# NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Dicembre 1973 / L. 500

# 12

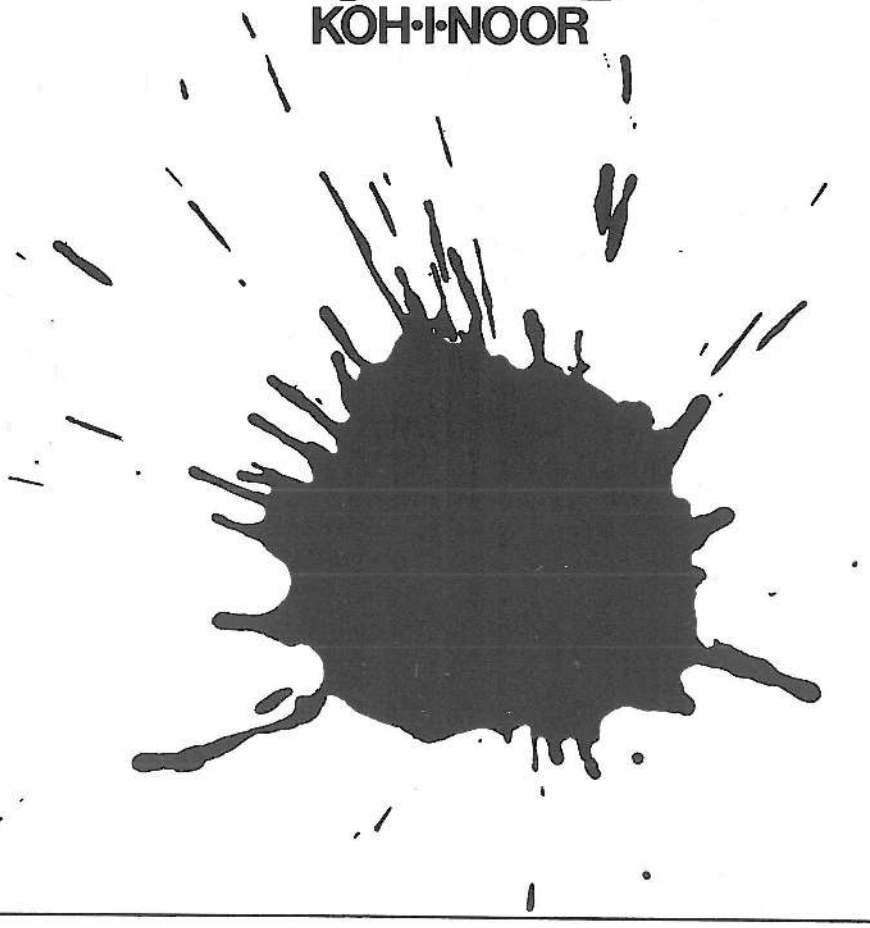
Che arte farà? / Tavola rotonda su «L'istruzione artistica in Italia» / Scritti di Kandinsky / Futurismo e la Francia / Mostra-incontro a Gualdo Tadino / Trigon 73 Biennale del metallo a Gubbio / Il comportamento frequenta il museo / Artisti fuori del mercato / Lo spettro della pittura / Oltre la geometria / Dischi-opera / Verifica dell'oggettivo / L'eredità Informale / Body art / Manifesti cinesi / Giocattoli / Lo sport Brevi / Recensioni libri / Schede / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario.

Scritti di: Altamira / Baldi-Ghetti / Barilli / Bonini / Chirici / Contessi / Corradini Costalonga / Costantini / Del Brenna / Girardello / Kandinsky / Lista / Nonveiller Panzeri / Quintavalle / Rosci / Saitz / Schönenberger / Vergine / Vescovo / Vincitorio / Volo.

# Quando il pensiero diventa segno

la china rotring lo svolge
sulla carta con la sua
traccia nitida e intensa.
Brillante,
perfettamente coprente,
pronta per l'uso immediato
in riempitori speciali
di plastica o in flaconi,
la china rotring é nera, rossa,
blu, verde, gialla, seppia.

**rotring**
**KOH-I-NOOR**



NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Dicembre 1973 / L. 500

12

Nuova Serie


| | | |
|---|---|---|
| *Editoriale* | Mala tempora | 1 |
| *R. Barilli* | Che arte farà? | 2 |
| *F. Costalonga* | | |
| *S. Girardello* | | |
| *S. Saitz* | | |
| *G. Nonveiller* | L'istruzione artistica in Italia | 3 |
| *W. Kandinsky* | Gli scritti | 6 |
| *G. Lista* | Il futurismo e la Francia | 14 |
| *A. Volo* | Mostra-incontro a Gualdo Tadino | 15 |
| *G. Contessi* | Trigon 73 | 16 |
| *F. Vincitorio* | Biennale del metallo | 17 |
| *R. Barilli* | Il comportamento frequenta il museo | 18 |
| *G. Schönenberger* | Artisti fuori del mercato | 19 |
| *G. Contessi* | Lo spettro della pittura | 20 |
| *G. Del Brenna* | Oltre la geometria | 21 |
| *L. Vergine* | Inserto « Gli anni 60-70: Body art » | 23 |
| *A. Altamira* | Dischi-opere | 27 |
| *M. Corradini* | Verifica dell'oggettivo | 28 |
| *M. Vescovo* | L'eredità dell'Informale | 29 |
| *A.C. Quintavalle* | Manifesti cinesi | 32 |
| *R. Costantini* | Giocattoli | 34 |
| *G. Bonini* | Lo sport | 35 |
| *Rubriche* | | 36 |


*Direttore responsabile:* Francesco Vincitorio *Redazione:* Via S. Giacomo 5/B, tel. 6786422 Roma 00187 *Grafica e impaginazione:* Bruno Pippa-Creativo LBG, *Amministrazione:* edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 371.555/371.025/371.008 Abbonamento annuo lire 4.000 (estero 6.000) 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: Organizzazione 3 D s.a.s. Milano, via privata F. Lippi 33/c - telefono 208.144 *Stampa:* Dedalo litostampa, Bari *Registrazione:* n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

*Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%*

# Mala tempora

*Alcuni episodi avvenuti di recente sono la prova che i tempi che stiamo vivendo sono davvero difficile.*

*Accanto a fermenti e iniziative, intense e responsabili, tese ad una crescita che deve investire tutta la società italiana, si manifestano, infatti, segni inequivocabili di una volontà restauratrice.*

*La ripulsa da parte del Consiglio di Facoltà dell'Università Statale di Milano di uno storico dell'arte del valore di Marco Rosci, reo soltanto — come i nostri lettori sanno — di aver stabilito un esemplare rapporto con gli studenti e di non accettare le leggi del « potere accademico », è solo l'ultima prova di un'azione intimidatrice con la quale certi gruppi dominanti tentano di reprimere la spinta di rinnovamento in atto nel nostro paese.*

*Per rifarci ad altri sintomi, legati ad avvenimenti diciamo più propriamente artistici, ricorderemo l'ultima « Triennale senza maschera » e la mostra di Sciltian a Venezia, delle quali abbiamo già parlato, segnalando per quest'ultima anche la lista del « comitato d'onore », come pure la mostra di Achille Funi inaugurata in queste settimane alla Permanente, ancor più reazionaria del « trionfo littorio » di Sironi, avvenuto, sempre questo anno, a Milano. Tutti sintomi precisi di un male che è necessario guardare bene in faccia. Guardarlo senza timori, con lucida consapevolezza e col fermo proposito di contrastarlo. Rammentando che questa lotta si combatte anche qui, nel nostro territorio cosiddetto artistico.*

*Il passato, infatti, ci insegna che i primi attacchi vengono sempre rivolti verso la cultura e, soprattutto, verso l'arte, cioè il simbolo stesso della libertà.*

*Sono attacchi che vengono portati con azioni subdole, prepotenti, intimidatorie e alle quali dobbiamo rispondere serrando le file e con un costante esame di coscienza del nostro operato, del nostro impegno.*

# Che arte farà?

di Renato Barilli

*Siamo in periodo di consuntivi e previsioni ed anche noi, rubando il mestiere a Bernacca, vorremmo azzardare un pronostico.*
*Abbiamo perciò posto a Renato Barilli, attento osservatore della più recente problematica artistica, la fatidica, un pò ironica domanda: che arte farà?*

I prossimi tempi dovrebbero vedere una buona tenuta delle ricerche dell'area comportamentista e concettuale — a patto di precisare che il « concettuale » (come mi è avvenuto di dire qualche tempo fa) è un movimento con almeno due anime; e quella che si può fondere col comportamento è l'anima « mondana », secondo la quale l'operatore concettuale « massaggia », riattiva i nostri canali di intervento mentale (immaginario, intellettivo, progettuale) sull'ambiente circostante. Altra cosa è il concettuale che si vale dell'arma della tautologia, su cui dovrò tornare tra poco.
Per la zona comportamentale-concettuale si è chiusa probabilmente la fase iniziale, quella della moda, dell'attualità sconvolgente; ma proprio per questo essa si presenta alla prova più ardua della tenuta a distanza. Se è vero che questo tipo di ricerca non segna soltanto un fatto in più nella capricciosa storia dell'arte contemporanea, ma un'autentica svolta antropologica, dovranno valere per esso i tempi lunghi di un approfondimento e di un'estensione capillare. Credo insomma che i video-nastri, le filmperformances, i libri d'artista, le mappe e piantine ecc. abbiamo ancora un bel pezzo di strada da compiere e possano conoscere le più varie ed eteroclite applicazioni.
Accanto a questo filone, che è complessivamente caratterizzato dal compito di promuovere e riscattare la nostra fusione totale nell'*environment*, sta l'« altro », di carattere pressoché opposto, fondato sulla tautologia, ovvero sulla formula dell'« arte come arte »: l'arte che invece di perdersi nel mondo, di morire per rinascere nell'extra-artistico, si arresta a riflettere su se stessa. E certo si tratta di una direzione di grande interesse e validità, ovvero dell'« altra » direzione, dell'unica concepibile come controparte di quella primaria di perdersi nella vita e nel mondo. Ma credo che si debbano fare poi molte distinzioni, entro quest'unico fronte della tautologia, e cercare di evitare interpretazioni troppo letterali, e quindi anche troppo limitative. Per esempio, la prima e più dichiarata assunzione della tautologia la troviamo presso il concettuale sul tipo di Kosuth, anzi bisogna riconoscere che sono stati loro a lanciare questa formula; ma forse hanno avuto il torto di intenderla, appunto, in modo troppo letterale e troppo conforme all'uso che, della tautologia, si fa nel campo della logica pura, dove con tale termine si intendono tutte le trasformazioni, da una proposizione all'altra, che avvengono senza un riferimento a qualcosa di esterno. Di qui, accanto all'estremo rigore e alla purezza formale, il contrappeso di un vuoto, di un'aridità troppo spinti che non ammettono molti sviluppi. Tanto è vero che questo caso estremo di « calcolo » tautologico di Kosuth e del gruppo Art & Language sembra ora segnare il passo, mentre gli succede una svolta in direzione più « artistica », che è quella della « nuova pittura ». Si pensi al radicale mutamento di Catherine Millet, accanita sostenitrice, fino a poco tempo fa, della situazione Art & Language, ovvero di una riflessione sull'arte collocata, per così dire, nell'etere, priva di supporti materiali, e ora passata invece all'esaltazione dei supporti più classici ed elementari: la tela, il telaio, la superficie dipinta. Nel che è senza dubbio un arricchimento della formula dell'« arte come arte » in direzione storica: l'arte fa i conti non soltanto con una propria definizione mentale, fuori del tempo e dello spazio, ma anche con certi appoggi materiali in cui si è assai spesso incarnata. Tuttavia si tratta di una storicizzazione insufficiente, o meglio, di un compromesso tra la purezza del formalismo logico, e qualche concessione a concreti aspetti storici: siamo al recupero di Mondrian, o di Rothko, o di Newmann e Reinhardt, ma senza il coraggio di ammettere che di recupero si tratta. La pura « fabula de lineis et figuris », il « punto linea superficie » di kandinskiana memoria vengono ripresi non per rendere omaggio a una possibilità storica, ma nella pretesa che corrispondano a un assetto eterno dell'arte. Da questo punto di vista è molto più coraggioso e spregiudicato Lichtenstein, quando « rifà » appunto Mondrian, o Léger, o la scultura « moderna », perché ci mette dei segni distanziati e ironici (il retino della riproduzione a stampa), a indicare che di ritorno si tratta, e non della semplice estensione lineare di un tipo di ricerca ritenuto intramontabile.
Detto in altre parole, se l'arte prende la via della riflessione su se stessa, perché dovrebbe arrestarsi a una sola immagine di sé, quella offerta dall'astrattismo e dal concretismo? Perché dovrebbe concedere un privilegio a tale immagine? Non è forse carattere peculiare dell'arte, almeno nell'accezione più tradizionale e solita, quello di abbracciare in sé un gran numero di stili e tendenze? E non ci sono forse dei contenitori ideali, cioè i musei, destinati ad ospitare in bell'ordine la varia successione cronologica di questi stili e tendenze? La formula dell'arte come arte deve quindi evitare il cortocircuito del recupero di un aspetto a torto ritenuto ottimale dell'arte stessa, quello del razionalismo alla Mondrian, e affrontare invece il « lungo-circuito » del recupero sistematico del museo. Come nume tutelare di un'operazione del genere potrà essere invocato De Chirico, instancabile recuperatore di tutti gli stili del passato, compresi quelli cui egli stesso ha dato vita. E anche un campione delle ultime ricerche come Paolini sarà interessante non tanto, o non solo, quando analizza il telaio e la squadratura del foglio, ma quando entra in dialogo con Raffaello e con Lotto, o quando storicizza il suo stesso lavoro precedente.
Accanto a una direzione di ricerca « povera » che sogna il raggiungimento dei primordi, ce ne può essere dunque una « ricca », in quanto volta a utilizzare i depositi ingenti del museo, i « tipi » del passato combinandoli tra loro, giocando con essi come si gioca alle figurine e con i pezzi del domino. Perfino un fenomeno, pur breve e assai limitato, ma certamente indicativo come l'iper-realismo può essere raccolto entro questa prospettiva: l'iper-realismo, ovvero l'approccio alla realtà condotto con lucida, fotografica esattezza, trova infatti una qualche giustificazione se inteso come recupero di un modo storico ed estremamente artificiale di porsi di fronte alle cose: si tratta insomma della maschera più pesante e opprimente che possa calare sui nostri canali percettivi, e non certo di una liberazione da ogni maschera, come potrebbero credere gli ingenui.
Sarebbe assurdo che nei prossimi tempi dovessimo dibatterci ancora una volta nelle maglie di uno scontro frontale tra astrattismo e realismo, pur modificati dal fatto di dover assumere tutti e due un « iper »; e certo starebbe in ciò il segno eloquente della svolta storicistica, o di tempo ciclico, « ritornante » assunto dalla ricerca contemporanea. Ma proprio in nome di questo « nuovo giro » non dovremo dimenticare che accanto alle sale del museo rispettivamente dedicate agli astrattisti e ai realisti, ce ne sono tante altre intermedie, e che c'è soprattutto la possibilità di prenderle « d'infilata », di relazionarle le une alle altre in una veduta a telescopio.

Tavola rotonda

# L'istruzione artistica in Italia

di Costalonga, Girardello, Saitz, Coordinatore Nonveiller

*Nell'intento di portare avanti e, se possibile, intensificare il discorso sulla « educazione artistica », pubblichiamo la trascrizione di una tavola rotonda alla quale hanno partecipato Franco Costalonga, insegnante presso l'Istituto d'arte di Venezia, Silvano Girardello, insegnante presso l'Accademia di Belle Arti di Verona, Sergio Saitz, insegnante presso il Liceo artistico di Treviso, Coordinatore è stato Giorgio Nonveiller, insegnante presso il Liceo scientifico di Venezia.*

NONVEILLER: L'argomento che dobbiamo trattare è « L'istruzione artistica in Italia ». Partiremo dalla scuola per passare poi all'educazione artistica in un senso più largamente politico sociale. Sul primo punto è necessaria una premessa. L'insegnamento artistico in Italia è condizionato dal prevalere in tutti gli ordini di scuole di un modello culturale umanistico di tipo idealista, che sottende tutta la legislazione dal 1923 in poi, che privilegia l'insegnamento letterario per connessioni ideologiche a contenuti che sono stati ritenuti qualificanti nella formazione della stessa classe dirigente borghese. Tale modello trova il suo centro nel liceo classico. Ora, siccome il neoidealismo nei suoi stessi presupposti filosofici dava dell'arte una definizione di ordine intuitivo, legata al 'genio' e al 'gusto', come una sorta di conoscenza *inferior*, mantenendo una visione dell'estetica propria a livelli privilegiati, l'esperienza artistica non poteva essere trasmissibile su un piano diverso, aprendosi a quei fattori formativi e processuali insiti nella creatività e in qualsiasi lavoro estetico che sono, appunto, gli unici che permettano l'elaborazione di un *iter* educativo e didattico possibile per qualsiasi individuo. Ne è derivato sul piano dell'istruzione artistica, secondo una visione del tutto tradizionale, il mantenimento di quanto era già stato fatto nell'Ottocento e nel primo Novecento, con la pregiudiziale di aver staccato l'istruzione artistica, che dipende dall'Ispettorato all'istruzione artistica del Ministero della P.I., dagli altri ordini di scuole secondarie, che dipendono dai relativi Provveditorati agli Studi e dalle Direzioni Generali del Ministero. Questo fatto ha nuociuto molto, creando da un lato una preliminare squalificazione in chi frequenta tali ordini di scuole, sempre secondo lo strano pregiudizio che l'*intelletto* non sarebbe proprio all'artista, al quale, in subordine compete l'intuizione o il sentimento; da un altro ha impedito che l'istanza artistica penetrasse negli ordini di scuole non specificamente artistiche. Si veda in questo senso il depennamento dell'opzione artistica dei vari tentativi di riforma (compreso quello di controriforma scalfaro - andreottiano: vedi Paese Sera del 12-12-72). Occorre invece integrare in un progetto globale di riforma anche gli istituti artistici, tenendo conto che la componente artistica dell'esperienza, in senso non specializzato, dovrebbe essere per tutti. In questo senso è sempre stata fatta una politica sbagliata.
Dal punto di vista invece dello stesso reclutamento del personale insegnante nei vari istituti d'istruzione artistica, si è creato un notevole spazio per il sottogoverno, cosa oggi assai relativa per gli altri ordini d'insegnamento. Vorrei sentire ora la vostra opinione in merito a questi problemi politico-istituzionali di ordine più generale, commisurati alla situazione attuale.

