » del '33, con quegli spazi costruiti settorialmente e l'ingabbiamento nella rete che vuole oggettivare la presenza fisica e la fisicità stessa; il ritorno dell'uomo ai suoi primordi, richiamato a quelle componenti di liricità, anche romantica se si vuole, che tanta parte hanno avuto nel discorso dell'arte italiana, astrattismo geometrico compreso. È la linea ferma di Mondrian che manca nell'avventura pittorica di Alberto Magnelli, ed a questa linea tutta la sua opera si dichiara estranea. Il purismo di Mondrian radicalizzato sino all'utopia della realtà (sarà soltanto un certo concetto ontologico dell'idea platonica ad evitare l'utopia in assoluto), non trova riscontro nel discorso di Magnelli, portato, egli, come ci appare non a chiudere lo spazio in regole precise ma a muoversi nello spazio con regole precise, pronto, però, a dilatare la sua immagine in questo spazio, sino a riaffermare il rapporto conflittuale. Ecco perché diciamo del lirismo romantico di Magnelli: il suo desiderio di liberazione che, poi, si risolve in un alternarsi di sollecitazioni in bilico, come giustamente sostiene François Le Lionnais, presentando il volume della Lochar, tra il desiderio di sentire la propria epoca, « identificandosi in esperienze diverse », e la volontà di liberarsene. Uno studio, questo della Lochar, dunque, che veramente affronta in profondità l'esperienza dell'artista toscano, impegnandosi minuziosamente nell'analisi del tormentato cammino compiuto dal pittore, seguendone passo passo la « longue marche » negli anni dal 1907 al 1939, e che si completerà in un prossimo volume dedicato alla successiva esperienza, sino alla sua morte.

Vito Apuleo

PAOLO FOSSATI, *Veronesi, le ragioni astratte*, Ediz. Martano, L. 2.500.

Ottavo volume della collana Nadar della casa editrice torinese. È formato da un ampio corredo illustrativo, da una antologia di testi dello stesso Veronesi e da un importante saggio di Paolo Fossati. In una breve postilla, quest'ultimo dichiara che, data la lunga giacenza in bozze del volume, nel frattempo il suo punto di vista ha subito qualche modifica: e a tale proposito rinvia al suo libro successivo, « L'immagine sospesa », che ho già avuto modo di recensire nel numero di dicembre di anno scorso. Mi sia consentito dire che, se anche qualche modifica c'è stata, questa ventina di pagine che egli ha dedicato al lavoro di Veronesi (ma con innumerevoli, quasi continui riferimenti alla situazione e

alle ragioni dei principali astratti italiani degli anni 30) contiene, *in nuce*, già tutte le tesi che egli ha sviluppato, appunto, nel libro « L'immagine sospesa ». E, direi che in queste « note a margine », per usare la sua definizione, il discorso ha raggiunto esiti forse insuperati. Infatti, a mio avviso, esse costituiscono uno dei più brillanti risultati critici di questi ultimi anni. Una felicità simile a quella di certi « romanzi brevi », unita, in questo caso, ad una estrema chiarezza espositiva. E l'opera di Veronesi e le motivazioni dagli astratti italiani del decennio '30-'40, ne escono illuminate come forse mai era avvenuto prima. Sia che egli demolisca il mito « aureo » e « mediterraneo », su cui tanto si è equivocato, oppure proceda ad una puntuale distinzione tra le teorizzazioni ed i fatti realmente accaduti. Una distinzione che serve, innanzi tutto, a sgomberare il campo dai presunti « assoluti », predicati dal Belli in « Kn », e che dimostra, al contrario, il lavoro sostanzialmente pragmatico, di « appropriazione relativa », compiuto dai più vitali fra questi artisti. E, cioè, appunto un Veronesi, un Melotti, un Fontana, un Licini. Una ricerca che — come sottolinea Fossati — essi, in fondo, hanno compiuto da « isolati » e che, come solo oggi forse si comincia a capire, fu premessa fondamentale per certi nostri sviluppi europei dopo il '45. Tracciato questo quadro generale, Fossati sviscera, in particolare, l'attività di Veronesi. E lo fa in modo altrettanto convincente e non senza certe sue abituali *boutade* (ne « L'immagine sospesa » il bersaglio era Crispolti, qui è Fagiolo dell'Arco, che, per altro, dirige la collana), *boutade* che rendono ancor più spregiudicato e vivo il discorso. Il quale, in pratica, riesce ad enucleare tutti i punti nodali della ricerca veronesiana, compresa quella specie di crisi che, verso il '40, lo vedrà alle prese con ricerche sul « primordio ». Vorrei citare, ad esempio, l'individuazione, fin dalle prime opere del '30-'32, di quell'equilibrio di elementi dinamici diversi, che sarà alla base di tutto il lavoro futuro di Veronesi. Oppure il carattere lucidamente sperimentale, pragmatico, del suo operare in un ambito in cui « materiali e fenomeni indagati fanno tutt'uno » e dove egli si sforza, con estremo rigore, di cogliere quella vibratile, complessa presenza emotiva e psicologica, in continua variazione quasi atmosferica, che costituirà la sua testimonianza poeticamente forse più alta e proficua. Una incessante mutevolezza che, come rileva Fossati, portò come conseguenza alle esperienze cinematografiche e a quelle « variazioni » su un tema, che hanno caratterizzato la sua ricerca. E, soprattutto, portò a quel « gran lavoro anti-idealistico e antimetafisico » che egli ha svolto e svolge, senza soste, da oltre quarant'anni. Cioè, anche durante quella che è stata definita la sua seconda giovinezza degli anni 50. Sempre estremamente rigorosa ma, al tempo stesso, impregnata di una grande libertà da schemi prefissati. Aperta e disponibile persino ad un certo abbandono — ciò che Fagiolo ha chiamato, con termine musicale, « allegro » — come si può constatare osservando il suo lavoro di questi ultimi anni. Una concezione della libertà, senza enfasi e esibizionismi, coerentissima con quanto rispondeva a Persico, nel '36, quando gli chiese come stava reagendo ai vari richiami all'ordine della critica ufficiale: « io continuo per la mia strada ».