SAITZ: Vorrei fare un'osservazione sull'idealismo; ci sono due modi di cadervi: quello di privilegiare il soggetto rispetto alla realtà, di tipo individualistico, classico, e quello invece di non tener conto di un soggetto reale di fronte all'oggettività, come dice Sartre, un idealismo della materia, una sorta di materialismo non dialettico. Questo è molto importante per l'educazione artistica. Per me il problema di fondo è quello di una considerazione vasta del problema dell'arte, non come qualcosa di sovrapposto, che non ha possibilità di inerire al reale e di trasformarlo, in un senso totalmente passivo e riflessivo, ma di dare anche a questo campo dell'esperienza umana una possibilità di trasformazione e di superamento delle contrapposizioni classiche. Per me questo sarebbe possibile ritrovando una dialettica che non privilegi una funzione su un'altra.

GIRARDELLO: Mi pare che l'analisi di Nonveiller, a livello ideologico, della attuale situazione delle scuole, in una società come la nostra, sia importante, e credo che uno degli argomenti più consueti sia quello di *deliceizzare* la società, ponendo altre alternative a ogni tipo di insegnamento, presupponendo un'altra struttura. Le istituzioni d'istruzione artistica sono da noi fondamentalmente di due tipi: del primo è l'istituto d'arte, che è stato fatto dalla classe dominante perché alcuni dei figli delle classi inferiori, possano introdursi nelle arti e nei mestieri, a loro servizio e a loro uso e consumo. Dell'altro tipo è invece il liceo artistico, che è una specie di corrispettivo del liceo classico che però, dal punto di vista delle materie e dei contenuti educativi ne è un sottoprodotto, consentendo a quelli che hanno una specie di « genio e sregolatezza » di imparare determinate cose, al servizio della cultura borghese. Ora, mi pare, la domanda da porsi in questo momento è: Che funzione, che scopo, come si situano l'istituto d'arte e il liceo artistico nell'ambito della nostra scuola? Ad una osservazione abbastanza superficiale mi pare che, così come sono, i due istituti funzionano solo per una serie di motivi. Prima di tutto perché il liceo artistico è una scuola apparentemente d'élite, che non è riuscita in questi ultimi anni a darsi un contenuto didattico e una struttura culturale sufficiente e autonoma, per le ragioni che diceva Nonveiller. E, quello che è ancora più grave, è la situazione degli istituti d'arte che, così, come attributo, dovrebbero essere punti di estrema libertà operativa e anche creativa, mentre in sostanza vi è ubbidienza ad alcuni concetti dominanti. E l'accademia, in quanto tale, è il punto più dibattuto della questione: in una società come la nostra dev'essere trasformata rispetto alle strutture di tipo tradizionale, in quanto non è più in grado — a differenza di quanto accadeva nell'Ottocento — di sfornare degli autentici operatori artistici, anche perché sono avvenuti nel frattempo dei fatti fondamentali. La nascita di altre forme di comunicazione visiva hanno sostituito questo tipo di insegnamento con altri, molto più in sintonia col nostro tipo di società. Automaticamente, tutti coloro che accedono a un'accademia — e più a monte, al liceo artistico — vengono a trovarsi in situazioni di alienazione, di emarginazione perché non trovano praticamente una collocazione precisa dal punto di vista della società.

SAITZ: Vorrei riallacciarmi a quello che ha detto Girardello, che ha parlato di alienazione di quelli che vengono al liceo artistico: questo, in effetti, è vero ed è facilmente riscontrabile nel rapporto fra ragazzi e insegnanti, anche in un particolare liceo come il « Coletti » di Treviso, che raccoglie i ragazzi che vengono da tutta la provincia, di estrazioni molto diverse, dove rimangono delle ambiguità e dei falsi miti. Questi fanno sì che uno, spesso, scelga questo indirizzo scolastico piuttosto che un altro. Qui vorrei dire che esistono diversi tipi di emarginazione e di alienazione. C'è un tipo di emarginazione scientifica oltre a quella artistica, e questo secondo me rivela quella dimensione di spaccatura tra i vari aspetti dell'uomo e le sue possibilità di

esprimersi, e di esprimersi a tutti i livelli, per cui la presunta autonomia degli istituti artistici, che è una falsa autonomia, rivela una mistificazione sulla separatezza dei modi d'essere e dei destini degli individui. È una falsa autonomia perché colui che sceglie un istituto di questo genere, pensa di accettare una dimensione completamente *altra*, totalmente diversa dal destino dei suoi compagni. Questo, riporta al tema di fondo di una concezione dialettica dell'uomo che non privilegi un aspetto dell'attività umana, e che quindi non possa essere sentito come vicario o abdicante rispetto a un'altra attività, perché se no si creano delle false supremazie che, contemporaneamente, non sono supremazie ma in realtà tutte vicarie. In un sistema come quello attuale ognuno pensa di essere superiore al suo ambiente o agli altri, cosa che in realtà non è. Una cosa fondamentale è quella di rompere questa differenziazione dei ruoli, e quindi il processo di burocratizzazione dell'esistenza. Questo dev'essere secondo me un fatto interiore e, dialetticamente, anche un fatto di prassi, come possibilità di restituire ai soggetti concreti un proprio progetto esistenziale.

NONVEILLER: Direi che, istituzionalmente, il modello culturale a cui si rifà la nostra scuola è piuttosto arretrato, e nella nostra società tardo-capitalistica, il privilegiamento di certe attività su altre, oltrecché riflettersi a livello di nevrosi individuale e di emarginazione anche di gruppo, è sostanzialmente un fattore di conservazione. Se poi andassimo a vedere la questione, dal gentilismo in poi, che di più ha inciso sui nostri ordinamenti scolastici, possiamo dire che certe distinzioni su cui si fondava, sono del tutto saltate anche nell'attuale prassi sociale. Ma chiarendo il problema ideologicamente e politicamente il discorso porterebbe lontano, e qui possiamo appena accennarne.
Vorrei sentire Costalonga sul problema dell'insegnamento degli istituti d'arte.

COSTALONGA: Volevo dire qualcosa sulla posizione tutta particolare che hanno gli istituti e le scuole d'arte, ancor più del liceo artistico, per tutta quella serie di specializzazioni più o meno artigianali che dimostrano ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, come si voglia strettamente legare un tipo di scuola con una determinata produzione, cioè a un tipo di società che si aspetta di avere delle persone da sfruttare in un certo modo. Questo crea i dilemmi, anche a proposito delle contestazioni, in cui si dibattono gli studenti degli istituti d'arte che chiedono, da una parte, un tipo di istruzione che dia loro un indirizzo e una formazione di tipo preciso, il che non farebbe altro che ribadire quel che oggi c'è ed esiste (cioè le varie specializzazioni), mentre invece dall'altra parte vorrebbero potersi conquistare una libertà anche di tipo interiore e formativo che non riescono ad avere. Questo è un grosso problema degli istituti d'arte. Io avrei una proposta di soluzione a questo problema in un tentativo che ho fatto a scuola, indirizzando lo sforzo mio e di qualche collega verso la formazione di un individuo che non sia formato per un determinato tipo di mestiere, ma che si interessi e venga sensibilizzato verso i problemi che riguardano i modi e i mezzi del fare artistico.
A questo tipo di proposta, devo dire la verità, il famoso Ispettorato per l'istruzione artistica del Ministero non è contrario, sebbene l'istituto d'arte si dibatta nelle panie di una istituzione con tanti tipi di specializzazioni che poi, quando non saranno più tali — come penso avverrà — forse non si arriverà egualmente a un cambiamento di struttura. E così avremo le contraddizioni di una istituzione che non cambia con un programma o con un progetto, ma con tante piccole immissioni e paliativi che consentono soltanto di tirare avanti. Anche adesso, si è propensi a una riduzione delle specializzazioni, ma che si presenta con tutti i grossi problemi degli insegnanti e degli specializzati in un certo tipo di insegnamento, che poi si troveranno a dover fare un'altra cosa ecc., e che non sono preparati. A questo proposito avrei una proposta da fare: nello stesso tempo in cui si pensa a una riforma dell'istruzione artistica, in accordo con tutta l'istruzione secondaria (per cui sono d'accordo con Nonveiller, quando dice sono assurde certe divisioni), pensando di ristrutturare tutto l'insieme con un preciso progetto che tenga conto anche della destinazione e del collocamento degli insegnanti, i quali non sarebbero preparati. Una riforma sulla carta che ci desse tutti gli elementi possibili, deve senz'altro prevedere anche una serie di corsi in cui questi insegnanti giovani e anziani venissero messi al corrente degli altri modi di portare avanti e proporre il problema didattico-educativo in rapporto all'istruzione artistica.

NONVEILLER: Il problema è certamente delicato e a livello politico si è sempre giocato molto sull'alibi dell'impreparazione degli insegnanti, proprio in senso conservatore. Pur trovando logica la proposta di Costalonga, direi che è preliminare battersi per creare uno spazio per agire nella scuola in modo nuovo, da lì sarebbe più facile ottenere il resto.

GIRARDELLO: Mi pare che il discorso di Costalonga sia stato abbastanza puntuale, ma avrei delle riserve di fondo: queste belle istituzioni che, così come sono strutturate adesso, servono quasi esclusivamente a un certo tipo di artigianato, a un certo tipo di operatore molto legato a certi aspetti della classe dominante, e se noi ricordiamo alcune proposizioni, come per es. il famoso discorso di Maldonado circa il ' nichilismo progettuale ', si potrebbero avere delle ampie riserve per quanto riguarda il *design* e per quanto riguarda gli istituti d'arte, come piccoli fabbricatori di addetti ai lavori di tutto questo clima consumistico e vedere fino a che punto queste persone diventino dei piccoli funzionari del sistema, invece di assumere e di assurgere a una attività abbastanza liberatoria. Non voglio dire con questo che si debba tornare agli antichi schemi del vecchio artigianato, ma sicuramente a un ridimensionamento di strutture di questo tipo.
Gli istituti d'arte, per quanto se ne senta una certa necessità sociale, dovrebbero essere rivisti in termini diversi, cioè non come sottoprodotti culturali ma come posizione culturale *tout court* ampia, ove i ragazzi abbiano una loro specifica autonomia. Per quanto riguarda un altro tipo di scuola che è l'accademia, e che conosco meglio perché insegno in quella di Verona, (privilegiata perché libera e autonoma), io, che ho il compito di insegnare la *Teoria della visione*, mi sento una specie di emarginato fra gli emarginati e mi chiedo se, paradossalmente, non sia meglio che l'Accademia non svolga nessuna funzione sociale proprio per essere viva. Mi rendo conto che in un tipo di istituzione come questa, sclerotica e vecchia, ci sia da domandarsi fino a che punto una nuova teoria della visione non serva ad altro che a ricondurre praticamente questo tipo di istituzione verso una sorta di *pensiero convergente*, anziché mantenerlo autonomamente *divergente*.

SAITZ: Girardello diceva che gli istituti artistici non funzionano. Si verifica cioè un doppio aspetto: non sono funzionanti perché mancano le possibilità amministrative, ecc., ma sopratutto, secondo me, non funzionano perché non sono più funzionali all'uomo sotto quell'aspetto creativo, divergente, consapevole e critico che dovrebbe essere la direzione verso cui andare. A questo proposito direi che uno dei pericoli maggiori è quello del riformismo. Costalonga diceva prima: « l'Ispettorato non è contrario a una certa trasformazione », ma non è contrario in quanto questa trasformazione è funzionale a certi interessi in rapporto a una certa società, alla sua produttività, all'industria, proprio nel senso a cui si riferiva Girardello citando Maldonado. Non vorrei essere frainteso: il mio non vuol essere un discorso che mira all'integrazione nel senso di un uomo che è sempre disposto a essere integrato, invece di essere critico, quindi disposto a non essere integrato. Si tratta di un travisamento abbastanza beffardo dell'uomo onnilaterale di cui parlava Marx, che nel caso del riformismo è un uomo unilaterale, nel senso che è disposto ad accettare qualsiasi tipo di situazione imposta dall'esterno, quindi la logica del profitto e via dicendo.

NONVEILLER: Bisognerebbe distinguere fra un falso riformismo, che non rifor-

ma nulla, e un riformismo dettato da spinte dal ' basso ' che effettivamente porta a imprevedibili sviluppi che sono quelli che si vogliono evitare con le non riforme, se vogliamo restare all'attuale momento politico e ai reali conflitti del nostro paese. Ma vorrei trattare un altro punto: è emersa nel dibattito una contraddizione fra il fattore formativo specializzato nella didattica artistica, esigenza avanzata da Costalonga, e un fattore formativo legato a istanze liberatorie, di cui ha parlato Girardello accennando a contraddizioni di tipo operativo e istituzionale nell'insegnamento. Questo mi sembra che sia il *punctum dolens* del dibattito attuale più responsabile, del tutto evidente nell'educazione artistica. Da una parte c'è l'esigenza di sviluppare didatticamente certe attitudini tecniche, che hanno una rilevanza professionale, e quindi l'*iter* educativo deve implicare una certa specializzazione, dall'altra ci sono esigenze liberatorie nei riguardi di certi stereotipi percettivi, certi modi d'essere sociali, fino ai condizionamenti e alle mitizzazioni indotte dall'istituzione e, soprattutto, da ciò che contestualmente sottende. La soluzione didattica non deve assolutamente portare a un privilegiamento di un'istanza sull'altra, ma semmai, per riprendere la marxiana citazione di Saitz, la difficoltà sta nello strutturare un tipo di educazione politecnica, per cui la formazione artistica non sia strettamente specializzante, come è stato fatto erroneamente in passato, rendendo invece sempre possibile uno spazio sociale e individuale d'intervento, che dovrebbe essere previsto dalla stessa impostazione educativa, proprio per poter coltivare questa ' capacità '. In altri termini, debbono essere possibili ruoli differenziali nella stessa persona, e quindi è indispensabile l'acquisizione di quelle tecniche che permettano d'intervenire su piani differenti, mantenendo aperta la possibilità di scelte diverse che possano rimettere in causa i vari problemi. L'antinomia oggi si sta affacciando pienamente, ma è ben lungi dall'essere stata risolta; sarebbe il caso di approfondirne i risvolti, impedendo che abbiano la meglio unilaterali soluzioni che da più parti vengono insistentemente proposte in questi ultimi tempi. Su questo problema pregherei Costalonga di intervenire.

COSTALONGA: Da quel che ha detto Saitz prima, ribadito poi anche da Nonveiller, sembra che le specializzazioni creino l'integrato, mentre invece, come mi sembra di aver chiarito, esse sono proprio — sulla base di questa riforma — degli elementi di conoscenza che dovrebbero creare l'uomo critico, non l'uomo integrato. Non vorrei essere frainteso perché in questa proposta di riforma, in termini pratici, c'è la proposta di alcuni elementi che, pur essendo specializzati, trattano della visione: problemi di percezione, problemi che riguardano il colore, ecc., evidentemente specializzanti ma in senso formativo, acquisendo nuovi elementi di conoscenza. E non credo si possa negare che uno che è in possesso di certe conoscenze non possa anche essere critico verso quegli elementi, che in quel momento possiede, anche in rapporto al mondo esterno. Dunque, credo che vada rivista la questione sotto questo profilo e mi sembra che fra noi non ci sia un eccessivo disaccordo. Forse io insisto di più su elementi precisi, quelli che facevano sentire Girardello un po' alienato nell'insegnarli, non sentendosi tranquillo nei confronti del ' che cosa fare ' ma anche del ' a che cosa porteranno ' questi elementi. Io direi che se uno ha recepito questi elementi, alla base di tutti i modi di esprimersi con una certa consapevolezza, in fondo il problema è tutto qui, con i margini di errore che sono di qualsiasi cosa di questo mondo.

GIRARDELLO: Mi pare, invece, che vi siano, pur con un certo accordo di fondo, alcuni elementi fondamentali di disaccordo: io penso che la teoria della visione, la teoria della percezione visiva, ecc., si inquadri in una sorta di grande *pensiero convergente*, legato a concezioni educative ed estetiche proprie alla società dei consumi, alla serialità, a tutti quegli elementi contro cui si contesta da parecchio tempo. Ora, il fatto stesso che alcuni artisti sospendano il lavoro in attesa che la società di stabilizzi in una situazione diversa, appunto perché si sentono totalmente integrati, può portare anche a delle conclusioni abbastanza pessimistiche nei riguardi di un certo tipo di scuola, nel momento stesso in cui si pensa che, producendo alcune delle materie già dette nella scuola, non si fa altro che legare ancora di più l'operatività, il ' fare artistico ' al generale consumismo. Il problema per uno che insegna in un'accademia in questo momento, è di vedere fino a che punto può divergere da una certa istituzionalizzazione dell'insegnamento.

COSTALONGA: Io credo che la proposta nell'insegnamento di mezzi, che considero neutrali, e di conseguenza mezzi critici, non porti all'inserimento immediato nella civiltà dei consumi — quello a cui prima portava la specializzazione. Se io ho acquisito dei mezzi, e dò modo ai ragazzi di criticare attraverso questi mezzi, non è detto che questi li debbano portare lì. Sarà poi una loro scelta morale la scelta dell'uso di questi mezzi. Secondo Girardello questi mezzi dovrebbero ripetere il ciclo, come se inevitabilmente queste conoscenze portassero in braccio alla civiltà dei consumi. Non sono d'accordo su questo punto: anzi vedo questi mezzi come liberatori per arrivare a una conoscenza critica e di conseguenza, a un inserimento nella società in rapporto ai propri bisogni, che è cosa ben diversa dal consumismo.

NONVEILLER: Per rispondere a Girardello, mi pare che, da una parte un certo tipo di « pensiero convergente », un certo tipo di lavoro anche da un punto di vista tecnico, fatto a livello conoscitivo qualificante serve certamente anche su un piano di attività « divergente », creativa, perché l'acquisizione di certi strumenti è imprescindibile per fare interagire determinati mezzi in un qualsiasi discorso. D'altra parte, è importante — e qui vorrei rispondere a Costalonga — che questi strumenti operativi e di pensiero « convergenti » (a livello di pensiero produttivo, quindi) non vengano affatto acquisiti a detrimento delle capacità creative e critiche, nel senso che la fatica implicita in qualsiasi acquisizione, per non essere abbastanza motivata, non stravolga quelle che sono le modalità individuali di appropriazione e di trasformazione insite nell'apprendimento anche creativo e critico. L'adeguazione fra l'apprendimento di una qualsiasi nozione e gli ' schemi ' individuali di assimilazione e di accomodamento adattivo, in senso psicologico, deve lasciare sempre un largo margine alla possibilità di ricreare o connotare diversamente gli strumenti di cui si dispone.

SAITZ: Secondo me non esistono mezzi *convergenti* di per sé, come non credo che, riferendomi a quanto ha detto Costalonga, esistano dei mezzi neutrali che sarebbero di per sé critici: secondo me questo è impossibile. Non mi pare nemmeno che la specializzazione crei di per se stessa l'integrazione, come aveva detto Girardello; è chiaro che esistono senz'altro livelli particolari, che non è detto che di per se stessi creino l'integrato, ma è il contesto ideologico in cui si inseriscono che creano l'integrato e le mistificazioni relative. È questa la dimensione che dovrebbe essere presa in esame, e diventa una critica dell'istituzione e dell'« istituzionalizzazione », con tutto quello che segue: burocratizzazione, che rende impossibile anche il rapporto creativo tra gli insegnanti stessi. E qui la critica va fatta a tutti i livelli dell'ideologia che porta queste strutture, come ad esempio la critica dell'adulto, considerato nell'educazione come termine ultimo di riferimento (v. Lapassade) e quindi la norma, la legge, il modello su cui costruire tutto quanto. L'adulto inteso come finito: *adultus*, terminato, che non ha più possibilità di evoluzione, ma che rimane fermo.

NONVEILLER: Volevo osservare che il termine ' convergente ' è relativo all'uso psicologico che ne fa Guilford a proposito di una prestazione del pensiero, non connota in nessun modo un mezzo o uno strumento, semmai distingue dalla prestazione creativa. Ma, visto lo spazio disponibile, non possiamo approfondire ora i molti argomenti toccati. Così abbiamo enunciato parecchi problemi e chiarito qualche posizione, che speriamo risulti stimolante per i lettori.

# Gli scritti di Kandinsky

*Tutti gli scritti di Kandinsky stanno per essere pubblicati dalle edizioni Feltrinelli nella stessa serie dove sono già apparsi gli scritti di Klee e di Boccioni. L'edizione italiana, da tempo prevista, segue ora quella curata, in collaborazione con Nina Kandinsky, da Philippe Sers, attualmente in corso di pubblicazione in Francia. I diversi criteri di realizzazione della complessa opera (il recupero di alcuni testi dispersi, l'ordinamento e la interpretazione di manoscritti inediti rende abbastanza difficoltoso il lavoro di edizione) hanno fatto sì che l'intero corpo delle lezioni di Kandinsky al Bauhaus, in gran parte inedito, viene per la prima volta presentato al pubblico nell'edizione italiana.*

*La pubblicazione di tutti gli scritti di Kandinsky è prevista in due volumi. Il volume di cui è imminente la pubblicazione, e dal quale sono qui estratti alcuni indicativi testi, raccoglie la più importante produzione teorica dell'artista. Esso è articolato in tre sezioni: La prima comprende* « Punto e linea nel piano » *il fondamentale saggio del 1926 che sviluppa i termini della ricerca nel campo astratto, avviato con* « Dello spirituale nell'arte » *e centrata sul colore, verso i due elementi essenziali della* forma, *il punto e la linea. Una seconda sezione raccoglie tutta la serie degli interventi e contributi teorici a partire dal* « Sulla questione della forma » *pubblicato nel* « Der Blaue Reiter » (1912) *agli ultimi articoli in difesa dell'arte moderna e dei suoi « contenuti spirituali » stampati su* XX^e^ siecle. *Si tratta di una serie di documenti di straordinaria suggestione e efficacia per una comprensione degli sviluppi della pittura astratta di questo secolo. Una terza sezione accoglie tutti i materiali relativi all'attività didattica di Kandinsky. Vi è documentato non solo quale fosse la visione di una nuova totalità come fine di una formazione artistica ma la particolare e libera strategia per raggiungere un creativo incontro con la realtà. Questa parte largamente inedita costituisce un materiale nuovo e prezioso per riconoscere nell'opera di Kandinsky una acuta capacità riflessiva. Il confronto tra il corso di* « Disegno analitico » *di Kandinsky e i corsi di Klee mette in evidenza una possibilità di utili articolazioni, di dialettiche integrazioni. L'altro volume che dovrebbe poter essere in libreria entro la fine dell'anno prossimo conterrà, divisi per sezione, gli scritti autobiografici e le interviste a partire dal* « Rückblicke » *del 1913* « Sguardi sul passato » — *un testo che ha avuto in Italia una diffusione molto limitata rispetto al successo delle diverse edizioni tedesche, francesi e inglesi —, una organica raccolta di testi relativi all'origine dell'arte astratta ivi incluso* « Dello spirituale nell'arte »; *tutti gli scritti di commento alla situazione artistica e le presentazioni di mostre di amici pittori e scultori, singolare spaccato di cinquant'anni di vita artistica dall'art nouveau al costruttivismo, al Bauhaus, al surrealismo; una raccolta dei testi poetici dell'artista e dei testi teatrali. Sopra questi, datati dal 1909, sarà possibile verificare le premesse delle esperienze di Kandinsky, le prospettive anticipatrici di una* sintesi *delle arti.*

*Potranno risultare utili al lettore alcune indicazioni sui testi qui anticipati. La* « Conferenza di Colonia » (1914) *è uno scritto che consente di ripercorrere il cammino di Kandinsky verso l'arte astratta. Non pronunciata, la conferenza è stata pubblicata da Johannes Eichner nel 1957. Almeno due elementi vi vanno sottolineati: l'importanza che ha per Kandinsky a questo punto il problema del colore, stabilire un processo logico di operatività artistica e l'identificazione del* come *dipingere come problema centrale della pittura, di una sua materializzazione (sotto altro cielo e universo si potranno ricordare le dichiarazioni di Ryman sul* come dipingere). *Si tratta di un autoritratto d'artista che è insieme una lucida dichiarazione di poetica.*

« La tela vuota » *è stato pubblicato nel 1935 su* « Cahiers d'art » *(n. 5-6) in un fascicolo dedicato per larga parte ai surrealisti (Breton dichiarò sempre stima per Kandinsky). Abbiamo scelto questo articolo perché ci sembra prefigurare molte situazioni e emozioni, della pittura del dopoguerra. Vale anche in questo senso l'aspirazione a una* pittura fredda, *l'uso di aggettivo che avrà fortuna negli anni sessanta. Di rilievo ci sembra anche qui la struttura letteraria dell'intero testo, la felice corrispondenza tra un gioco verbale e il pressante, concatenato mondo di immagini che lo mette in movimento. I due testi a confronto possono fornire un arco del percorso creativo dell'artista. Della terza sezione relativa all'attività e alla teorizzazione didattica di Kandinsky vengono presentati il* « Il valore dell'insegnamento teorico in pittura » *del marzo 1926 pubblicato nel n. 1 del Bauhaus (Dessau) 1926 che chiaramente delinea i presupposti di una didattica nuova verso o più esattamente* oltre, *la pittura, il testo* « Pedagogia dell'arte » *del 1928 riguardante i programmi del Bauhaus, che è una condanna della visione specialistica dell'insegnamento artistico oltre che proposta di una scuola diversa nei suoi metodi, e infine gli schemi inediti di due lezioni. A proposito di queste due lezioni si può rilevare quale spazio culturale riusciva a coinvolgere la riflessione di Kandinsky, come essa interessasse i momenti più vivi della ricerca contemporanea individuando e progettando possibili svolgimenti. A proposito dell'insegnamento di Kandinsky, della sua opera didattica, si deve concordare con quanto annota Philippe Sers nelle attente analisi che commentano le diverse sezioni del libro: esso costituisce elemento centrale e portante di una generale teoria dell'arte.*

*Noi sappiamo che l'arte che s'interroga sull'arte è l'arte del nostro tempo. Un libro come questo, fitto d'analisi, di verifiche, di progetti, di idee riflessive, dà all'opera di Kandinsky una nuova attualità.*

Vittorio Fagone

## Conferenza di Colonia

La mia formazione comprende tre momenti:

1) Il dilettantismo della mia infanzia e giovinezza, un periodo ricco di impulsi indefiniti, principalmente angosciosi, con un desiderio che mi riusciva incomprensibile;

2) Il periodo successivo alla scuola, nel quale questi impulsi assunsero gradualmente una forma più precisa e per me stesso più chiara. Cercai allora di dar loro espressione con tutta una serie di forme esterne, di forme prese a prestito dalla natura esterna, con oggetti.

3) Il periodo dell'uso consapevole dei materiali pittorici, del riconoscimento del fatto che la forma reale era *per me* superflua e del crescere in me, con una gradualità dolorosa, della capacità di attingere in me stesso non solo il contenuto ma anche la forma ad esso adeguata — il periodo cioè del trapasso alla pittura pura, chiamata anche pittura assoluta, e del raggiungimento della forma astratta, a me necessaria.

Su questa lunga via, che io *dovevo* percorrere, gettai molte forze nella lotta contro la tradizione. I pregiudizi cadevano uno dopo l'altro, ma solo con estrema lentezza. Oltre ai numerosi tentativi, meditai molto e volli risolvere molti problemi affidandomi alla logica. Eppure ciò che era logicamente così semplice non voleva tornare nella pratica. Venire al « dunque » è di norma un lavoro non difficile e per lo più divertente. Molto più spesso sappiamo *che cosa* vogliamo fare

assai più di quanto sappiamo *come* farlo. Questo *come* è realmente buono solo ed esclusivamente quando si è presentato da sé, quando la mano, felicemente disposta, non dipende dalla ragione ma spesso fa *da sé* quanto è giusto contro la ragione. E solo ed esclusivamente una tale forma dà, oltre alla soddisfazione, una gioia che non è paragonabile a ness'altra.

Questo problema importante, in apparenza semplice ma in realtà complicato, acquista oggi un rilievo decisivo. La forma attuale del problema si può definire come segue per il prossimo futuro: intuizione e logica hanno una parte ugualmente importante nella creazione dell'opera? In questa sede non posso addentrarmi in un esame approfondito della questione. Mi accontenterò pertanto della risposta concisa che corrisponde al mio modo di pensare. La genesi dell'opera ha un carattere cosmico. Creatore dell'opera è dunque lo spirito. L'opera esiste dunque in astratto prima della materializzazione che la rende accessibile ai sensi dell'uomo. Per questa materializzazione, che è dunque necessaria, ogni mezzo è buono, la logica non meno dell'intuizione. I due fattori vengono esaminati dallo spirito creatore, che respinge quanto v'è di erroneo in entrambi. La logica non deve pertanto essere rifiutata solo perché la sua natura è estranea all'intuizione. Né dev'essere rifiutata, per lo stesso motivo, l'intuizione. Entrambi i fattori, quando non siano soggetti al controllo dello spirito, sono in sé e per sé sterili e privi di vita. Quando manchi lo spirito, né la logica né l'intuizione sono dunque in grado di creare un'opera perfettamente riuscita.

I citati tre periodi della mia formazione possono essere caratterizzati in generale come segue:

I. Il primo periodo, quello del dilettantismo, è rimasto caratterizzato, nel mio ricordo, dall'operare simultaneo di due diversi fattori:

1) l'amore per la natura,

2) impulsi indefiniti del bisogno di creare.

Quest'amore per la natura consisteva principalmente nella pura gioia ed entusiasmo per l'elemento del colore. Spesso una macchia di un azzurro delicato e dotata di un forte suono vista nell'ombra di un arbusto mi colpiva a tal punto da indurmi a dipingere un intero paesaggio al solo fine di fissare tale macchia. Naturalmente lo studio veniva male e io mi sforzavo di individuare « motivi » che in ogni componente potessero agire su di me con eguale intensità. Naturalmente non ne trovavo mai. Poi mi sforzavo di dare efficacia sulla tela alle parti più smorte. Da questi esercizi ebbe origine la capacità, che manifestai più tardi, e la mia maniera di dipingere paesaggi squillanti, di cui in quest'esposizione sono visibili alcuni esempi.

Nello stesso tempo sentivo in me impulsi incomprensibili, un bisogno di dipingere un *quadro*. E sentivo confusamente che il quadro dev'essere qualcosa di diverso da un bel paesaggio, da una scena o raffigurazione interessante, pittorica, dell'uomo.

Poiché amavo i colori sopra ogni altra cosa, già allora, anche se in modo del tutto vago, pensai a una composizione cromatica e ricercai l'elemento oggettivo che potesse giustificare tali colori.

Si pone qui il trapasso al tempo dello studio e al secondo periodo della mia ricerca.

II. Ben presto mi parve che le epoche passate, non avendo più un'esistenza reale, avrebbero potuto darmi pretesti più liberi all'uso dei colori che sentivo in me. Così scelsi dapprima il Medioevo tedesco, che sentivo a me spiritualmente affine. Per conoscere più a fondo quest'epoca disegnai in musei, nel gabinetto delle stampe di Monaco di Baviera e feci viaggi in città antiche. Usai con la massima libertà il materiale che andavo così accumulando e non mi preoccupavo molto di problemi come se un determinato costume fosse contemporaneo a un altro o al tipo degli edifici. Molte cose dipinsi anche attingendo a me stesso e nel successivo periodo russo questa pratica andò così innanzi che disegnai e dipinsi tutto liberamente, a memoria e seguendo la mia immaginazione. Molto meno libero ero invece nei confronti delle « leggi del disegno ». Ritenevo ad esempio necessario collocare abbastanza esattamente su una linea le teste degli esseri umani, così come li si osserva in strada. « In « Vita variopinta », dove l'attraente problema principale era quello di rendere una compenetrazione di masse, chiazze e linee, mi valsi della « prospettiva aerea » per poter collocare le figure una sopra l'altra. Per poter ordinare secondo il mio desiderio la distribuzione delle macchie di colore e l'uso delle linee, dovevo trovare ogni volta un pretesto nella prospettiva ovvero una giustificazione.

Solo molto lentamente pervenni a liberarmi da questo pregiudizio. Nella « Composizione 2 » si osserva il libero uso dei colori senza alcun riguardo alle richieste della prospettiva. Mi riusciva però sempre sgradevole, e spesso ripugnante, lasciare la figura nel dominio delle sue leggi fisiologiche e applicare contemporaneamente in essa distorsioni dovute alle esigenze della composizione. Mi sembrava che quando una legalità fisica viene distrutta a favore della necessità pittorica, l'artista avesse, oltre al diritto, anche il dovere di negare anche le altre legalità fisiche. Non vedevo volentieri, in quadri di altri, allungamenti che contraddicevano la struttura del corpo ed errori di disegno che facevano violenza all'anatomia e sapevo bene che questa non poteva essere e non sarebbe stata per me la soluzione del problema dell'oggetto. Così nei miei quadri l'oggetto si dissolse gradualmente sempre più da se stesso, come si può vedere in quasi tutti i miei quadri del 1910.

Wassily Kandinsky, Parigi 1935 (Foto Hannes Beckmann, N.Y.).

L'oggetto non voleva e non doveva ancora scomparire del tutto dai miei quadri. Innanzitutto la maturità di un'epoca non è suscitabile artificialmente. E nulla è più dannoso e più colpevole che cercare la propria forma in modo violento. È lecito filosofare sulla forma, analizzarla, addirittura costruirla. Essa deve nondimeno entrare nell'opera da se stessa, e precisamente nella fase di compimento che corrisponde allo sviluppo dello spirito creativo. Fui pertanto costretto ad attendere con pazienza l'ora che avrebbe condotto la mia mano alla creazione della forma astratta.

In secondo luogo (fatto inscindibilmente legato al mio sviluppo interiore) non volevo lasciar cadere del tutto l'oggetto. In varie occasioni ho parlato a lungo del fatto che l'oggetto forma in sé e per sé un determinato suono psichico, che esso può fungere e funge da materiale in tutti i campi artistici. Ed ero ancora troppo legato al desiderio di ricercare le forme puramente pittoriche dotate di *questo* suono psichico. Dissolvevo perciò in misura più o meno grande gli oggetti nel quadro, in modo che non venissero riconosciuti tutti subito e che quindi questi suoni psichici venissero vissuti dallo spettatore in modo graduale, uno dopo l'altro. E qua e là entravano da sé nel quadro forme puramente astratte, le quali dovevano quindi operare in modo puramente pittorico, senza la colorazione citata. In altri termini, io stesso non ero ancora maturo a vivere la forma puramente astratta senza alcun legame con l'oggetto. Se già allora io avessi avuto questa capacità, avrei dipinto già a quell'epoca quadri assoluti.

In generale, però, sapevo già con grande certezza che sarei pervenuto, sia pure a

prezzo di duri sforzi, alla pittura assoluta. Le mie esperienze mi comandavano la massima pazienza. Molte volte era però estremamente difficile obbedire a quest'ordine.