F. Vi.

Schede

GIORGIO DI GENOVA, *Periplo delle peripezie del cosiddetto Ente Autonomo La Biennale*, Ediz. Officina, Roma, L. 1.600.

Primo dossier-volume della collana «Per una società nuova». Contiene tutti i documenti delle travagliate vicende dello statuto della Biennale di Venezia (dal regio decreto legge del 1930 all'ultimo testo tuttora all'esame del Parlamento), preceduti da una quarantina di fitte pagine di commento di Giorgio Di Genova, che ne ha curato la raccolta e l'ordinamento. Un libro che è un inequivocabile atto di accusa non solo della classe politica e mette addosso una profonda amarezza per gli interessi personali e le bassezze e storture umane e sociali che testimonia.

NEREO TEDESCHI, *La stampa degli artisti: l'acquaforte*, Ediz. Fiorini, Verona, L. 2.500.

Riservato alla sola tecnica dell'acquaforte (alle altre tecniche saranno dedicati successivi volumi), costituisce uno dei più completi e precisi manuali in questo campo. Oltre ad una particolare esperienza (il Tedeschi insegna tecniche incisive all'Accademia Cignaroli di Verona), il volume, pur nel suo rigoroso didatticismo (esempi e descrizioni, come in certi vecchi preziosi proutari, comprese illustrazioni, ricette, indirizzi utili e bibliografia), riesce a comunicare quel particolare «fuoco» che, come l'autore stesso ricorda, muove ogni vero, autentico incisore.

BEN NICHOLSON, *New Reliefs*, Ediz. Marlborough Fine Art, London.

Publicato dalla Marlborough e stampato a Ginevra da l'Imprimerie de la Tribune, si tratta di un ricco catalogo con 35 tavole a colori riproducenti le opere degli ultimi 3 anni — dal '69 al '71 — dell'artista inglese. La intelligente prefazione di Norbert Lynton prende l'avvio da una frase di Nicholson stesso, pubblicata in «Circle» di cui l'artista era stato redattore, insieme a J.L. Martin e Naum Gabo: «il 'realismo' è stato abbandonato per la ricerca del reale». Da qui viene ripercorso a grandi tappe il cammino dell'artista, a partire dal «Boccale» del 1911 fino ai rilievi bianchi del '39. Segue un accenno storico, rifacendosi ad esempi illustri, antichi e moderni, e infine prende in esame le opere tarde. Il saggio termina con un'altra citazione di Nicholson, pubblicata in The Times nel '59: «sarei veramente addolorato se il mio lavoro non contenesse nessun elemento romantico; sarebbe come voler impedire che la luna sorga dietro le montagne».

DOMENICO CANTATORE, *Il paesaggio*, Ediz. Galleria Michaud, Firenze.

Publicato dalla Galleria Michaud di Firenze in occasione della mostra tenuta da Domenico Cantatore alla fine della scorsa stagione. Contiene una trentina di illustrazioni, in prevalenza paesaggi, dipinti nelle Marche. Tre introduzioni: una descrizione molto bella di Piero Bigongiani del paesaggio marchigiano dal titolo «Assenza delle Marche»; una di Michelangelo Masciotta e una terza di Luigi Cavallo, che fa cenno ad un andamento espressivo derivante da Munch.

BRUNO CARUSO, *Anatomia della società civile*, Ediz. Galleria Giulia, Roma.

Volume pubblicato in occasione della mostra di disegni acquarellati (del 1971-72), tenuta da Bruno Caruso alla Galleria Giulia di Roma. Basta il titolo, «Anatomia della società civile» per dare un'idea abbastanza precisa del suo contenuto. Le 50 illustrazioni sono introdotte da 3 brevi testi: di Carlo Giulio Argan, Roberto Giammanco e Leonardo Sciascia. Il primo, svolto da una angolazione storica, senza trascurare le ragioni morali e politiche che sono alla base dell'operare dell'artista, ne sottolinea le radici nella Nuova Oggettività, ricordando i nomi di Grosz e di Dix. Quello di Giammanco calca sul pedale politico, mentre l'esame di Sciascia prende spunto da un'opera di questa serie e precisamente «Ultimo atto», per ricordare che Caruso vuol dire che siamo di fronte «non alla rivoluzione, non alla fine di una classe... ma alla fine di un mondo, alla fine del mondo occidentale».

GUIDO BALLO, *Andrea Cascella*, Ediz. del Naviglio, Milano.

La figura di Andrea Cascella, solida come le sue sculture, viene messa in rilievo in questo volumetto-catalogo, oltre che dal breve testo introduttivo di Ballo, da una serie di fotografie di Lorenzo Capellini che documentano la creazione dell'opera, fin dal suo inizio: dalla scelta, in loco, del materiale e, via via, attraverso tutte le operazioni di misurazione, di taglio, di trasporto, ecc., fino all'opera finita. Il volume è stato pubblicato in occasione della mostra che lo scultore ha tenuto nello scorso giugno alla Galleria del Naviglio di Milano.