Nel mio libro « Dello spirituale nell'arte », definisco l'armonia attuale come l'urto e il conflitto drammatico dei singoli elementi fra loro. Quest'armonia io la cercavo ancora a quell'epoca, ma non ebbi mai il desiderio interiore di esagerarla e di trattare tutte le forze pittoriche in modo da farle servire tutte ugualmente al tragico più puro. Il senso interiore della misura non mi lasciò mai discendere fino a questa unilateralità. Così, per esempio, nella Composizione 2° ho attenuato l'elemento tragico nella composizione e nel disegno mediante colori più o meno indifferenti. Cercavo spontaneamente di contrapporre alla tragicità dei colori la grandiosità delle forme grafiche (« Quadro con barca », vari paesaggi). Per qualche tempo concentrai tutte le mie forze sul disegno, ben sapendo che quest'elemento richiedeva ancora molte cure da me. I colori che usai più tardi giacevano come su uno stesso piano, ma il loro peso interiore era di diversa natura. Così sfere diverse vennero ad agire spontaneamente nei miei quadri. In tal modo evitai le tinte piatte, che possono facilmente condurre e spesso hanno condotto la pittura allo stile ornamentale. Questa differenziazione delle superfici interne diede ai miei quadri una profondità che sostituì brillantemente la precedente profondità della prospettiva. Dispersi le masse in modo che non indicassero più un centro architettonico. Spesso gli elementi pesanti erano in alto e quelli leggeri in basso. Talvolta lasciai debole il centro e rafforzai i lati. Tra parti leggere inserii un peso opprimente. Così facevo uscire il freddo e respingevo il caldo. Nello stesso modo trattai le singole tonalità di colore, raffreddando quelle calde e riscaldando quelle fredde, in modo che già un singolo colore era elevato alla composizione. È impossibile e di scarsa utilità enumerare tutti i mezzi di cui mi servii per raggiungere il fine che mi stava a cuore. Il visitatore attento scoprirà da sé molte cose che io stesso forse non sospetto neppure. E a che cosa potrebbero servire le parole per chi non vuole udire?

L'estate del 1911, insolitamente calda per la Germania fu terribilmente lunga. Ogni mattino, al risveglio, vedevo dalla finestra il cielo azzurro incandescente. Venivano temporali che lasciavano cadere poche gocce e subito si allontanavano. Avevo l'impressione di un malato grave che dovesse sudare e che non ci riuscisse nonostante tutti i mezzi usati: appena compaiono alcune goccioline di sudore il corpo sofferente torna a riardere. La pelle si screpola. Il respiro viene meno. D'improvviso la natura mi apparve bianca; il bianco (il grande silenzio — pieno di possibilità) si mostrava ovunque e si diffondeva a vista d'occhio. Questa sensazione mi tornò alla memoria più tardi, quando osservai nei miei quadri una funzione e una cura speciali dedicati al bianco. Da allora so quali possibilità insospettate questo colore primigenio celi in sé. Mi resi conto che fino a quel momento avevo avuto un'idea sbagliata di questo colore, poiché avevo ritenuto necessario usarlo in grandi masse solo per dar rilievo al disegno e avevo avuto timore della leggerezza della sua forza interiore. Quest'esperienza fu per me estremamente importante. Sentii con una precisione mai sperimentata prima che il suono principale, il carattere interiore innato nel colore può essere variato indefinitamente attraverso la pluralità degli usi, che per esempio un elemento indifferente può diventare più espressivo di quello che è considerato il più espressivo di tutti. Questa scoperta capovolse l'intera pittura e le aprì un ambito a cui in passato nessuno avrebbe potuto credere. L'illimitato valore interiore, moltiplicato a mille doppi, di una e medesima qualità, la possibilità di cavar fuori e di usare serie infinite solo in combinazioni con un'unica qualità, spalancarono dinanzi a me le porte del regno dell'arte astratta.

Una conseguenza logico-psichica di questa esperienza fu il bisogno di rendere ancora più conscio l'aspetto esteriore della forma e di rivestire il contenuto di forme molto più fredde. Per la mia sensibilità, a quell'epoca ancora totalmente inconsapevole, la massima tragicità era rivestita del massimo freddo; nel massimo freddo vedevo dunque la suprema tragicità. È questa la tragicità cosmica nella quale l'elemento umano è soltanto un suono, solo una voce che s'inserisce in un coro più generale, e nella quale il centro viene spostato in una sfera che si approssima al divino. Queste espressioni devono essere usate con prudenza e non si deve giocare con esse. Io le uso qui però consapevolmente e con pieno diritto, parlando non dei miei quadri bensì dell'arte che non si è mai ancora personificata e che, nel suo essere astratto, attende ancora di materializzarsi. Per quanto mi concerne personalmente, eseguii sotto l'impulso di questi sentimenti vari quadri (« Quadro con zigzag », « Composizione 5 », « Composizione 6 » ecc.). Ero certo però che, se mi fosse stato concesso di vivere abbastanza a lungo, sarei penetrato nel campo che mi si apriva dinanzi. Così si vede dal basso la cima di una montagna.

Per la stessa ragione ora l'imperizia mi attraeva sempre di più. Riducevo gli elementi espressivi mediante l'inespressività. Sottolineavo un elemento in sé e per sé non molto espressivo mediante la posizione esterna in cui lo collocavo. Ai colori tolsi la nettezza del suono, smorzandoli in superficie e lasciando intravedere la loro purezza e la loro vera natura come attraverso un vetro opaco. In questo modo sono dipinte l'« Improvvisazione 22 » e la « Composizione 5 », e in gran parte anche la « 6 ». Questa ultima ottenne tre centri e una composizione molto complicata, che io ho descritto esattamente nel mio album (*eventualmente leggere!*). La « Composizione 2 » è stata dipinta senza un tema, e forse avrei avuto allora timore a scegliere un tema come punto di partenza. Scelsi invece tranquillamente come tema per la « Composizione 5 » la Resurrezione e per la « 6 » il Diluvio. Ci vuole un certo coraggio a prendere temi così sfruttati come punto di partenza della pittura pura. Per me era una dimostrazione di forza che a mio avviso ha avuto esito favorevole.

I quadri dipinti da allora non hanno come punto di partenza né un tema né forme di origine corporea. A questo risultato giunsi senza alcuna violenza e in modo del tutto naturale. Le forme sorte inizialmente da se stesse presero durante questi ultimi anni sempre più saldamente piede e io mi approfondii sempre più nel vario e complesso valore degli elementi astratti. Le forme astratte presero allora il sopravvento e scacciarono senza clamore e sicuramente le forme di origine oggettiva.

Aggirai così e abbandonai al passato i tre maggiori pericoli che vidi fin dal principio sulla mia via. Questi pericoli erano:

1) Il pericolo della forma stilizzata, la quale o nasce morta o viene al mondo così debole da morire subito dopo.

2) Il pericolo della forma ornamentale, che è principalmente la forma della bellezza esteriore, la quale può essere e di norma è esteriormente ricca di espressione e interiormente inespressiva.

3) Il pericolo della forma sperimentale, la quale sorge sperimentalmente, ossia del tutto senza intuizione, così come *ogni* forma ha un certo suono interiore, che dà l'illusione ingannevole della necessità interiore.

La maturazione interiore, nella quale in generale contavo molto, senza peraltro riuscire a evitare molte ore amare di disperazione, creò da sé l'elemento formale. È stato detto abbastanza spesso che è impossibile indicare, spiegare a parole il fine di un'opera. E nonostante l'indubbia superficialità con cui quest'affermazione viene fatta e con cui soprattutto viene sfruttata, essa è nell'insieme esatta e lo rimane anche quando si usino con la massima cura il linguaggio e i suoi materiali. E quest'affermazione — anche lasciando il terreno della ragione obiettiva — è giusta già per il fatto che l'artista stesso non può mai raggiungere e riconoscere pienamente il suo obiettivo. E infine: per chi sente in modo embrionale neppure le parole migliori possono essere di qualche utilità.

Così a conclusione di questo scritto desidero seguire un procedimento negativo e dire nel modo più chiaro possibile che cosa non voglio. In tal modo risulteranno confutate anche molte affermazioni dell'attuale critica d'arte, che finora ha

esercitato spesso un'azione perturbatrice e grida molte falsità all'orecchio di chi è disposto ad ascoltare.
Non voglio dipingere musica.
Non voglio dipingere stati d'animo.
Non voglio dipingere a colori o senza colori.
Non voglio mutare, combattere o rovesciare nulla nell'armonia delle opere dei maestri del passato.
Non voglio indicare al futuro le vie giuste.
Prescindendo dai miei lavori teorici, che finora obiettivamente lasciano molto a desiderare dal punto di vista scientifico, vorrei dipingere solo quadri buoni, necessari, vitali, che possano essere vissuti in modo esatto da almeno pochi spettatori.
Come ogni nuovo fenomeno che abbia e sia destinato a conservare qualche importanza, i miei quadri saranno assoggettati a molte critiche; per l'uno dipingo troppo rapidamente e con eccessiva facilità, per l'altro faccio troppa fatica, per il terzo i miei quadri sono troppo astratti, per il quadro lo sono troppo poco, per il quinto sono così chiari da riuscir molesti, per il sesto sono del tutto confusi. Molti deplorano che non sia rimasto fedele agli ideali da cui derivavano i miei quadri una decina di anni fa. Altri ritengono che anche allora mi fossi già spinto troppo avanti, e altri ancora tracciano più vicino al periodo attuale la linea di demarcazione tra il consentito e l'illecito. Tutti questi rimproveri e tutti questi precetti potrebbero essere giusti e sottili se l'artista lavorasse come immaginano queste persone così dotate di spirito critico. L'errore principale consiste però nel fatto che l'artista lavora non per meritarsi lodi o ammirazione o per evitare censure e odio, ma in ossequio alla voce che gli dà ordini categorici; questa voce è quella del padrone dinanzi al quale egli deve piegarsi e di cui è schiavo.

1914

## La tela vuota

*Tela vuota.* In apparenza: veramente vuota, permeata di silenzio, indifferente. Quasi inebetita. In verità: piena di tensioni, con mille voci basse, sospese. Un po' timorosa che la si possa violare. Ma docile. Un po' timorosa che si voglia qualcosa da lei, chiede solo grazia. Essa può portare tutto, ma non può tutto sopportare. Essa esalta il vero, ma anche l'errore. E smaschera l'errore senza pietà. Essa amplifica la voce dell'errore fino a trasformarla in un grido acuto, insopportabile.
La tela vuota è meravigliosa, più bella di certi quadri. *Gli elementi più semplici.* Linea retta, superficie dura e stretta: dura, incrollabile, senza riguardi, in apparenza « ovvia », come il destino già vissuto. Così e non altrimenti. Curva, « libera », vibrante, che evita, che cede, « elastica », in apparenza « indeterminata », come il destino che ancora ci attende. Le cose potrebbero andare diversamente, ma non sarà così. Duro e molle. Le combinazioni di entrambi, possibilità infinite.
Ogni linea dice: « eccomi! » Essa si conserva, protende il suo volto eloquente: « ascoltate! ascoltate il mio segreto! ». Meravigliosa è una linea.
Un puntino. Molti puntini, che diventano qui sempre più piccoli e là sempre più grandi. Tutti si sono sistemati dentro, ma rimangono mobili, molte piccole tensioni che ripetono incessantemente in coro: « ascoltate! », piccoli messaggi che si rafforzano in coro fino al grande « Sì ».
Cerchio nero, tuono lontano, un mondo a sé che non pare curarsi di niente, un ritirarsi in sé, una conclusione immobile, un « eccomi » detto lentamente e con un pò di freddezza.
Cerchio rosso, tiene fermo, conserva la posizione, approfondito in se stesso. Nello stesso tempo però esso cammina perché vorrebbe tutti gli altri posti per sé; perciò irraggia al di sopra di ogni ostacolo fino all'angolo più lontano. Lampo e tuono al tempo stesso. Un « eccomi » appassionato.
Meraviglioso è il cerchio.
Ma ecco la meraviglia più grande: sommare tutte queste voci con altre ancora, molte altre (oltre a queste forme semplici esistono veramente molte forme e molti colori) in un solo quadro — tutto il quadro è diventato un solo « *Eccomi* ». Privazione, « avarizia », ricchezza folle, « prodigalità », scoppio di tuono, ronzio di zanzare. Ecco che cosa c'è in un quadro. Non ci voleva meno di millenni per arrivare al fondo, ai limiti estremi delle possibilità. Il fondo, tutto sommato, non esiste.
Da venticinque anni circa mi occupo di queste cose « astratte ». Già prima della guerra ho amato e utilizzato lo scoppio del tuono e il ronzio delle zanzare. Ma il diapason era il « drammatico ». Esplosioni, macchie che si urtano violentemente, linee disperate, eruzioni, rombi, scoppi — catastrofi. Gli elementi come linee-colori, la costruzione, il modo di applicare i colori, la tecnica stessa, l'insieme era e dovrebbe essere « drammatico », subordinato a questo fine. Equilibrio perduto ma non annientamento. Ovunque presentimento della resurrezione, fino alla tranquillità fredda.
Dall'inizio del 1914 sentivo il desiderio della « tranquillità un po' fredda ». Non di qualcosa di rigido, ma freddo, abbastanza freddo. A volte addirittura di un freddo glaciale. Per così dire di una sorta di rovesciamento di dolci cinesi, che sono di un calore ardente all'esterno, ma nascondono il gelo all'interno. Volevo (e voglio ancor oggi) un rovescio, in un calice glaciale il « ripieno » ardente.
Velare. Ci sono migliaia di modi di velare.
Già nel 1910 velai la « Composizione n. 2 », « drammatica », con colori « gentili ». Accade inconsapevolmente che si contrapponga a uno scoppio « amaro » qualche cosa di « dolce », del « freddo » al « caldo », che si lasci cadere nel positivo qualche goccia di negativo.
Nel mio periodo freddo, frenavo molto spesso colori ardenti con forme dure, fredde, « insignificanti ». Sotto il ghiaccio scorre talvolta acqua bollente — la

W. Kandinsky, *Paesaggio con campanile*, 1909.

natura « lavora » con contrasti senza cui sarebbe morta e piatta. Lo stesso vale per l'arte, che non solo è affine alla natura, ma che si sottomette con gioia alle sue leggi. Sottomettersi alle sue leggi, riuscire a cogliere il suo messaggio pieno di saggezza — è questa la gioia più grande per l'artista.
Sottomettersi significa tenere nel debito conto. Ogni nuova macchia di colore che viene fissata sulla tela durante il lavoro si sottomette alle macchie precedenti — anche nella sua contraddizione essa è una pietruzza che si aggiunge alla grande edificazione « *Eccomi* ».
Accade insomma molto più spesso di essere « fraintesi » che « compresi ». Questo fatto mi è accaduto spesso, ma mai in un modo così evidente come nel mio periodo « freddo », quando persino molti amici mi volsero le spalle. Ma sapevo che un giorno il ghiaccio (non quello dei miei quadri bensì quello del fraintendimento) si sarebbe sciolto. Forse già oggi c'è un po' di disgelo. Il tempo trascina gli uomini — ma quelli che vengono spinti troppo velocemente inaridiscono ancora più velocemente — senza profondità non c'è altezza.
Dopo questo salto (che in me va visto al rallentatore) da una « stravaganza » all'altra, cambiava di nuovo il mio desiderio, ossia il senso della forza interiore che mi spinge in avanti. Ma ciò che desidero oggi non può essere espresso con la stessa facilità con cui potevano essere espressi i desideri precedenti (se pure erano così facilmente esprimibili). In verità non si muta. Ciò significa che nel caso fortunato il mutamento consiste nel fatto che si impara sempre meglio a salire e nello stesso tempo a scendere, ossia a muoversi ad un tempo verso l'« alto » (verso l'altezza) e verso il « basso » (verso la profondità).
Questo potere implica senza dubbio come conseguenza naturale l'estensione. Si cresce in tutte le direzioni.
Il mio desiderio è oggi in ogni caso: « Più grande! Più grande! » Polifonia, come dice il musicista. Nello stesso tempo: legame di « fiaba » e « realtà ». Niente realtà esterna — cane, vaso, donna nuda —, ma la realtà « materiale » dei mezzi pittorici, degli attrezzi, cosa che richiede il mutamento completo di *tutti* i mezzi di espressione e della tecnica stessa. Un quadro è l'unità sintetica di tutte le parti. Per realizzare un « sogno », non c'è bisogno del racconto degli « Stivali delle sette leghe » o della « Bella addormentata nel bosco », e neppure di fantasmi tratti da oggetti qualsiasi, ma solo di fiabe puramente pittoriche, di ciò che sa « raccontare » unicamente ed esclusivamente la pittura, attraverso la sua « realtà ». Coesione all'interno attraverso la divergenza esterna, coerenza attraverso la dissoluzione e la lacerazione. Nell'inquietudine la tranquillità, nella tranquillità l'inquietudine. « L'azione » nel quadro non deve aver luogo sulla superficie della tela materiale, ma « in qualche punto » dello spazio « illusorio ». La « menzogna » (astrazione) deve dire la verità. Verità piena di salute che si chiama « *Eccomi* ».
Guardo fuori della mia finestra. Varie ciminiere di fabbriche fredde si ergono silenziose. Sono inflessibili. D'improvviso il fumo sale da una sola ciminiera. Il vento lo curva ed esso muta di colore a ogni istante. Il mondo intero è diventato diverso.