GIUSEPPE GATT, *Michelangelo Conte*, Ediz. La Nuova Foglio.

«La Nuova Foglio» di Macerata ha curato l'edizione del volume che, con un testo introduttivo di Giuseppe Gatt, mette in rilievo la situazione ultima della produzione di Conte, le cui prime esperienze nella poetica non-oggettiva risalgono al 1948 e furono contemporanee agli astrattisti romani (egli è stato parte attiva nell'Art Club e nella Fondazione Origine). Le recenti opere, accostamenti e stratificazioni di metalli e laminati smaltati, con indicazioni di tridimensionalità che si concreta a volte in vera e propria scultura, sono il risultato di una lunga e felice ricerca che va dal periodo «spazio-tempo» (1950-1954) alle successive esperienze materiche. Nella parte centrale del suo scritto introduttivo Gatt così si esprime: «Ed è proprio in questo 'spingersi oltre' che si sostanzia l'essenza della ricerca di Conte: una ricerca imperniata su cardini fondamentali di forma e di materia ben individuati, le cui varianti graduali sono testimonianze di altrettante tappe conoscitive di un pensiero che non ha un punto definitivo d'arresto, proprio perché rifiuta ogni certezza «a priori» e considera ogni verità relativa».

GIULIA NICCOLAI, *Greenwich*, Ediz. Geiger.

La sempre maggiore importanza del concetto ideogrammatico è il fenomeno forse più rilevante manifestatosi in tempi recenti nella poesia. Svariati tentativi vengono compiuti nelle più diverse direzioni per accentuare l'aspetto visivo-mentale della scrittura e que-

sto volumetto della Nicolai (che dirige con Adriano Spatola la rivista di poesia Tam Tam) ne è esempio abbastanza probante. I sei disegni di Giosetta Fioroni, che accompagnano queste poesie, finiscono per essere una tautologia, in quanto la trentina di «nonsenses geografici» che compongono il libro hanno già, di per se stessi, nuove possibilità semantiche in cui i significati letterari sono in sottordine rispetto a quelli mnemonici e quasi visivi. A riprova, si veda la prefazione di Giorgio Manganelli che, pur così sottile e felice, conserva, al confronto, una forte matrice letteraria.

ANATOLE KOPP, *Città e rivoluzione*. Ediz. Feltrinelli.

Il libro tratta dell'architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti, che, come si è venuto chiarendo in questi ultimi tempi, rappresentarono uno dei momenti culturali più importanti del nostro secolo. L'intento di trasformare «il modo di vita» permise ogni ricerca di quei brevi anni e l'autore, con abbondante documentazione e con linguaggio estremamente piano, ne fa un'analisi accurata e assai utile, specie se si tien conto della chiave interpretativa suggerita nella prefazione da Emilio Battisti, che ha curato il volume. Peccato che Kopp, benché sottolinei che «la prima manifestazione della giovane architettura sovietica» fu la Torre per la Terza Internazionale di Tatlin e molte volte citi brani di El Lisitskij, tenda a minimizzare gli apporti delle correnti artistiche e passi sotto silenzio i contributi di vari artisti costruttivisti e suprematisti a quel clima fervido e anticapitatore.

DELACROIX, *L'opera pittorica completa*. A cura di Luigina Rossi Bortolato. Ediz. Rizzoli.

Delacroix, come epoca, esula dai temi di questa rivista. Ma riteniamo opportuno segnalare, lo stesso, questo libro della collana «Classici dell'arte» della Rizzoli, per due ragioni che, in definitiva, finiscono poi per fondersi: il metodo rigoroso con cui il volume è stato fatto e l'attualità di questo artista francese. La Rossi Bortolato, intelligentemente, si è infatti limitata ad introdurre la consueta «documentazione sull'uomo e l'artista» e lo scrupoloso «catalogo delle opere» con una scelta di brani del famoso diario, tenuto dal pittore dal 1822 fino alla morte. Cosicché ne è risultato un perfetto ritratto, senza inutili sovrastrutture, che ribadisce, oltre tutto, la sua attualità: a partire da certi, quasi analoghi, pensieri di Klee e dai concetti di libertà, d'istinto e di identità tra arte e vita.

LUCIANO CARUSO, *Di Bugli o dello «sbaglio programmato»*. Ediz. Continuum, Napoli.

Libretti come questo fanno sentire acutamente l'esigenza di istituzioni che salvino e cataloghino tutto questo materiale destinato a disperdersi e, di contro, a nostro avviso, utile per i futuri storici dell'arte. Si tratta di una specie di fascio stampato alla meglio, in cui Luciano Caruso, con un discorso «sinopato» ma efficace, analizza il rifiuto di un ordine che coincide con la non-vita e, di conseguenza, lo «sbaglio programmato» proposto dal napoletano Enrico Bugli. Proprio perché c'è piena sintonia tra il testo critico di Caruso e l'operare artistico di Bugli, il breve scritto diventa un «documento» che illumina una situazione locale interessante e non molto nota.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

QUI ARTE CONTEMPORANEA n. 8 (L. 1300), D. Vallier: *Fotografia e impressionismo* - E. Crispolti: *I futuristi e la fotografia* - M. Verdone: *Il quadro cinetico* - V. Eggeling: *Principi di un'arte cinetica* - M. Miraglia: *Michetti pittore e fotografo* - F. Popper: *L'arte del movimento* - D. Palazzoli: *Arte e fotografia* - L. Trucchi: *Bacon, la fotografia come supplemento di verità* - A. Michelson: *Michael Snow* - G. Markopoulos: *Una arte somma in età oscura* - A. Boatto: *Luca Patella* - L. Trucchi e M. Volpi Orlandini: *Piero Sadun* - G. Paolini: *Nuova confutazione del tempo* - S. Pucci: *Per una immagine fotografica* - M. Volpi Orlandini: *Turcato contro il quadrato* - M. Volpi Orlandini: *Monet al Museo Marmottan*.