1935

W. Kandinsky, *Primo acquerello astratto*, 1910.

## Il valore dell'insegnamento teorico in pittura

Nell'insegnamento in pittura si possono utilizzare vari metodi, i quali rientrano però in due grandi gruppi:
1) La pittura viene trattata come un fine a sé, ossia lo studente viene educato alla pittura: egli riceve dalla scuola le conoscenze necessarie — nella misura in cui è possibile acquisirle attraverso l'insegnamento — e non ha assolutamente bisogno di superare i limiti della pittura, oppure 2) la pittura viene trattata come una forza che coopera al processo di organizzazione, ossia lo studente viene guidato oltre i limiti della pittura, ma attraverso l'applicazione delle sue leggi, all'opera sintetica.
Questo secondo punto di vista forma la base dell'insegnamento pittorico al Bauhaus. Anche in questo secondo caso possono essere ovviamente utilizzati vari metodi. Per quanto concerne specificatamente il mio indirizzo, l'orientamento deve essere dato, a mio modo di vedere, da quanto segue, che dovrà essere posto come fine principale e in ultimo come fine definitivo:
1) Analisi degli elementi pittorici nel loro valore esteriore e interiore.
2) Relazioni tra questi elementi e quelli delle altre arti e della natura.
3) Composizione degli elementi pittorici in forma tematica (soluzione di problemi tematici sistematici) e nell'opera.
4) Relazione di questa composizione con altre leggi e con la natura.
5) Conformità alle leggi e al fine.
Devo accontentarmi qui di questi orientamenti di carattere generale, poiché i particolari mal si conciliano con lo spazio disponibile in un periodico. Ma anche questo scarno schema indica quali sono le mie intenzioni.
Finora nelle questioni artistiche non c'è alcun pensiero analitico sistematico, e saper pensare in modo analitico significa saper pensare in modo logico. Non sarebbe opportuno parlare qui diffusamente delle scuole artistiche che hanno come fine la pittura in quanto tale ossia quelle in cui la pittura è fine a se stessa, benché io sia pervenuto gradualmente alla convinzione che anche in questo tipo di scuole la via seguita in passato di un esiguo corredo scientifico formato da anatomia, prospettiva e storia dell'arte non sia più percorribile: anche l'arte « pura » ha bisogno oggi di una più esatta base scientifica coerente. L'accentuazione unilaterale dell'elemento intuitivo e la connessa « inutilità » dell'arte ha condotto spesso l'artista giovane (e si fosse trattato solo dell'artista « giovane »!) a conclusioni goffe, estranee all'arte. Quale esempio tratto dalla nostra epoca potrebbe essere sufficiente la « Neue Sachlichkeit » (Realismo nuovo), che cerca

di porre all'arte fini « politici »: la confusione ha raggiunto il culmine.
L'artista giovane e particolarmente il principiante dev'essere abituato fin dal principio a un pensiero obiettivo, ossia scientifico. Egli deve imparare a cercare la sua via lontano dagli « ismi », che di regola non tendono al cuore della questione ma concentrano la loro attenzione su dettagli effimeri, la capacità di stabilire un rapporto oggettivo nei confronti di opere *di altri* non esclude l'unilateralità nel *proprio* lavoro; quest'unilateralità è un atteggiamento naturale e del tutto sano: nel proprio lavoro l'artista può (o anzi « deve ») essere unilaterale, poiché in questo caso l'oggettività potrebbe condurre alla confusione interiore. Nel suo lavoro egli dev'essere non solo unilaterale, bensì fanatico: per raggiungere un fanatismo ben sviluppato sono però necessari molti anni di grande tensione interiore. Attraverso l'approfondimento degli elementi, che sono i materiali da costruzione dell'arte, lo studente acquista — oltre alla capacità del pensiero logico — il necesssario senso interiore dei mezzi artistici.
Questa semplice affermazione non deve essere sottovalutata: i mezzi vengono determinati attraverso il fine, e quindi il fine sarà compreso attraverso i mezzi. La determinazione interiore approfondita dei mezzi e la relazione, a un tempo inconscia e consapevole, con i mezzi, respingono i fini estranei all'arte, che a causa di questo loro carattere avrebbero un effetto innaturale e repulsivo. Qui dunque il mezzo è realmente al servizio del fine. La familiarità con gli elementi di un'arte aumenta ulteriormente d'intensità nello studio delle relazioni di questi elementi con quelli di altre arti, cosa di per sé chiara. Le relazioni degli elementi artistici in generale con quelli della natura pongono l'intera questione su una base filosofica ancora più ampia, cosa anche questa chiara di per sé. Così si passa dalla sintesi artistica alla sintesi in generale. Se oggi realmente non si sa che cosa si celi o dovrebbe celarsi propriamente sotto il concetto di « istruzione », di « essere istruito », si può nondimeno affermare a buon diritto che non è un accumulo più o meno grande di conoscenze specifiche (le cosiddette « conoscenze specialistiche ») a svolgere la funzione principale e a costituire la componente principale, ma la capacità sviluppata di sentire nelle sue connessioni organiche e quindi in ultima analisi di « capire », il quadro apparentemente frammentario dei singoli fenomeni. E d'altra parte, la mancanza di questa capacità nonostante la presenza di « conoscenze specialistiche enciclopediche », può essere considerata una caratteristica dell'uomo incolto.
E infine: una scuola che non è in grado di impartire allo studente una conoscenza metodica della base generale non può chiamarsi « scuola », particolarmente quando vorrebbe essere considerata un istituto superiore.

Prescindendo totalmente dal valore in linea di massima incontestabile dell'« istruzione » in senso genuino, questa formazione scolastica sarebbe una difesa potente contro l'estrema specializzazione che abbiamo ereditato dal secolo scorso e che dev'essere combattuta non solo per motivi filosofici generali, ma anche per ragioni puramente pratiche. Nella pratica l'estrema specializzazione è un muro massiccio che ci separa dalla creazione sintetica. Voglio sperare che non sia necessario dimostrare molti fatti oggi generalmente noti: per esempio le leggi della costruzione pittorica. È tuttavia non è sufficiente che gli studenti si limitino al riconoscimento di massima di questo fatto: esso dev'essere radicato nella loro interiorità, e in modo così profondo che devono averlo sulla punta delle dita. Il « sogno », modesto o immenso che sia, dell'artista, non ha in sé e per sé alcun valore finché le dita non siano in grado di uniformarsi con la massima precisione ai « dettati » di questo sogno. A tal fine all'insegnamento teorico devono associarsi esercizi pratici (tematici): a che cosa serve un bellissimo libro di cucina se non si hanno ingredienti e pentole? E: soltanto bruciando ripetutamente le *proprie* dita, il principiante può fare progressi. La legalità naturale è viva perché riunisce in sé l'elemento statico e quello dinamico, e da questo punto di vista ha ugual valore a quello delle leggi artistiche. Il riconoscimento delle leggi naturali oltre ad avere un'importanza filosofico-formativa per ogni uomo, è indispensabile per l'artista. Questo semplice dato di fatto rimane però purtroppo del tutto estraneo agli istituti artistici superiori.
Il seguente schema deve accogliere in sé il significato essenziale di questo breve articolo:

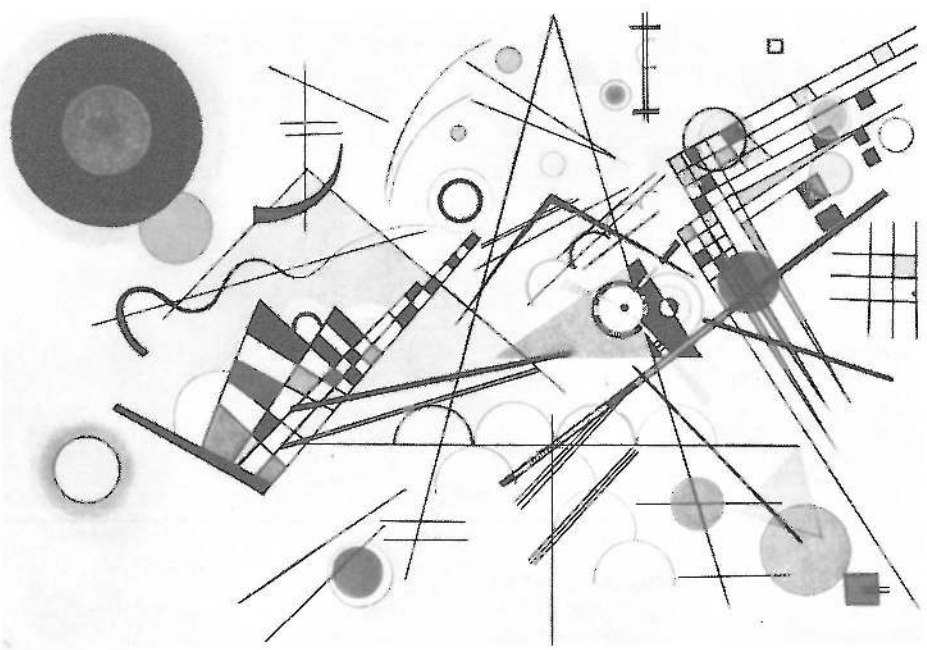
*Mezzi*
1) Analisi degli elementi pittorici.
2) Relazioni con altre arti e con la natura.
3) Costruzione degli elementi pittorici in forma tematica e nell'opera.
5) Conformità alle leggi e a un fine.
*Fine*
Pensiero analitico (logico-generale).
Pensiero sintetico. Capacità di unificare ciò che è diviso.
Legalità teorica e pratica e valore relativo della stessa nella prassi.
Creazione e lavoro sintetici e riconoscimento del principio creativo in natura, nonché affinità interiore della stessa con l'arte.
Addestramento della « punta delle dita » e istruzione dell'individuo.

È chiaro che, oltre alla pittura, anche altre arti potrebbero contribuire a questo fine educativo. È però altrettanto chiaro che al Bauhaus proprio la pittura è l'arte più appropriata ad assolvere tale funzione:
1) Il colore e la sua utilizzazione vengono trattati in tutte le officine, dove il metodo descritto serve dunque anche a fini esclusivamente pratici, e 2) la pittura è quell'arte che da decenni è alla testa del movimento di tutte le arti e che tutte le ha fecondate, in particolar modo l'architettura.

## Pedagogia dell'arte

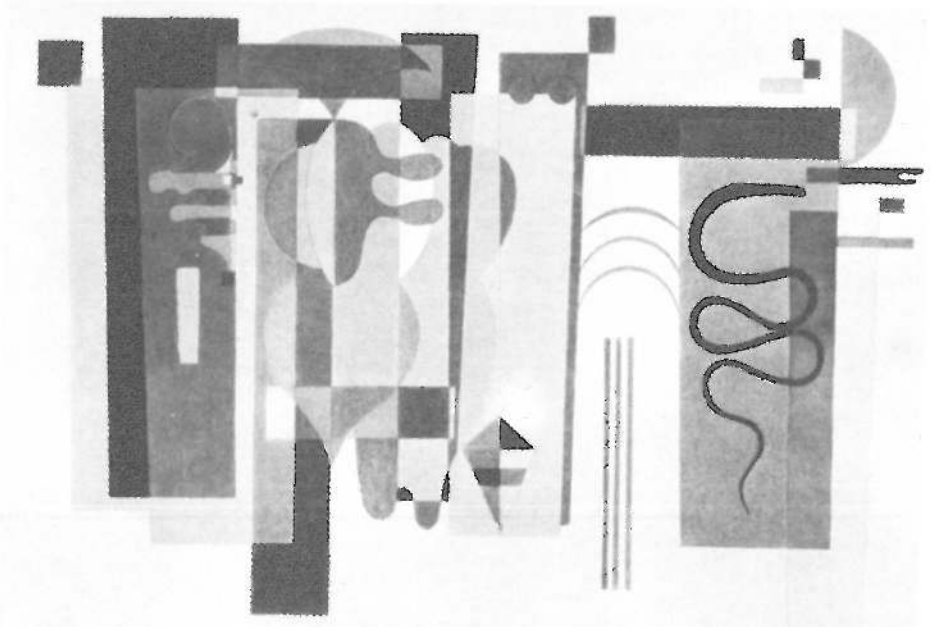
Poco tempo fa « l'insegnamento artistico » veniva generalmente considerato, come avviene del resto per lo più oggi, un settore particolare, privo di quasi alcun punto di contatto con le questioni dell'istruzione « generale ».
D'altra parte il concetto di istruzione « generale » è un concetto del tutto con-

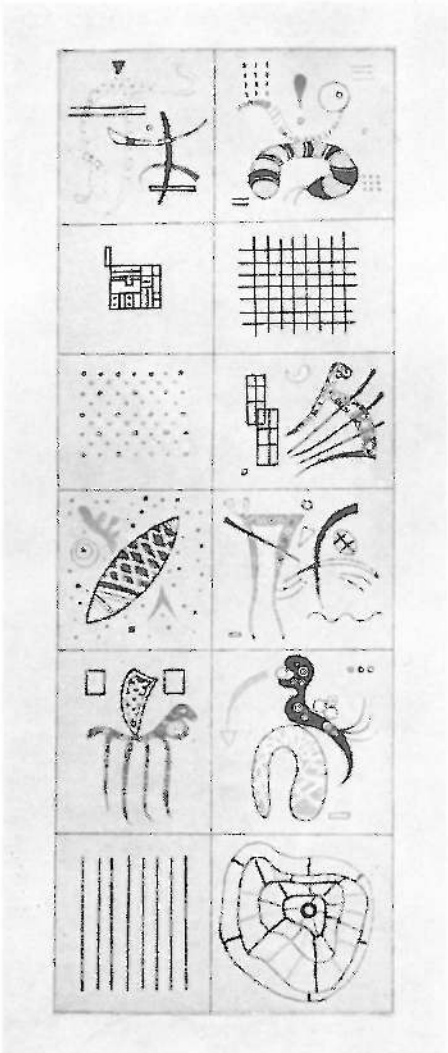
W. Kandinsky, *Composizione VIII*, 1923.



fuso. Si ha ragione di affermare che oggi non esiste un'istruzione generale senza virgolette.
Esistono invece un numero quasi infinito di generi di « istruzione specialistica » che non hanno alcuna relazione né con l'istruzione generale né fra loro.
Così anche l'odierno insegnamento artistico persegue un'istruzione specialistica che rimane in sé limitata, esattamente come l'istruzione specialistica di un medico, di un avvocato, di un ingegnere, di un matematico ecc.
A questa situazione generale si contrappone il punto di vista che un insegnamento artistico in quanto tale non possa esistere, poiché non si può né insegnare né imparare: l'arte sarebbe un fatto di pura intuizione e come tale non potrebbe, per la sua stessa natura, essere generata con la forza o con l'insegnamento. L'eredità assai influente dell'Ottocento — con la sua estrema specializzazione e conseguente frantumazione — pesa ancora su tutti i settori della nostra vita quotidiana e costringe sempre più in una via senza uscita anche le questioni legate all'insegnamento artistico. È sorprendente osservare quanto poco si sia imparato dagli avvenimenti degli ultimi decenni e quanto sia rara la comprensione del vero senso del grande « rivolgimento » cui stiamo assistendo.
Questo senso interiore, ovvero la tensione interna dell'ulteriore « sviluppo », dovrebbe esser posto alla base di ogni insegnamento; il frazionamento viene sostituito gradualmente da una progressiva *integrazione*. L'« aut-aut » deve cedere il posto all'« e ».
Un'istruzione specialistica priva di una base umana generale non dovrebbe più esser possibile.
Manca oggi — quasi senza eccezione — in ogni tipo di insegnamento una « concezione filosofica » interna ovvero il fondamento « filosofico » del senso dell'attività umana. Sorprendentemente, ancor oggi ci sono giovani che vengono trasformati nel modo vecchio e interiormente mortale in specialisti che potranno essere anche di grande utilità nella vita esteriore ma che soltanto di rado rappresenteranno veri valori umani.
L'insegnamento consta di norma di un cumulo di nozioni che la gioventù è costretta ad assimilare in modo più o meno violento e che non le sono di alcuna utilità per intraprendere qualcosa al di fuori della propria « specializzazione ».
Ovviamente la capacità della connessione o, in altri termini, la capacità dell'osservazione e del pensiero sintetici, viene considerata così poco che finisce con l'atrofizzarsi quasi completamente.
Lo scopo principale di ogni insegnamento dovrebbe essere lo sviluppo della capacità di pensare in due direzioni simultanee:
1) quella analitica e
2) quella sintetica.
Dobbiamo dunque continuare a utilizzare l'eredità del secolo scorso (analisi = scomposizione) e contemporaneamente integrarla e approfondirla a tal punto, mediante l'atteggiamento sintetico, che la gioventù acquisti la capacità di percepire e stabilire un legame vivo, organico (sintesi = integrazione) tra settori apparentemente lontani tra loro.
In tal modo i giovani si sottrarrebbero all'atmosfera irrigidita dell'« aut-aut » e accederebbero all'atmosfera viva e flessibile dell'« e »: l'analisi diventerebbe un mezzo per conseguire una visione sintetica. Donde è facile trarre la conclusione che
1) la base principale di ogni istruzione o di ogni insegnamento rimane sempre la stessa,
2) e quindi l'insegnamento artistico non è un settore diverso e isolato rispetto a ogni altro tipo di insegnamento, e
3) ciò che conta innanzitutto è non *che cosa* si insegna, ma *come* lo si insegna.
Il punto 3 non dev'essere inteso come un paradosso.
Il pregiudizio, sorto nel periodo della frantumazione, che ci fossero diversi tipi di pensiero e quindi anche di lavoro creativo, dev'essere rifiutato in forma definitiva dal punto di vista dell'« e ». Il tipo di pensiero e il processo del lavoro creativo differiscono non poco tra loro nei settori più svariati dell'attività umana, si tratti di arte, di scienza, di tecnica e così via.
L'elemento determinante è se si è soddisfatti dell'istruzione di tipo specialistico conseguita attraverso l'accumulo di queste conoscenze o se si cerca *innanzitutto* di sviluppare e di coltivare la capacità di pensiero analitico-sintetico.
Per un artista è più fruttuoso accumulare conoscenze specialistiche in un campo estraneo, al fine di poter sviluppare la già nominata capacità di pensiero, che non venir « istruito » esclusivamente nel suo campo strettamente specialistico, precludendosi quindi la possibilità di acquisire la suddetta capacità.
A questo punto non c'è più bisogno di dimostrare che l'*insegnamento ideale* in ogni campo specialistico dovrebbe constare di due parti, inscindibilmente connesse:
1) l'educazione all'osservazione, al pensiero e all'azione analitico-sintetici, e
2) l'informazione e acquisizione sistematica delle conoscenze specialistiche corrispondenti.
Quanto precede si riferisce ovviamente anche all'insegnamento artistico.
Di fatto non è possibile imparare l'arte, così come non è possibile insegnare o imparare il lavoro creativo e l'inventività in campo scientifico o tecnico.
Le grandi epoche artistiche hanno avuto però sempre la loro « teoria » la cui necessità era altrettanto ovvia di quella delle teorie scientifiche.
Queste « teorie » non sono mai riuscite a sostituire l'elemento dell'intuizione, poiché la semplice conoscenza è in sé e per sé improduttiva e deve accontentarsi di risolvere il problema, di fornire i materiali e il metodo. Produttiva è invece l'intuizione che utilizza questi materiali e questo metodo come mezzi in vista del raggiungimento di un fine. Il fine non può però essere raggiunto in assenza dei mezzi, e in questo senso anche l'intuizione sarebbe improduttiva.
Non « aut-aut » bensì « e ».
Come ogni altro uomo, l'artista lavora partendo dalle sue conoscenze, con l'apporto della sua capacità di pensiero e del momento intuitivo.
Neppure in questo caso l'artista si differenzia da qualsiasi altro uomo in possesso di doti creative.
Il lavoro è sottoposto a leggi e orienta-

W. Kandinsky, *Due punti verdi*, 1935.





W. Kandinsky, *Dolci bagatelle*, 1937.

to al raggiungimento di un fine.