FLASH ART n. 32-33-34 (L. 1.500), numero speciale dedicato a *Documenta 5* di Kassel con testi di R. Smithson, G.E. Simonetti, Gilbert & George - Nam June Paik, J. Cage, H. Haacke, R. Page, D. Huebler, V. Acconci, R.P. Lobse, V. Agnelli, M. Bochner, Art & Language, Ben, G. Paolini, K. Rinke, J.C. Amman. Inoltre testi di F. Melotti, C. Millet, H. Mack, C.C.M. Asnaghi.

DATA n. 2 (L. 1.500), P. Aicardi: *Traduzione da Vettor Pisani* - M. Claura: *Pour dire quelques evidences* - Livio Marzot - Giulio Paolini - *Contratto di trasferimento di opere d'arte* - Vincenzo Agnelli - Giovanni Anselmo - Mel Bochner - Claudio Parmiggiani.

DATA n. 3 (L. 1.500), Gilberto Zorio intervista di J. De Sanna - T. Trini: *Joseph Kosuth* - A. Boatto: *Nagisa Oshima* - C. Millet: *Victor Burgin* - J. Kosuth: *Dopo la filosofia, l'arte* - J. Kosuth: *Nota introduttiva del redattore americano* - M. Fagiolo: *L'occhio obbiettivo* - C. Spencer: *British Sculptors 72* - T. Trini: *L'arte di Gianni Colombo*.

DATA n. 4 (L. 1.500), F. Menna: *Sol Lewit, un sistema della pittura* - C. Drudi: *La pittura come paesaggio* - Note di Franco Vaccari - S. Siegelau: *PP+NN* - L. Patella: *7 per es. ecc.* - G.E. Simonetti: *Deuxche ideologie* - J. Baldessari: *Parabole* - T. Trini: *Alighiero Boetti* - Archivio Alfano - *Documenta 5 colloquio con Szeemann* - G. Gheerbrant: *Mc Luhan comme artiste* - *Vi deotappa intervista con Gerry Schum*.

L'UOMO E L'ARTE n. 9 (L. 800), numero dedicato alla «Politica, metodologia e didattica nell'insegnamento dell'arte: analisi di alcuni modelli istituzionali» con testi di C. Chirici, U. Melotti, W. Moro, A. Bozzolla, C. Tisdall, S. Orlandini, E.L. Francalanci.

IL MARGUTTA n. 5 (L. 600), L. Marziano: *Henry Moore* - R. Assunto: *La controavanguardia di Moore* - A. Pandolfelli: *Ben Nicholson* - E. Crispolti: *Ricordo di Romagnoni* - L. Caruso: *Giuseppe Capogrossi* - L. Marziano: *Mario Lattes*.

IL MARGUTTA n. 6 (L. 600), G.C. Argan: *Mastrianni una poetica della Resistenza* - N. Ponente: *Mastrianni, una vocazione monumentale* - C. Terenzi: *Mastrianni, segno e materia* - A. Perilli: *Indagine sulla prospettiva* - E. Crispolti: *I funerali dell'anarchico Pinelli di Baj* - L. Marziano: *Enzo Brunori* -

C. Chirici: *Immagine per la città* - A. Pandolfelli: *I giullari del XX secolo*.

IL MARGUTTA n. 7 (L. 700), *Biennale di Venezia: opinioni a confronto* - E. Crispolti e altri: *Biennale di Venezia, postille e proteste* - C. Chirici: *Alberto Magnelli* - A. Pandolfelli: *Piero Dorazio* - L.P. Finizio: *Milano 70-70*.

IMP. n. 3-4 (L. 500), F. Menna: *Hogarth, ideologia e retorica* - W. Zettl: *Grafica contemporanea in Austria* - J.L. Tancock: *E unum Pluribus, l'ascesa del multiplo* - M. Riso: *Lettera a Renzo Vespignani*.

PROSPECTS n. 2 (L. 400), J. Le Gac: *Avril 68-Septembre 71* - M. Youngstern: *Von Sattbau* - D. Huebler: *Variable Piece* - V. Agnelli: *14 proposizioni sulla parola* - M. Zaza: *Binomio* - D. Lamelas: *Publication* - C. Carpi: *Le presenze non contaminate* - E. Faes: *Carteggio inutile* - J. Burn, M. Ramsden: *Da six negatives* - J.C. Ammann: *Zur Ausstellung von Gilbert & George*.

ARTE E SOCIETÀ n. 3 (L. 1.300), N. Ponente: *La Biennale des equilibres les plus avancés* - F. Sossi: *La Biennale delle alternative impossibili* - V. Gorov: *A proposito della 36 Biennale* - G. Arlandi: *Continuità reazionaria e coscienza rivoluzionaria* - G. Montana: *La mistificazione di «povero» e di «concettuale» nella neosofistica controrivoluzionaria* - R. Bianchi: *L'alibi dell'antiquariumismo e la fuga nell'impegno* - S. Orlandini: *A proposito di alienazione artistica* - A. Pillieri: *Le istituzioni culturali* - L. Vinca Masini: *Il cubismo di Picasso, contestazione o rivoluzione?*

D'ARS n. 60 (L. 1.800), S. Rizzi: *Per Venezia un esame mondiale da superare* - R. Pontual: *Arte contemporanea in Brasile* - A. De Neuvillate: *Messico oggi* - H.A. Giusti: *5 artisti americani* - S. Frigerio: *Parigi* - D. Ionio: *Suono e immagine* - L. Lattanzi: *Puntualizzazioni a uso privato* - P. Restany: *Carlo Massimo Asnaghi* - M. Radice, G. Curonici: *Giuseppe Giardina* - F. Sargiani: *Breve storia del design* - Testi di Jo Colombo - D. Cara: *I tristi habitat della Funk art*.

LE ARTI n. 6 (L. 3.000), numero speciale dedicato alla *Biennale di Venezia*. M. Venturoli: *Cronistoria delle Biennali* - *Quando la Biennale era quella dei premi* - 80 capolavori di maestri del XX secolo - *Questa Biennale è così* - I padiglioni stranieri - F. Silvano: *Romantici e Preraffaelliti al Petit Palais* - F. Silvano: *Simbolisti e Surrealisti belgi al Grand Palais* - *Premio Le Arti 1971*: Metka Krasovec, Aldo Schmid, Sergio Sermidi, Antonio Paradiso - *Profili d'artista*.

LE ARTI n. 7-8 (L. 1.500), G. Marussi: *Le scelte della Biennale* - *Grafica alla Biennale* - G. Marussi: *Tre mostre in Toscana* - C. Spencer: *Moore a Firenze* - M. Bentioglio: *L'uomo e la città* - F. Silvano: *I Van Gogh di Van Gogh* - *Lettere dal Carso, Svizzera, Napoli, Matera e Puglia* di D. Bonamore, A. Benini, C. Ruju, T. Carpenteri, P.Q. *Profili d'artisti*.

LOTTA POETICA n. 12 (L. 500), Sarenco: *Le farse culturali del P.C.I.* - F.A.P.: *L'Exposition Pompidou* - *L'Exposition 72-72 au Grand Palais* - G. Bertini: *Biennale di Venezia* - *Le mestruazioni permanenti*.

CRITICA D'ARTE n. 124, C.L. Raggianti: *Committenti a noi! Arte e politica* - P.C. San-

tini: *Lorenzo Guerrini* - M. Mimita Lambertini: *Chiarimenti per l'ideologia futurista*.

IL BIMESTRE n. 19, con inserto dedicato a «Poesia oltre la scrittura» con testi di E. Battisti e U. Carrega.

IL BIMESTRE n. 20-21, L.J. Vitello: *Mondrian e la teosofia* - P. Fossati: *L'anno della scultura*.

OTTAGONO n. 24, B. Munari: *L'uomo a più dimensioni* - G. Ballo: *Valerio Adami*.

OTTAGONO n. 25, G. Ballo: *Gino Marotta o dell'artificio naturale* - B. Munari: *La macchina antropomorfa*.

GALA n. 2 (L. 1.000), L. Inga Pin: *Giovane arte svizzera* - V. Ferrari: *Arte e decultura (intervento di D. Palazzoli)* - R. Sanesi: *Lo spazio enigmatico di Ortelli* - T. Catalano: *L'antropologia di Costa* - R. Sanesi: *Note su Nicola Carrino*.

QUINTA PARETE n. 4 (L. 2.000), Janus: *L'età dei fantasmi* - Janus: *Sutherland, forma e funzione* - M. Ray: *Dadamade* - M. Fagiolo dell'Arco: *Sull'astrattismo o razionalismo in Italia negli anni 30* - P. Fossati: *Luigi Veronesi* - L. Rognoni: *Luigi Veronesi* - R. Hamilton: *Immagine urbana* - J. West Coast - H.T. Hopkins: *Edward Ruscha* - L.R. Lipard: *Kenneth Price* - T. Chiaretti: *Arshile Gorky* - A. Schwarz: *Aitono al Grande Vetro* - *Conversazione con Joseph Beuys a cura di H.V. di Grinten* - F. Whitford: *Paul Wunderlich* - A. Tabucchi: *Cesariny, il Vascello di specchi* - T. Tzara: *Francis Picabia 1920* - M. Bandini: *Jean Pierre Raynaud*.

ARTE LAVORO n. 2 (L. 100), Gruppo lavoro della figurazione - *L'azione creativa dell'artista nella situazione d'oggi* - *Un murale di Piero Tredici* - P. Lusa: *Bolzano, esperienza di una rassegna* - Arcicoda: *Contromostra a San Giovanni Valdarno* - *Una mostra contro la repressione* - P.L. Paolillo: *Alternativa ad una Accademia sclerotica*.

ARTE LAVORO n. 3 (L. 100), Il Centro promozionale di Gualdo Tadino - G.S.: *Il suicidio di Pinelli in un'opera di Baj* - A. Scagliotti: *Una scultura in collaborazione a Cusano Milanino* - S.M.: *A proposito della Expo Pompidou* - U. Aniello: *L'ARCI per una nuova cultura* - P.L. Paolillo: *Per una nuova Accademia d'arte*.

CIVILTÀ DELLE MACCHINE n. 1-2 (s.i.p.), C. Pirovano: *Luciano Minguzzi* - I. Mussa: *Espansioni ritmiche nelle strutture di Sinisca* - S. Oriente: *La struttura variabile di Sinisca* - G. Albenga: *Il centenario di Giacomo Balla*.