*Lezione* 3, 1° luglio 1925 (30 ottobre 1925, 15 novembre 1926).

*Situazione attuale*

Inizio della grande tensione.
Pittura: ismi. Anche oggi dominano.
Scultura: inizio dell'analisi. L'insegnamento della pittura.
Architettura: idem.
Danza: inizio dell'analisi. Astrazione (Palucca).
Poesia: periodo degli ismi (Russia).
Teatro: piccoli spostamenti = grande « rivoluzione ». Inizio del teatro collettivo.
Cinema: film russo, masse, tecnica.

*Pittura*

Pratica: ricerca di leggi (in luogo della natura la tecnica, ingegneria, macchina) e anche di leggi proprie, limitazione dei mezzi, lento spostamento verso una base interiore.
Teoria: nascita o rinascita della *Scienza dell'Arte*. Avvicinamento interiore alla scienza positiva.
Arte applicata: estinzione delle arti decorative.
Origine del Bauhaus.
Sintesi: il materiale e lo spirituale riuniti per la prima volta.

*Storia dell'arte schematica*

In principio la figura, più tardi il colore.
disegno scultura

*Origine e finalità:*

1) Fissare il transeunte: fine pratico.
2) Materializzare l'invisibile: fine religioso.
3) Insegnare: fine pedagogico (pittura rupestre).
4) Decorare: origine dell'arte « pura » (pittura contadina, Svezia, Baviera; pittura storica; pittura religiosa e simbolica; arte applicata).
Fondamento religioso: architettura, scultura, pittura, danza, poesia, musica.
Prima SINTESI su terreno religioso, con fine religioso.

*Gli ultimi decenni dalla metà dell'Ottocento a oggi*

Sviluppo del colore e della forma. Esempio: pittura.
Degli innumerevoli ISMI sono rimasti chiaramente produttivi (grande sforzo, come in natura polline, api, fecondazione):
1) *Impressionismo.* Idea: « aprire la porta! » Avvicinamento alla natura. Luce. Risultato: immediata divisione in caldo e freddo. Primi accenni del punto di vista teorico. Erba azzurra. Parola d'ordine: « natura attraverso il temperamento ». (Soggettivo).
2) *Neoimpressionismo.* Idea: non scelta casuale, ma sintesi della natura nella sua totalità = ulteriore astrazione. Tre colori fondamentali, colori complementari. Divisione del colore: pointillisme (puntinismo). Parola d'ordine: pointillisme. Inizio dell'oggettivo.
3) *Cubismo.* Idea: questione della forma e inizi della composizione. Rifiuto del colore. Legge del pendolo. Basi teoriche. Inconsapevolmente: funzione del piano di fondo.
4) *Espressionismo.* Idea: espressione. Subordinazione della natura all'espressione e alla composizione. Cavalli azzurri. « Li vedo così » (soggettivo). Soggettivo + oggettivo.
5) *Arte astratta.* Idea: utilizzazione legata a una finalità interiore degli elementi artistici puri. Composizione in base a una legge pittorica. Separazione dei fini pratici e interiori. L'oggetto ha la meglio sul soggetto. Gli ismi e l'arte astratta. La costruzione.

*Lezione 7*

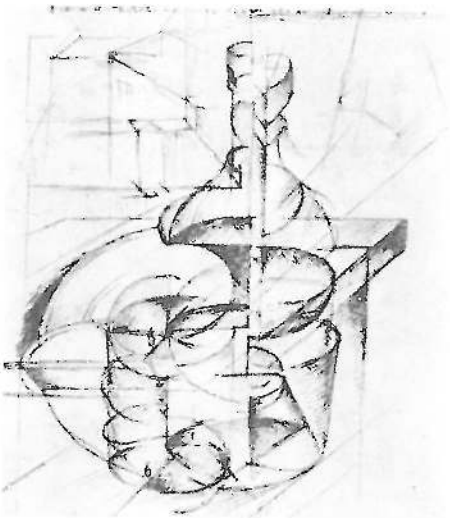
*Due atteggiamenti* verso la forma e il contenuto:
1) principio dell'Occidente europeo, diritto romano (rubare un cavallo o rubare un grappolo d'uva è lo stesso, formale);
2) principio russo: « a seconda *dell'*individuo » = non esiste un crimine in sé (« lo sventurato »). Contenuto è non il crimine (atto esteriore) ma l'essere umano (fonte interiore).
Dal punto di vista dell'elemento 3) tutto torna, per esempio:
Scienza
Antichità = 0,1 giusto
0,9 sbagliato.
Musica
Antichità = 1 giusto
Senso dello spostamento attuale = sovvertimento dei valori sulla base della valutazione interna (destarsi della psicologia). Poiché la ragione deve cooperare, le conoscenze teoriche sono indispensabili.
Fine del nostro lavoro: conoscenza degli elementi che in ultima analisi conducono alla costruzione (composizione).
A che fine quest'insegnamento? Dimostrare che tutto è legato alla radice — prodotti naturali, opere dell'uomo —, che tutto è legato a uno stesso svolgimento.
Armonia. L'armonia non è in quiete, ma πάντα ῥεῖ. natura NATURA vita VITA.
L'arte non si colloca fuori della VITA (è « vita in atto »!); essa ha origine dall'impulso *naturale*. La sua legge fondamentale è il ritmo, come in NATURA.
Tutte le vibrazioni nel cosmo sono non disordine bensì un evento complesso che in ultima analisi è semplice.
Non si dimentichi mai che nelle cose oltre al « guscio » c'è un nocciolo interno. Particolarmente chiaro nell'arte.
Analisi — via 1) agli elementi, 2) alla costruzione e 1 + 2 = composizione.
Non si dimentichi mai che l'insegnamento non esaurisce tutto. Si conservi un approccio vivo!
4 *fini* che si ripresentano in tutte le epoche:
1) fissare il transeunte (pittorica storica),
2) rendere visibile l'invisibile (pittura religiosa).
3) istruire (pittura pedagogica),
4) decorare.
Poi:
ultimi 50-60 anni: prima presentare immagini, poi esporre sviluppo; citazioni; conseguenze consapevoli, inconsce.
Oggi: forma astratta — movimenti contrari, esteriormente ostili, interiormente affini — un'unica radice.
Ed. Manet: 1832-883.
Degas: 1834-1917. « La buona coscienza nella pittura è il disegno » (= linea). Movimento, cavalli, danza. Non voleva essere annoverato fra gli impressionisti.
Cézanne: 1839-1906. Impressionista 1870.
Van Gogh: 1855-1890.
Seurat: 1859-1891: «Capofila» dei neoimpressionisti, puntinista. « Se l'occhio vede grigio, blu, arancione, riceve inconsciamente anche il verde, come colore complementare » (Seurat).
Henri Rousseau: 1844-1910. « Voleva solo l'oggettivo ».
Matisse: 1869.
Picasso: 1881.
*Copyright Feltrinelli Editore.*

Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi

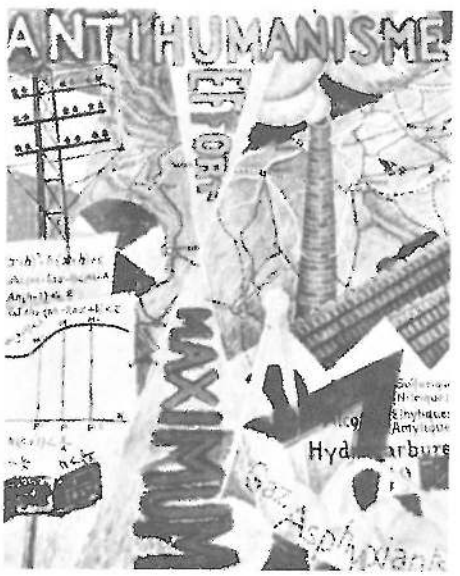
# Il futurismo e la Francia

di Giovanni Lista

Erano due anni che a Parigi circolava voce su questa « grande » esposizione del futurismo che avrebbe infine permesso alla critica francese di rendersi conto dell'importanza della nostra avanguardia. Poi arrivò la mostra di Balla che fu in un certo senso la prova generale di questa: potemmo seguire per mesi il braccio di ferro tra gli organismi culturali ufficiali italiani e quelli francesi. La spuntarono quest'ultimi che volevano limitare la mostra al solo Balla futurista e l'esposizione romana fu amputata su misura per i francesi. Rimase però una bella esposizione se questo vuol dire organizzata impeccabilmente, con mano sicura e con ineccepibili strumenti filologici. Il lavoro, esemplare, fu di Giorgio de Marchis. Da allora Parigi cominciò a sensibilizzarsi: c'è stata una mostra Delmarle, una galleria presentava disegni di Soffici, qualche rivista ha pubblicato testi futuristi. Il primo annuncio ufficiale della mostra ci pervenne sotto forma di un rigido comunicato stampa in cui si precisava che il futurismo era nato a Parigi e che a Parigi ha avuto luogo la prima esposizione di gruppo del movimento difeso (sic!) da Apollinare. Si tratti o no di dati di fatto, non è certo questa l'ottica con cui andavano citati. Se per il futurismo esiste un rapporto con Parigi, questo è verificabile in una specie di gemellaggio ideale che si realizzò, via Marinetti, in un momento magico dell'avanguardia europea. Marinetti non ha solo sconvolto l'Italia, ha svegliato anche Parigi. Ma per lo sciovinismo francese era ormai giocoforza tentare l'operazione di appropriamento. Si tratta di cambiare le carte in tavola, come fecero i Duchamp, Apollinaire, Cendras..., come avviene sempre nella più pura tradizione della cultura ufficiale francese. La cosa è comprensibile. Il gollismo culturale d'oltr'Alpe ha ignorato per anni la rilettura critica del futurismo e l'atteggiamento era forse conseguenziale anche rispetto ad errori precedenti: i musei francesi possiedono ben poca cosa dei futuristi. Senonché, il rilancio del futurismo ha assunto una dimensione internazionale e duratura per cui prima o poi Parigi doveva capitolare. Quando si aggiunse che la mostra era organizzata anche dal Comune di Milano, l'attesa si fece in ogni caso piena di promesse. Si è arrivati così alla più grossa delusione. In un museo in cui un Baranoff-Rossiné o un Agam qualsiasi hanno avuto diritto a due piani per un insieme di 10 sale (a Morandi ne furono concesse 3, attualmente al Grand Palais Dubuffet ha 3 piani per un totale di 25 sale), il *Futurismo* tutto intero non ha avuto che una sala. Degli 80 pezzi esposti (cifra ufficiale), 19 sono fotocopie (!) dei disegni di Sant'Elia, 7 tra cui *Dynamisme d'une automobile* di Russolo e i Severini sono opere per cui si è provveduto ad un semplice spostamento di sala dato che figurano in permanenza nelle collezioni del museo. Oltre la metà del resto è costituito dai manifesti, volantini e pubblicazioni del futurismo esposti in bacheca. C'era davvero bisogno che Milano e Parigi, le due capitali del futurismo, si riunissero per realizzare una mostra degna del più deficitario museo di provincia, come ha scritto un giornalista? Il catalogo, con testi di routine di Russoli e Ballo, è un'altra prova di grossolana incompetenza. Come è possibile prendere ancora a testo base gli *Archivi* quando da anni decine di contributi hanno provveduto a correggere date, ad aggiungere fatti e precisazioni talvolta di importanza capitale? D'altra parte se nel catalogo si legge che Boccioni ha conosciuto Marinetti nel febbraio del 1909, nella sala della mostra una targhetta assegna ad un certo Boccioli (sic) *Le forme uniche nella continuità dello spazio*. La stampa francese è stata severa. La risposta ufficiosa del museo ha accusato i collezionisti che si sarebbero rifiutati in ragione dell'80% di prestare le opere. Perché, se la mostra include anche l'anno 1916, non è stata prevista la proiezione di Thaïs di Bragaglia, la cui unica copia si trova alla cineteca del Palais de Chaillot? Perché nessun accenno alla fotodinamica? Invece di tentare infine una prima verifica di quel futurismo francese che dai Duchamp a Picabia, a Delmarle, a Bailly, resta ancora tutto da studiare, il movimento italiano è presentato come epifenomeno delle avanguardie francesi anche mediante un'opportuna inclusione di Soffici, la cui opera è senz'altro la più adatta alla verifica di tale tesi. È quella sostenuta in catalogo da F.C. Nora che riconduce tutto a Picasso, l'Abbaye e l'Umanimismo. La prova del nove la si riscontra nei documenti esposti: una lettera di Boccioni ad Apollinaire in cui l'artista dichiara la sua ammirazione per Picasso, è affiancata ad una di Bailby che licenzia Apollinaire da *L'Intransigeant* per aver difeso esclusivamente l'arte « futurista » (dove il termine usato in senso lato, significa tutto tranne il movimento italiano). Se ne ricava la dimostrazione luminosa di quanto si diceva nel comunicato stampa sulla partogenesi francese del movimento difeso da Apollinaire. L'ingenuità e la miopia con cui Ballo e Russoli si sono prestati a simile giuoco è incomprensibile. L'abbaglio di Parigi, diciamo chiaramente, non è più valido ormai che per quella disponibilità da provinciali reperibile ancora largamente solo da noi, in Italia. Ultima sorpresa: come per caso, solo qualche giorno dopo l'apertura della mostra del futurismo, nell'altra ala del museo, è stata aperta un'esposizione gigantesca: *I Cubisti* (non il *Cubismo*, e si noterà l'attenzione posta ad evitare la rima). Questa esposizione, completata da uno spettacolo audiovisivo, come avviene sempre nei musei francesi e come *non* è stato fatto per il futurismo, consta di 10 sale in cui figurano un Pettoruti (l'artista è presentato in catalogo come « posseduto » dal cubismo sin dal 1913), diversi Severini, Léger, ed opere come *Les Soldats en marche* di J. Villon, ... Quod erat demonstrandum per i responsabili del museo nazionale francese.



U. Boccioni, *Tavolo + bottiglia + caseggiato*, 1912.




G. Severini, *La guerra*, 1915.

Gualdo Tadino

# Incontro tra artisti e popolo

di Andrea Volo

Un sintomo nuovo si manifesta con sempre maggiore evidenza, nell'arco delle contraddizioni entro le quali gli artisti sono chiamati a operare dal mercato d'arte privato. Un sintomo che manifesta seppur timidamente, la volontà di rompere l'accerchiamento del grande capitale nei confronti della cultura. Questo sintomo si rileva in mostre-incontro, quale quella di Gualdo Tadino, o in altre che vadano in una analoga direzione. Vediamo in cosa consista questo « sintomo »: 1) un nuovo tipo di committenza pubblica a gestione popolare e democratica, che scavalchi il grande pascolo cemeteriale della legge del « duepercento » e forme paternalistiche e turistiche di organizzazione culturale; 2) una domanda di cultura che nasce dalla provincia italiana per un reale decentramento culturale, a carattere stabile (la creazione a Gualdo di un Centro promozionale di cui si incominciano già a intravedere le strutture murarie ne è un concreto esempio); 3) la necessità di forme associative nuove tra gli artisti che consentano un tipo di rapporto tra popolo e artisti.

Certo, troppo bello sarebbe se tutto ciò si fosse già realizzato nell'ambito di una mostra che ha dovuto fare i conti con un bilancio comunale alle prese con problemi gravi di struttura, che non consentono certo di largheggiare, e troppo bello sarebbe se, come d'incanto, si fossero risolti tutti quei contrasti, sospetti e diffidenze reciproche che hanno impedito sin'ora una qualsiasi comune attività degli artisti di ideologia marxista. È però estremamente importante aver compiuto il primo passo, con la dovuta umiltà, ma con qualche risultato ambizioso. Una prima traccia di lavoro politico è venuta fuori e parecchi compagni di Gualdo hanno cominciato a sentirsi coinvolti e corresponsabili del lavoro culturale che si andava sviluppando. Al di là di ogni rettorica, bisogna dire che l'apporto personale e il sacrificio materiale di ore-lavoro di molti compagni artigiani e operai ha permesso il realizzarsi dei vari interventi o delle opere in ceramica o altri materiali. Come rilevava (nel corso di un primo dibattito organizzato durante la fase preparatoria della mostra-incontro) Mario Lispi, a Gualdo « non si era mai tanto discusso tra i ceramisti locali su problemi organizzativi e tecnici come nei giorni di preparazione delle opere ». Ora, se solo questo fosse il risultato raggiunto, ci sarebbe già di che rallegrarsene, ma bisogna anche dire che il vario impegno dei vari artisti ha anche dato una connotazione globalmente positiva alla mostra.

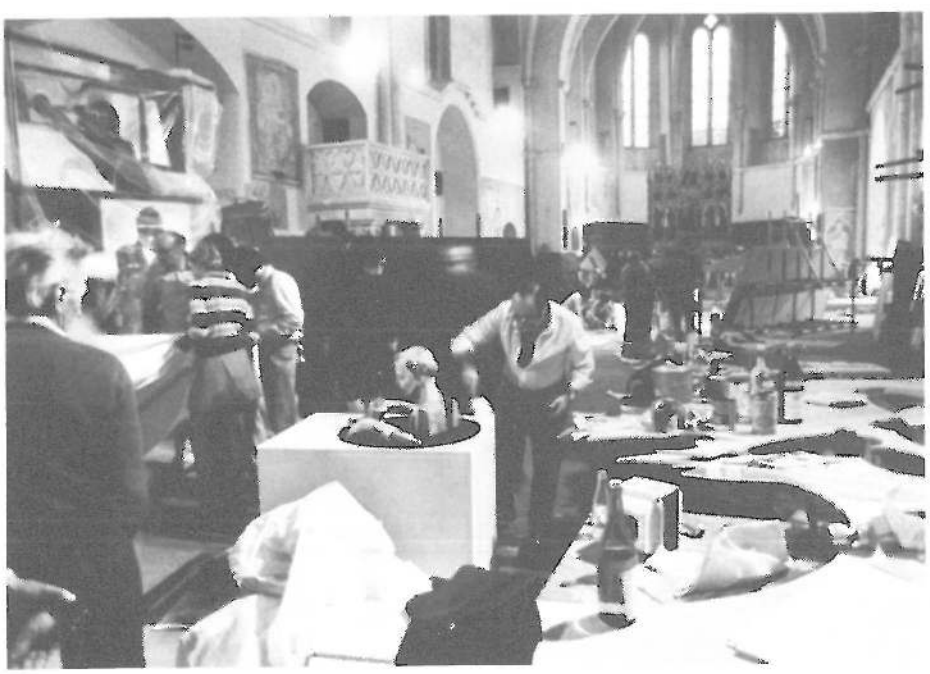
Non è certo mio compito entrare nel merito delle varie opere per rilevarne la pertinenza, o meno, con l'assunto dell'iniziativa, essendo io stesso parte in causa. Mi limito quindi a tracciare un breve percorso tra cose e fatti. La mostra-incontro è stata preparata nell'arco di un paio di mesi a Roma e a Gualdo Tadino dal critico d'arte Dario Micacchi e dai pittori e scultori Vittorio Basaglia, Ennio Calabria, Fernando Farulli, Nino Giammarco, Gjelosh Gjokaj, Francesco Manzini, Gianluigi Mattia, Franco Mulas, Mario Sasso, Italo Scelza, Ennio Tamburi, Aldo Turchiaro, Andrea Volo. Si è trattato della prima manifestazione che il Centro promozionale per la ceramica di Gualdo Tadino abbia organizzato. La mostra si articolava in una sezione informativa, che raccoglieva la produzione di atelier dei singoli artisti, in una serie di interventi o opere appositamente eseguite a Gualdo, e in una serie di bozzetti per la realizzazione in ceramica di nuove forme.

Sulla piazzetta della città, un intervento di Mattia con una grande falce e martello realizzata con piastrelle per la pavimentazione di cucine e bagni per un totale di 64 metri quadri, una gigantografia di Manzini con qualche intervento pittorico in omaggio agli emigranti, sulle torri e sul campanile sagome di uccelli di Turchiaro, tra i segnali variopinti di Giammarco e Sasso alcune mie formelle di ceramica tra sassi medievali, una grande bussola di Tamburi sulla « rotonda », una sagoma di comiziante collegata a un tondo da cui emergono due braccia e due gambe di un uomo alla gogna di Giammarco; all'interno della pinacoteca: i costruttori di Farulli, la situazione totem di Calabria, il trittico in ceramica di Scelza, le maschere in omaggio alla resistenza cilena di Mulas, un « nuovo » crocefisso di Tamburi a fronte e con la stessa struttura di quello esistente nella pinacoteca, un mio « cero » (quello della tradizione eugubina) trasformabile in una grande stella rossa, la fuga di sagome in plexiglas di Sasso (sua anche una nuova segnaletica per luoghi e uffici di Gualdo), il grande pannello sulla neo-inquisizione di Basaglia, il tondo-soffitto nella « sacrestia » di Gjokaj.

La manifestazione ha anche avuto una fase ulteriore di dibattito che ha investito, anche autocriticamente l'esperienza fatta e il lavoro politico svolto dalle organizzazioni sindacali e politiche dei lavoratori a sostegno dell'iniziativa.

Un concerto del complesso di Mario Schiano ha letteralmente entusiasmato la grossa folla di intervenuti al dibattito, concludendo questa prima parte dell'incontro. Rimane adesso un bilancio da trarre per iniziative future. E si tratterà di

Allestimento mostra-incontro di Gualdo Tadino, 1973.



un bilancio su un lavoro svolto, su fatti concreti che sempre più nel tempo, dovranno liberarsi di certa mal capita « coerenza » e delle contraddizioni che ognuno di noi in diversa misura, si porta addosso.

Nel momento in cui sembra che l'ufficialità neocapitalistica museale abbia concentrato la sua azione nei garage sotterranei della megalopoli, non è privo di significato il fatto che alcuni intellettuali abbiano cercato un diverso punto d'aggancio, una realtà non urbana, fuori dal circuito obbligato dell'organizzazione borghese della cultura.
Un catalogo molto ampio e documentato fotograficamente, curato da Dario Micacchi, sarà diffuso dagli Editori Riuniti.

Graz

# Trigon 73

di Gianni Contessi

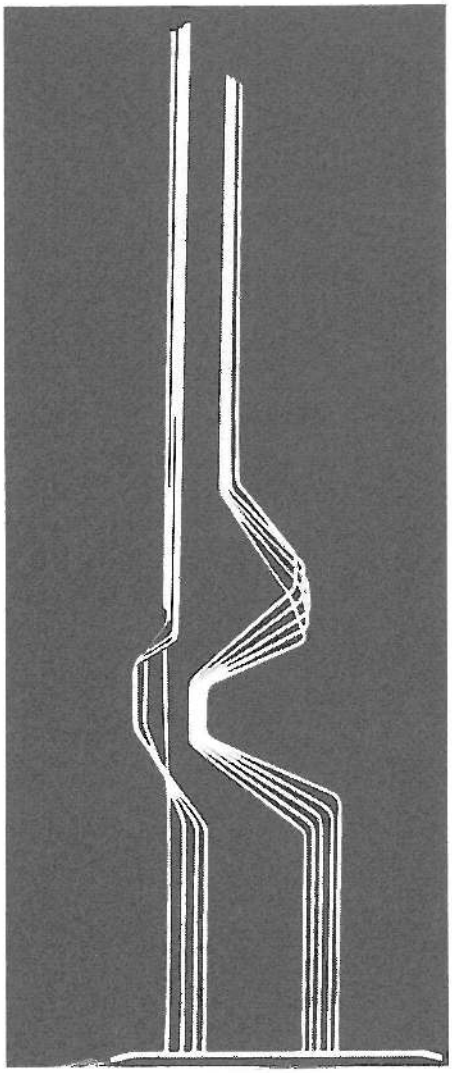
Dal 6 ottobre si è aperta nella Künstlerhaus di Graz la quinta edizione del Trigon, la mostra biennale cui per tradizione partecipano esclusivamente artisti austriaci, jugoslavi ed italiani.
Quest'anno la manifestazione, organizzata sotto gli auspici del ministero della cultura della Stiria, per cura della Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum e del suo direttore Wilfried Skreiner, è dedicata ai mezzi audiovisivi. Umbro Apollonio e Gillo Dorfles sono i commissari della sezione italiana; Vera Horvat-Pintaric e Stane Bernik di quella jugoslava; mentre lo stesso Skreiner e Gerhard Haberl hanno selezionato gli artisti austriaci. In concomitanza con l'apertura del Trigon 73 si è svolto un convegno sul tema « L'autorealizzazione dell'artista e della società nella televisione », cui hanno partecipato quali relatori, oltre ai già citati Bernik, Dorfles, Horvat-Pintaric e Skreiner, anche René Berger e Rolf Wedewer. Nel fare una schematica presentazione della rassegna non si può certo dimenticare il catalogo, come sempre molto ricco di dati e documentazione, e impaginato con estrema ricercatezza. Un unico appunto: non esistono testi in lingua originale (tranne quelli degli austriaci, ovviamente) — sono le stesse relazioni presentate al convegno — essendo stato tutto tradotto in tedesco ed inglese. Del resto, il tedesco era anche la lingua ufficiale del dibattito, con buona pace per chi non conosce questo pur importante idioma.
Prima di tracciare una breve panoramica del Trigon 1973, non si può non rilevare come questa manifestazione, che almeno dal 1967 è tra le più qualificate d'Europa, non goda di una sufficiente notorietà, non dico in tutto il mondo, ma almeno nei paesi partecipanti. D'accordo, Graz sebbene attenta ai fatti della cultura è una città periferica; però resta il fatto che dovrebbe pubblicizzare di più quello che indubbiamente è un suo fiore all'occhiello.
Iniziata ancor più in sordina una decina d'anni fa, la biennale Trigon era sembrata una delle tante mostre regionali, a base di quadretti, fatte più per giustificare la retorica della convivenza pacifica ed un recupero occasionale dello spirito (nostalgico) mitteleuropeo. Già alla terza edizione, però — e per fortuna — i responsabili della manifestazione si erano accorti che l'abito stava un po' stretto. Così, a partire dal 1967, il Trigon cessava di essere una semplice mostra, per diventare un vero e proprio catalizzatore di situazioni culturali. Da esposizione generica a rassegna a tema. L'esordio ebbe per insegna « l'ambiente », in consonanza con la mostra « Lo spazio dell'immagine » che si vide a Foligno nello stesso anno e che sembrò (e fu) per molti versi memorabile. Nel 1969 fu la volta di « Architettura e libertà »; mentre il 1971 fu l'anno di « Intermedia urbana », che intendeva proporre vari tipi di intervento sullo spazio della città.
Ambiente e città: due temi attualissimi, quasi di moda. Il passo successivo non poteva che essere quello degli audiovisivi o videotapes, già collaudati in un'apposita sezione dell'ultima Biennale di Venezia.
I pregi del Trigon 73 sono almeno due: anzitutto si tratta di una delle prime, se non della prima manifestazione riservata esclusivamente a questo mezzo di comunicazione; in secondo luogo, la rassegna consente di assistere all'impiego del televisore in più di un modo, cioè non dentro alle rotaie obbligate del tipico rapporto passivo (per l'utente) schermo-spettatore. Non c'è dubbio che sono ancora in pochi gli artisti che hanno capito in quale modo vadano usati questi nuovi strumenti. La televisione non è il cinema, pur avendo alcune sue caratteristiche. Spesso, guardando il teleschermo si vedono semplici (e banali) riprese filmate di una qualsiasi azione compiuta dall'artista o da qualche suo amico. E la cosa non è troppo diversa dai films che qualsiasi medio borghese proietta in salotto dopo cena agli amici, per far vedere come è andato il suo viaggio in Danimarca o in Tunisia.
In verità, se — com'è stato ampiamente dimostrato nel corso del convegno — le implicazioni legate all'impiego di questo medium che forse un giorno sarà un mass medium (la TV lo è già, il videotape no di certo) investono oltre alla sfera psicologico-percettiva, quelle sociale, etica e politica, è chiaro che il filmino, seppure intelligente e spiritoso, non basta. Perciò sono necessari interventi più ampi, che abbiano una funzione di paradigma, cioè dimostrativa, con un'effettiva incidenza sulla realtà. Naturalmente nei modi limitati consentiti all'arte. In questo senso la partecipazione di Franco Vaccari è certamente la più significativa, anche se un po' « demagogica ». Vaccari — gli altri italiani presenti al Trigon sono Baruchello, Colombo e Patella — hà collocato all'interno della Künstlerhaus due cabine (spazio privato in spazio pubblico), dotate di telecamera, schermo e microfono. Due persone possono così vedersi e comunicare a distanza. Oltre a questo, Vaccari ha presentato una sorta di « mendicante artificiale », costituito da un televisore in cui si vede una mano che tende un cappello per ricevere la elemosina. Poiché in questa sede non mi sembra necessario esprimere giudizi di valore, mi limito a citare i nomi degli altri alla Biennale di Graz. Per la Jugoslavia: Boris Bućan, Nuša e Srešo Dragan, Sanja Iveković e Dalibor Martinis, Jlija Soskic, Goran Trbuliak; per l'Austria: Gottfried Bechtold, Richard Kriesche, Františec Lesák, Peter Weibel. Il Trigon comprende anche due sezioni dedicate rispettivamente al « video workshop », con interventi di Peter D. Wolfkind, Mathias Praml e dell'ineffabile Urs Luthi. Non manca una « retrospettiva » comprendente videocassette di Acconci, Baldessari, Benglis, Brown, Cavestani, Freed, Jonas, Landry, Mann, Morris, Nauman, Paik, Serra, Sonnier e Wegman.
A chi volesse avere un'ulteriore conferma di quanto sia colpevole il silenzio sui fatti grazzesi è da raccomandare una capatina al Kolkgarten, dove è allestita una mostra documentatissima e di tono quasi didattico, dedicata al linguaggio e alle tecniche del corpo e alla body art. Ideatore e ordinatore della mostra è Horst Gerhard Haberl. Il catalogo magnifico per formato, illustrazioni e testi (Biedermann, Breicha, Gorsen, Haberl, Kern, Rainer, Skreiner) è costituito, se non ho tradotto male dal tedesco, da un numero speciale della rivista Pfirsich, che esce a Graz. Tutto fatto in casa ma ad un livello non provinciale. Peccato che questi testi non abbiano almeno una traduzione in inglese.

Gubbio

# Biennale del metallo

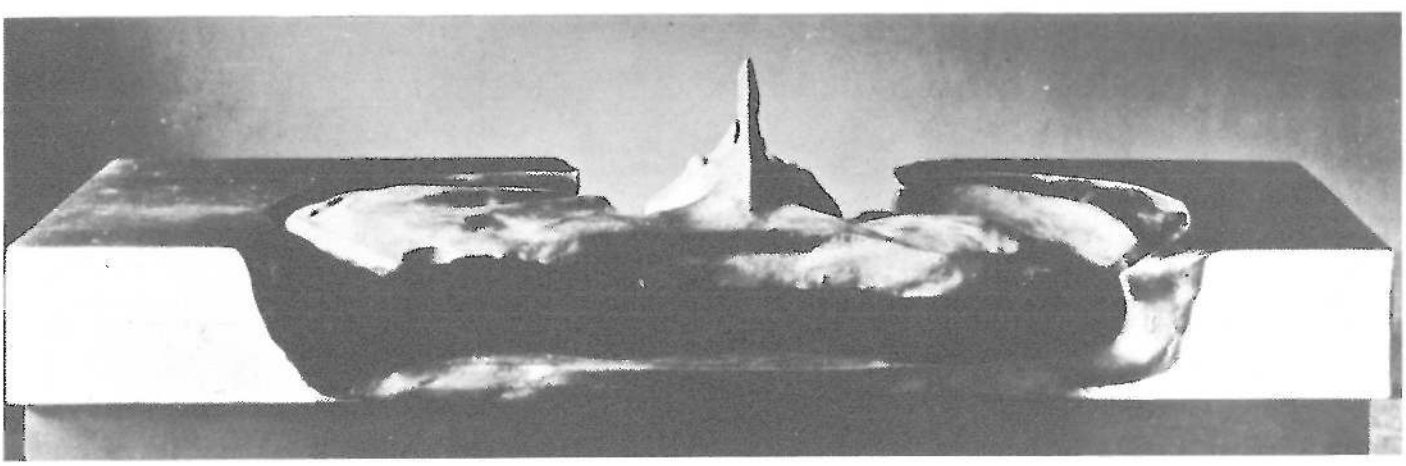
di Francesco Vincitorio

Da un pò di tempo è in atto una certa revisione delle manifestazioni comunemente dette « Premi ». E molti enti organizzatori (pure le nuove iniziative, come ad esempio il neonato Premio Settignano e Paolo Scheggi) cercano di passare, finalmente, dalla « premiazione » alla « documentazione ».
Anche la Biennale d'arte del metallo (che si alterna a quella della ceramica), giunta alla sua settima edizione, ha sentito la necessità di modificare la sua struttura. E con il coordinamento critico di Crispolti, ne è sortita, quest'anno, una rassegna che, sull'abbrivio delle retrospettive iniziate già sei anni fa (furono dedicate, in successione, a Mannucci, Garelli e Calò), ha abolito la formula « premio » ed ha presentato una scelta serie di mostre antologiche di vari scultori che nel loro fare hanno, in un certo senso, privilegiato l'uso del metallo.
Fra queste, anzi come nucleo principale di queste « antologiche », nell'intento di dare risalto ai vincitori delle precedenti edizioni, è stata organizzata una retrospettiva di Francesco Somaini, vincitore appunto della prima Biennale, nel 1961. Un'ampia e organica raccolta di opere, dal 1958 al 1972, che ha offerto la possibilità per un riesame critico di questo scultore che, malgrado la allora giovane età, fu, intorno agli anni 50, uno dei protagonisti della stagione informale. Come ha sottolineato Fagone nella acutissima presentazione in catalogo, questo riesame ha consentito di verificare, con sufficiente precisione, lo svolgimento interno del suo operare. Una incessante elaborazione approdata, negli ultimi anni, alla convinzione di un uso pubblico della scultura. Secondo Somaini, infatti, c'è oggi l'assoluta necessità di una presenza fortemente emotiva nella città e la scultura può rappresentare questa presenza. La cosa può suscitare consensi o dissensi ma, certamente, si pone come termine dialettico di particolare pregnanza.
Oltre alla retrospettiva di Somaini, si sono avute tre mostre personali dedicate, rispettivamente, a Nicola Carrino, al peruviano, ormai però romanizzato, Roca-Rey e al volterrano Mino Trafeli. Tre « personali » che scandagliando in diverse direzioni, anche generazionali, hanno dato luogo a raffronti stimolanti. Direi che gli « archetipi simbolici » di Roca-Rey hanno ricevuto — per contrasto — nuovo significato dalla processualità dei « costruttivi » di Carrino e la eccezionale forza d'urto delle sculture di Trafeli è stata, a sua volta, esaltata dalla matericità dei parallelepipedi di Carrino.
Comunque, come ho detto, un limitato ma utile scandaglio nel vivo dell'attuale situazione della nostra scultura, che è stato inoltre integrato da una serie di piccole mostre dedicate a nove artisti. Una panoramica a cui è stato dato il titolo significativo di « nuove presenze » e che ha confermato una ricerca assai diramata. Si andava, infatti, dalle sottili strutture di Italo Antico alla « macchina a sorpresa » di Ciriacono e all'allarmata politezza tecnologica di Colangelo; dai recuperi antropologici di Conenna alle eredità costruttiviste di Giammarco e alle ironie spiazzanti di Martelli; dalle forme attivizzanti di Staccioli alle « comunicazioni-astrazioni » di Stefanoni e alle ardite innovazioni linguistiche di Trotta. Tutto un ventaglio di esperienze che documenta la frantumazione dei linguaggi oggi esistente anche in scultura. Ma — e di ciò va dato atto a Crispolti — qui testimoniata con un certo rigore di scelta e, al tempo stesso, con una coraggiosa apertura anche verso scultori, di solito non tenuti in evidenza in manifestazioni pubbliche. A ben vedere questo è forse il maggiore titolo di merito da ascrivere a questa Biennale eugubina. Un merito che ci auguriamo sarà confermato nelle future edizioni.