KING KONG n. 2 (L. 300), *Venezia, quando un artista cade, cade sulla schiena* - J. Lacan: *Il problema dello stile e la concezione psichiatrica delle forme paranoiche dell'esperienza* - P. Pilkington: *La delinquenza duchampiana e la cura conseguente* - G.E. Simonetti: *Descrizione di una topica, l'archeologia del dorso* - K. Widmer: *The electric esthetic and the short-circuit ethic of the current populist culture*.

IN n. 5 (L. 900), primo numero dedicato a «Distruzione e riappropriazione della città» con interventi di Superstudio, B. Dimitrijevic, Archizoom, E. Sottsass, Coop. Himmelblaud, U. La Pietra, V. Ferrari, Collettivo Autonomo della Facoltà di Architettura di Milano, G.E. Simonetti, M. Peintner, J. Burns, M. Lipson, B. Hurrel.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

La Diffusione Grafica Popolare (Via Guido Castelnuovo, 38 - 00146 Roma) ha pubblicato una cartella di 14 opere grafiche di Gaetaniello, Girardello, Guccione, Guida, Mariani, Pescatori, Sarri, Spadari, Titonel, Tredici, Trubbiani, Turchiaro, Verrusio, Viviani. L'iniziativa della D.G.P. è volta a favorire il collezionismo fra i ceti popolari.

Le Edizioni del Cappello (Via Pigna, 10 - 37100 Verona) hanno pubblicato le seguenti cartelle Nereo Tedeschi (testo Liliana Tedeschi), Vittorio Avella (testo Raffaele Crovi), Gianni Ambrogio (testo Luciano Luisi), Alberto Casarotti (testo Gianfranco Maiorino), Renzo Margonari (testo Ferdinando Albertazzi), Giorgio Peretti (testo Luciano Berretta), Mario D'Anna.

Alberto Schubert Editore (Via Cino Del Duca, 2 - 20122 Milano): cartella di 10 serigrafie di Cesare Peverelli. Testo di Patrick Waldberg.

Edizioni Rolued (Via C. Cattaneo, 14 - 37100 Verona): serigrafia di Cosimo Lerose.

Bon à tirer (Via Fatebenefratelli, 36 - 20121 Milano): volume «Sonetti» di Giorgio Baffo, a cura di Piero Chiara, con 5 acqueforti di Franco Gentilini.

La Serigrafica (Piazzetta Longobardi, 7/a - 73100 Lecce): cartella di 20 serigrafie di Vittoria Sodo, dedicate all'opera di Garcia Lorca. Presentazione di Mauro Corradini.

Sellerio Editore di Palermo: cartella di 4 acqueforti di Edo Janich, intitolata «Palermo normanna» con un testo di Ibn Gubayr.

Fratelli Fabbri Editori (Via Mecenate, 91 - Milano): un libro intitolato «Un millimetro», formato da 12 sottili, piccoli fogli d'acciaio di Pietro Consagra.

Edizioni Castiglioni e Corubolo (Via Cantarane, 4 - 37100 Verona): cartella di 5 litografie di Orfeo Tamburi dal titolo «I Mews di Londra».

Editore Siro Teodorani (Via Lamarmora, 21 - 10122): cartella di 6 litografie di Giuseppe Migneco dal titolo «6 volte donna».

Edizioni Fenati-Zanotti (Via Baccharini, 12 - 48100 Ravenna): cartella di 6 acqueforti di Emilio Vedova dal titolo «De America». Testi di Lorca, Majakovski, Whitman e altri poeti contemporanei.

Grafica Domus (Via Veneto, 146 - 00187 Roma): seconda serie di opere grafiche comprendenti litografie e incisioni di Guidi, Guttuso, Cagli, Maccari, Baj, Guerreschi, Calabria, Clerici, Tornabuoni, Sarnari, Graziella Marchi.

Edizioni Arte al Borgo (Via Mazzini, 43 - 90139 Palermo): cartella di 6 litografie di Raffaello Piraino dal titolo «Uguale agli Dei». Testo di Leonardo Sciascia e liriche greche.

Nuovo Torcoliere (Via Alibert, 25 - Roma): cartella di incisioni di Leo Guida dal titolo «Confine».

Incontri Sud di Roma: cartella di acqueforti di Lino Tardia con un testo di Simone Gatti dal titolo «Madre fenicia».

Premi

A Milano nel prossimo dicembre si terrà l'XI Premio del Disegno «Galleria delle Ore», ad invito, per artisti italiani e stranieri che non abbiano superato i 40 anni. Gli artisti non invitati possono inviare, entro il 30 ottobre, n. 5 disegni (inchiostro, carboncino o grafite) della misura 50 x 50 cm., che saranno esaminati da una commissione e, al caso, inclusi nell'elenco degli artisti invitati. Informazioni: Galleria delle Ore, Via Fiori Chiari, 18, tel. 803333.

L'Azienda autonoma soggiorno e turismo di Lecco ha indetto un concorso per il bozzetto di un manifesto turistico sul tema «Lecco - città manzoniana», da diffondere in occasione del centenario della morte del Manzoni. Premio di L. 800 mila al primo classificato e premio di L. 200 mila riservato a studenti di Licei artistici o Accademie italiane. Consegna bozzetti entro l'11 dicembre 72.

Su iniziativa di Repaci, presidente del Premio letterario Viareggio e di Grotti, presidente dell'Ente culturale «ai Frati», è stato costituito il Premio Viareggio di pittura e scultura, riservato ad artisti non superiori a 30 anni. Ne saranno scelti 15 ogni anno e dovranno ispirarsi ai libri premiati a Viareggio l'anno precedente. Termine presentazione delle opere: 25 maggio 73.

4ª Rassegna nazionale di pittura «Premio S. Ambroeus 1972». Adesioni entro il 25 ott. alla Segreteria, Via Nirone, 5 - 20123 Milano, tel. 861769.

Il Premio internazionale «Diano Marina» è stato assegnato al volume «La passeggiata» di Palazzeschi, illustrato da 2 linoleografie di Magnelli e, in generale, alle realizzazioni editoriali di Luigi Maino (M'Arte Edizioni, Milano).

Il Premio Cino da Pistoia è stato assegnato a Marino Marini.

Varie

La X Quadriennale nazionale d'arte di Roma sarà articolata nelle seguenti e successive esposizioni: 1) Aspetti dell'arte figurativa contemporanea. Nuove ricerche di immagine. 2) Situazione dell'arte non figurativa. 3) La ricerca estetica dal 1960 al 1970. Si prevede di organizzare, inoltre, le ulteriori, seguenti mostre: 1) Gli artisti stranieri operanti in Italia. 2) La nuova generazione. 3) Il Futurismo nel mondo.

La Libreria antiquaria Prandi (Viale Timavo, 75 - 42100 Reggio Emilia) ha pubblicato il proprio catalogo n. 155 riguardante 101 incisioni di Fattori, Boccioni, Morandi, Bartolini, Castellan, Viviani, Maccari, Marini, Manzù, Manaresi.

È uscito il n. 2 del «Bollettino da dentro», pubblicato da Laura Alvini, Ugo Carrega, Vincenzo Ferrari (Via Borgonuovo, 20 - 20121 Milano).

Le Editions Agentzia (75222 Paris Cedex 05) hanno pubblicato il 2° «Annuaire de l'avant-garde» diviso in 4 sezioni: artisti, editori, riviste e gruppi.

Promosso dal Centro Studi e Ricerche Busnelli di Misinto, dall'1 al 3 dicembre, al Museo della Scienza e della Tecnica di

Milano, convegno internazionale di Industrial Design.

Quest'anno la «Rassegna San Fedele 3» si articolerà in sole 4 manifestazioni, ciascuna delle quali tratterà un tema prestabilito. L'elaborazione e la presentazione saranno affidate ad alcuni gruppi di studenti.

La rivista SIGNAL (Dobrinjska 3, 11000 Belgrado, Jugoslavia) sta preparando un volume sulla poesia concreta e visiva, con una bibliografia delle pubblicazioni d'avanguardia dal 1950 ad oggi. Gli artisti interessati sono invitati ad inviare testimonianze del loro lavoro, con note bio-bibliografiche, possibilmente in inglese o francese ed inoltre libri, riviste, cataloghi, foto, dischi, ecc.

Milano. La Giunta Municipale, visto l'esito negativo del Concorso d'idee per la Galleria d'arte contemporanea, ha deliberato di nominare una commissione per predisporre un nuovo bando di concorso e per proporre l'elenco degli artisti da invitare e la composizione della giuria. Per iniziativa della Ripartizione Iniziative Culturali del Comune sono stati approntati i «pullman dell'arte» per mostre itineranti. Il primo autobus ha portato in periferia quadri della Nuova Oggettività. L'Associazione Amici di Brera, in collaborazione con la Direzione delle Biblioteche Rionali e dei Consigli di Zona, ha organizzato una serie di corsi serali di cultura artistica, con particolare riguardo all'arte contemporanea. I corsi sono stati tenuti in 3 biblioteche rionali da Mario De Micheli e Franco Vedovello.

La Galleria «Il Grifo» (Via di Ripetta, 129 - Roma) ha costituito il «Centro internazionale di documentazione e promozione per l'arte fantastica». Ci saranno mostre scambio, monografie, pubblicazioni e un bollettino periodico. Per dicembre è prevista una mostra a cura di Giorgio Di Genova.

Artisti deceduti: a Milano, Mario Lepore, che fu anche critico del Corriere Lombardo, di Milano-Sera e del Corriere d'informazione; sempre a Milano, Renato Vernizzi; a Roma, Ezio D'Errico; a Parigi si è suicidato Gabriel Pommerand che, insieme a Isidore Isou e Maurice Lemaître, fu uno dei fondatori del movimento lettrista.

Nel 1973 si terrà al Rheinisches Landes Museum di Bonn una grande mostra di Fortunato Depero. La preparazione è stata affidata a Bruno Passamani, Direttore del Museo di Bassano.

Il 5 settembre sc. è morta, a Roma, Maria Laura Drudi Gambillo Crispolti. Aveva 45 anni. Sposata dal 1959 con Enrico Crispolti, il suo ricordo è legato a quegli «Archivi del Futurismo», redatti insieme a Teresa Fiori, che costituiscono un contributo fondamentale per lo studio di quel movimento. Pubblicò, inoltre, il volume «Dopo Boccioni» e, insieme a Giuseppe Marchiori, il volume «I ferri di Burri». In precedenza, dopo aver studiato a Padova con Troilo e a Roma con L. Venturi, aveva, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, collaborato alle mostre dei Macchiaioli, di Mondrian e della pittura italiana contemporanea a Copenaghen. 5 anni fa aveva fondato, a Roma, lo Studio d'arte Condotti 85, a cui si dedicò con grande passione fino all'ultimo e che servì per far conoscere numerosi, validi artisti italiani e stranieri.

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

Abbonamenti 1972

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

Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

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

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI
Certificato di allibramento

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

Bollo lineare dell'ufficio accittante

N. del 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 accittante

Tassa di L.
 Cartellino del bollettario
 L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

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

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI
Ricevuta di un versamento

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

Bollo lineare dell'ufficio accittante

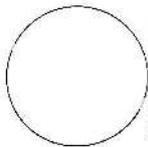
Tassa di L.
 numerato di accettazione
 L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

Causale del versamento.

- | | |
|--|----------|
| <input type="checkbox"/> abbon. a « NAC » | L. 3.500 |
| <input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/1)
NAC + CONTROSPAZIO | L. 7.500 |
| <input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/2)
NAC + SAPERE | L. 7.000 |
| <input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/3)
NAC + TEMPI MODERNI | L. 6.100 |

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti



Il Verificatore

Bollo a data

AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abruzioni o correzioni.

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

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

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.

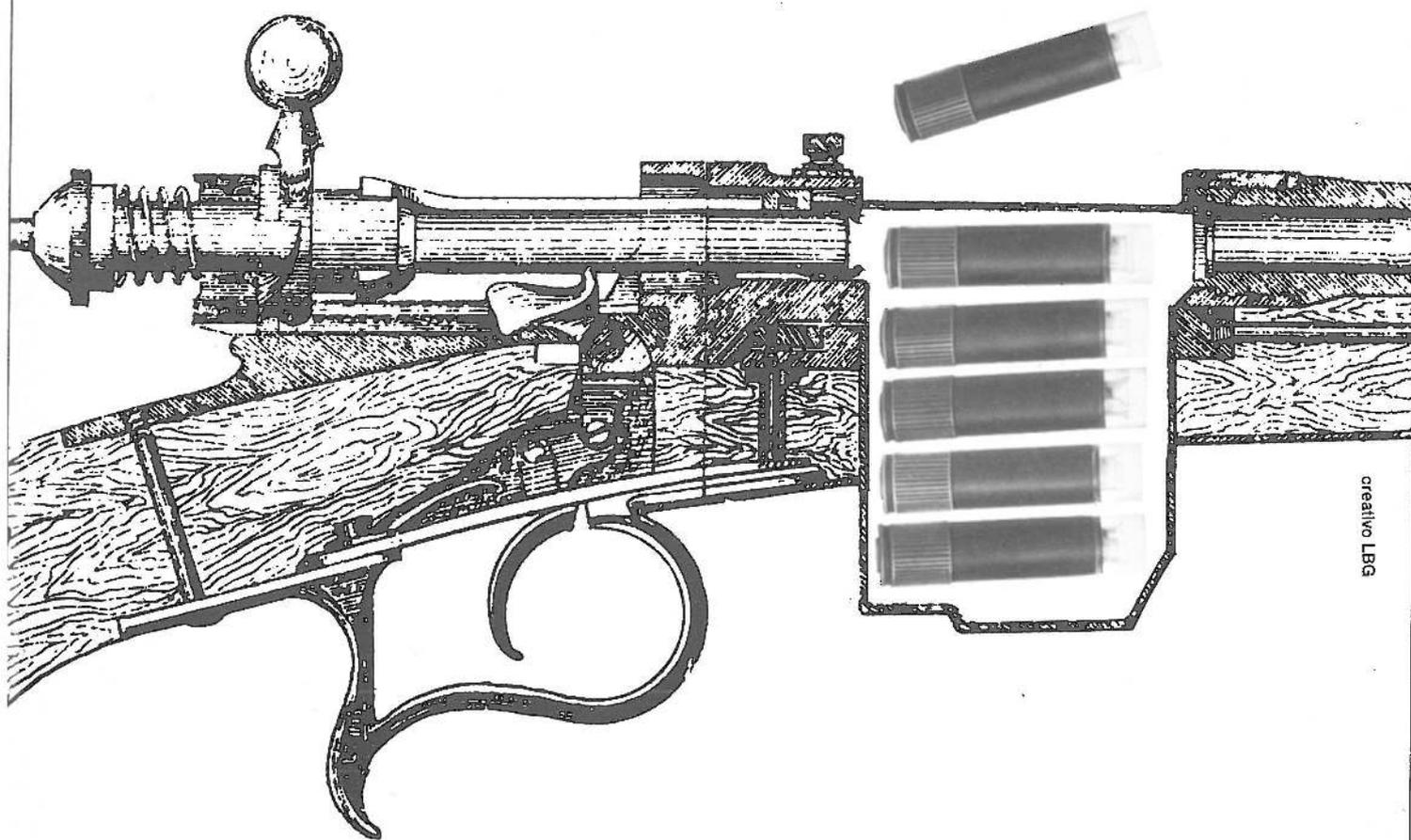
Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

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

carica punta e scrivi



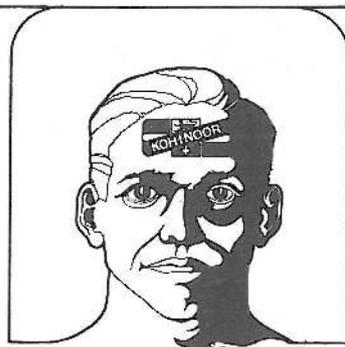
creativo LBG

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

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



rotring



Quando il pensiero diventa segno

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

rotring
KOH-I-NOOR