I. Antico, *Senza titolo.*

F. Somaini, *Scultura.*



# Il comportamento frequenta il museo

di Renato Barilli

Luigi Ontani si è fatto conoscere attraverso due mostre milanesi (al « S. Fedele » sulla fine del '69 e al « Diagramma » nel '71) svolgendo fin dal primo momento quella che si deve considerare la sua tendenza caratteristica: un regredire, un ritornare alle origini. Queste origini, dapprima non erano trovate molto lontano, risiedevano in un'infanzia compiaciuta di sé, chiusa nel cerchio dei propri affetti; infanzia dell'individuo, o anche del gruppo umano, nel qual caso tutto ciò significava ritrovare i temi di un'arte ingenua e popolare, anch'essa apparentemente fuori della storia. Ontani produceva degli oggettini « di cattivo gusto » ricalcando le cose domestiche, o ritagliava aquiloni, sagome di animali, motivi decorativi nel cartone ondulato e nella gommapiuma, come per arredare un'ideale kindergarten. Successivamente, come tutti i giovani, egli ha patito la crisi dell'oggetto, ha avvertito la non indispensabilità di procedere a concretizzazione materiali, e anzi l'urgenza di continuare più liberamente il proprio discorso agendo senza limiti e confini nello spazio, cioè « comportandosi ». Ne sono venute molte *performances*, affidate al film o più raramente al video-nastro: con qualche rischio di spersonalizzazione, poiché negli oggettini i colori vivaci e i materiali « di cattivo gusto » valevano di per se stessi a stabilire un'atmosfera del tutto particolare; mentre la « povertà » di mezzi consona alle *filmperformances* (il corpo nudo dell'operatore, il vuoto di stanze-contenitori neutri, la rudimentalità dei pochi strumenti impiegati) sembrava sintonizzarsi alla generale elegia della sterilità e dell'aridità propria di tante ricerche tra il concettuale e il comportamento. Eppure i temi stavano a indicare il proseguimento del filone infantile: tipico lo sketch del giocare alla corda entro un cerchio magico di fuoco, o del ricoprirsi il corpo con delle tegole, o del trastullarsi con delle uova, in una prestidigitazione volutamente goffa e pronta a trasformarsi (al rompersi delle uova) in una sorta di primitiva cosmesi. Ma l'intenzione, qui, non è certo di mettere a posto queste schede sul lavoro passato di Ontani; molto più interessante rilevare una svolta compiutasi negli ultimi tempi: o meglio, un allungamento di tiro nella regressione stessa, che non si ferma più, come era avvenuto finora, ai lidi un po' facili e stucchevoli dell'infanzia (dell'individuo o del gruppo, poco importa), al riscatto compiaciuto delle zone della non-cultura. In fondo, che cosa di più impossibile e lontano, oggi, della cultura stessa, di quella migliore che una volta faceva il vanto della nostra tradizione? Che cosa di più sepolto, o se si vuole di più represso (rimosso) in un inconscio collettivo? Le splendide pose retoriche e declamanti della nostra arte dei secoli d'oro giacciono nei musei, fatte oggetto di un omaggio di maniera, ma congelate nel loro potenziale mitico, antropologico, iconologico, come tante « belle addormentate nel bosco » per effetto di qualche incantesimo. Occorre scioglierle da quel sonno, rianimarle magari cospargendole (tanto per valersi ancora una volta delle armi dell'infanzia) con la proverbiale vernice del Dottor Alambicchi. È quanto sta facendo Ontani, che rivive, riattualizza le pose ora di un Bacchino malato del Caravaggio, ora di un S. Sebastiano « alla Guido Reni », ora di un « Buon Pastore » « alla Poussin », su su fino alle pose eroiche e atletiche di un David. Si potrebbe obiettare che la « libera uscita » (nello spazio concreto del comportamento) di queste pose classiche è di breve durata, in quanto Ontani ce le fa giungere irrigidite di nuovo nell'immobilità di una foto. Ma sono ormai foto che, a differenza di quelle « povere », lavorano in aggiungere piuttosto che in togliere, non mirando a ridurre le sensazioni, bensì a ricaricarle di tutti gli splendori che ritenevamo ormai infrequentabili perché troppo frequentati nel passato. Invece della ricerca dell'autenticità assoluta, subentra la ricerca dell'inautentico, cioè l'assunzione di tutti gli attributi di cui il bosco, la natura, il corpo umano hanno via via goduto nel corso del tempo.

Conosco assai meno il lavoro di Giancarlo Croce, ma anche per lui mi sentirei di congetturare qualcosa di simile, e per esempio un periodo, negli anni passati, di collocazione nell'ambito delle ricerche « povere », con qualche pericolo di anonimia, come quando usava il neon, pur con pregevoli varianti personali. Ma in una mostra della scorsa stagione allo Studio Maddalena Carioni di Milano egli si è riproposto in termini assai più vivaci, e non molto diversi da quelli di Ontani (pur senza alcuna tangenza e influenza reciproca). Ci sono ovvie diversità tra il lavoro dell'uno e dell'altro, ma senza che venga meno un loro reciproco rinforzarsi. Croce, per esempio, non si colloca personalmente nelle pose del passato, ma vi pone degli amici (appartenenti come lui al mondo dell'arte). E neppure si può dire che egli visiti la pinacoteca ideale dove stanno i prodotti tipici delle « belle arti ». Visita piuttosto un museo etnico che raccolga costumi, ambienti e arredamenti. Ma resta lo stesso la tendenza che si è detto in aggiungere, in arricchire. Se cioè finora lo sforzo era di togliere disperatamente dal nostro campo percettivo e d'azione il « già fatto », in una ricerca parossistica del nuovo e dell'autentico, le operazioni di Croce e di Ontani sembrano risiedere esattamente nel contrario: nel recupero all'infinito del già fatto per dare spessore mitico, antropologico, culturale a ogni scena del presente.

L. Ontani, *S. Giovanni Battista.*

G. Croce, *Ritratto di dama.*

Aree di ricerca

# Artisti fuori del "mercato"

di Gualtiero Schönenberger

*Da un pò di tempo mi sembra importante interessarsi non tanto degli operatori artistici le cui opere vengono presentate dal mercato internazionale come prodotti preconfezionati facilmente riconoscibili dalla « cifra » formale adottata e dalla firma che ne ribadisce l'autenticità, quanto di quegli artisti che rimangono in margine alla pratica estenuante e debilitante delle « pubbliche relazioni » credendo ancora nel significato delle parole « arte » e « artista », nella manualità di un discorso espressivo che è alla volta conoscenza dei materiali e delle modalità adeguati e strumento di conoscenza di sé (della propria individualità) e del rapporto fra interiorità e realtà esteriore. È ovvio che oggi una tale consapevolezza porta all'isolamento di chi ne fa una ragione della propria esistenza di uomo e d'artista. Essa, poi, porta a una difficoltà, già in partenza, nel trovare adeguati canali di diffusione. Le mostre di oggi sono in generale l'iterazione di un'idea formale o concettuale ridotta; a volte tutto un periodo di un artista può ricondursi a questa semplice idea (che non rimanda ad altro). È scomparsa (o piuttosto viene rifiutata (l'opera come un tutto autonomo, che è tappa e testimonianza di una domanda rivolta alla realtà (spirituale e materiale) considerata come riflesso dell'« invisibile ». È per questo che là dove questo tipo di artista è tuttora presente nel contesto sociale e culturale di oggi (non come relitto d'altri tempi ma come probabile anticipatore di nuovi tempi), mi sembra doveroso presentarlo quale alternativa a un « produrre » di oggetti estetici che sta mostrando i suoi catastrofici limiti. Artisti di contenuti (non ridotti alla sola presenza formale o concettuale). Alcuni mesi fa presentai Caneschi, poi Giammarino — ora è la volta di Massimo Radicioni (che ha esposto in ottobre alla Galleria San Fedele di Milano): artisti di contenuti diversi, ma che vivono il fare artistico totalmente, come una « Erlebnis », che è conoscenza e approfondimento del proprio esssere. In seguito ritorneremo sull'argomento con altri esempi d'artisti d'Italia e di fuori.*

Si dice che Diogene andasse in giro con con la lanterna in cerca di un « uomo ». Di questi tempi, il compito del critico che abbia veramente a cuore le sorti dell'arte dovrebbe essere quello di andare in giro a cercare un « artista » (cioè non un « operatore artistico », non un « facitore d'arte » — Kunstmacher — ma un individuo profondamente convinto dell'importanza, quindi dell'unicità, della presa di coscienza di se stesso tramite il lavoro artistico — d'artefice — e soltanto con questo, per libera scelta ma soprattutto per necessità). Oggi è sempre più raro trovare simili artisti perché la situazione culturale che ha favorito la crescita di un mercato sempre più tentacolare, ha ridotto sempre più (fino quasi a cancellarlo) il margine di ricerca sulla propria individualità — e sul rapporto fra questa e l'invisibile — trasformando l'artista in un produttore (più o meno manuale, ma sempre più meccanizzato) di multipli di una propria idea formale o di un momento psicologico relegando i contenuti fra gli inutili relitti di un'epoca tramontata. Ma un conto è sviluppare un proprio contenuto fondamentale, in una successione di approssimazioni sempre più chiare e sempre più differenziate, e un conto è fabbricare multipli di un'ideuzza appena abbozzata. Nel primo caso si ha un problema risolto qualitativamente, nel secondo, solo quantitativamente.

La personale di Massimo Radicioni, aperta dal 17 al 31 ottobre al Centro San Fedele di Milano, mi ha dato la precisa sensazione di non trovarmi di fronte a prove gratuite di vario sperimentalismo, ma di aver a che fare con un'opera che è testimonianza progressiva di una ricerca interiore, di chiarezza, di consapevolezza della propria individualità. Innanzitutto piace di questo artista — abbastanza isolato nel contesto degli artisti italiani della sua generazione — il fatto che egli non rinunci a essere « pittore » e non rinunci a quel luogo privilegiato che è il quadro: microcosmo « inventato dall'uomo » che nella sua precisa incorniciatura ribadisce il suo essere un riflesso di un ordine più grande. Quindi non variazioni all'infinito e ripetute su problemi di comunicazione, ma un susseguirsi di risultati conchiusi, finiti. Che poi essi non raggiungano tutti un livello di equilibrio fra varie tensioni, o una chiarezza di enunciazione priva di ambiguità (e di ammiccamenti a certi procedimenti fini a se stessi — come il « collage » o l'intervento su un'immagine o un oggetto preesistenti) non infirma la compattezza di un discorso che l'artista ha voluto presentare, con ricchezza (e un po' di pedanteria), su un arco operativo di oltre dieci anni.

In Radicioni è palese una spinta irrazionale (che lo avvicina alle pratiche surrealiste) volta a evocare processi di trasmutazione delle forme, degli oggetti. E qualche volta si ha l'impressione che l'evocazione lirica, tradotta in ritmi leggeri e colori tenui, prenda la mano all'artista. Ma all'improvviso, in certi quadri, questo clima di mercuriale leggerezza viene intrappolato da un moto scaturito da zone più profonde — sede di un conflitto di base — e le forme danzanti sono costrette a ristrutturarsi nelle strette maglie di una cristallizzazione. Ossessione del minerale (la stabilità), della struttura geometrica (l'eterno) che si richiude come morsa e recupera, nella sua ottenuta immobilità, l'immagine del paesaggio, un paesaggio in cui il divenire è tanto lento da sembrare improbabile).

Questo iter di Radicioni, non è lineare — prende molte scorciatoie di diverso tipo e a volte finisce su binari morti o devia in un ricciolo senza scopo apparente — tuttavia mette conto prendere atto dell'unità fondamentale di questo discorso che, con un po' più di lucida consapevolezza e un po' meno di abbandono, ha la possibilità di condurre a risultati sicuramente al di là della media dei prodotti artistici che si vedono in questi anni in Italia. Radicioni per molti versi si ricollega alla poetica diaristica di parecchi giovani artisti dell'area tedesca, ma ciò che è importante, non dimentica l'« opera » e non si vergogna di guardarsi dietro, magari parecchi secoli indietro.

Catalogo mostra Massimo Radicioni.

RADICIONI

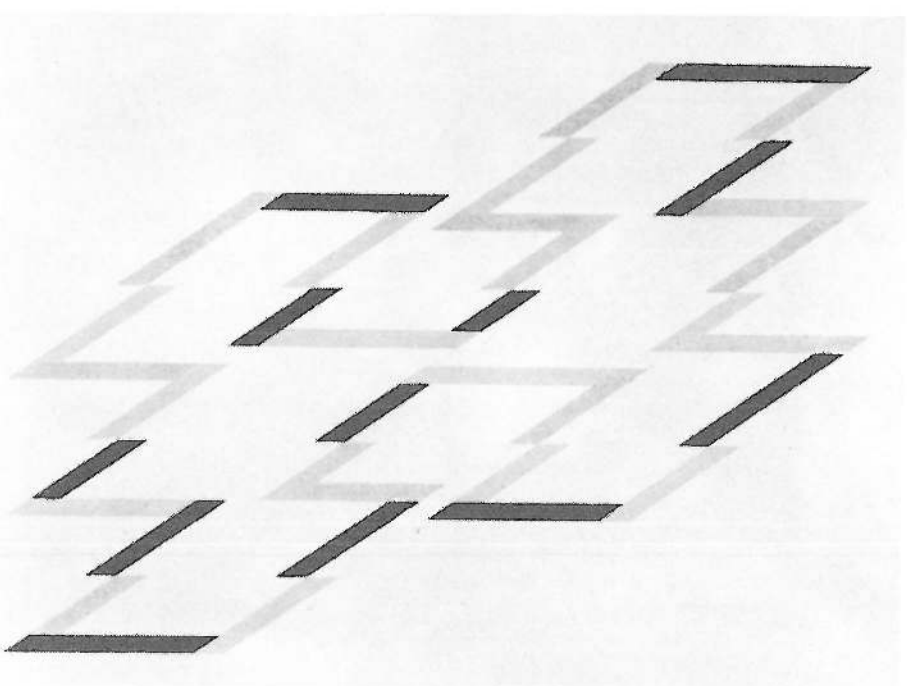
GALLERIA SAN FEDELE
VIA ULRICO HOEPLI 3/5
20121 MILANO

# Lo spettro della pittura

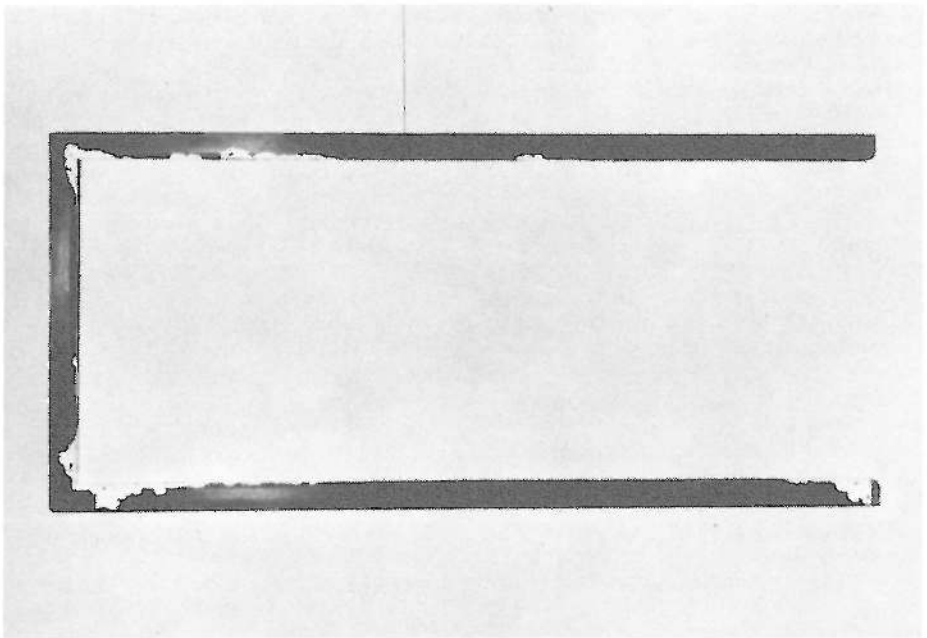
di Gianni Contessi

Uno spettro si aggira per l'Europa (e gli Stati Uniti): lo spettro della pittura. Tutti gli addetti ai lavori si sono alleati in una santa caccia affannosa in favore di questo spettro.
In verità una libera parafrasi delle prime righe del Manifesto del Partito comunista di Marx ed Engels non consente di andare al di là della boutade. Il recupero della pittura — della nuova pittura — cui si assiste da un paio d'anni, non ha ancora trasformato la richiestissima dama (la pittura) in fantasma, cioè in « ombra con sembianze di persona morta », però potrebbe anche farlo in breve tempo. E la cosa potrebbe riuscire con una certa facilità, viste la discreta confusione del momento e la tempestiva corsa del mercato per raggiungere l'atrio dove si timbrano i cartellini di entrata. E, almeno per quanto riguarda l'Italia, terra carica di storia e di arte, vista l'estrema capacità di mimetizzazione di fenomeni in realtà non pertinenti al momento. Oppure, vista la sempre presente possibilità di far riemergere per simpatia quelli che comunque sarebbero soltanto degli epifenomeni.
La pittura di cui si parla, naturalmente, non ha nulla da spartire con la tradizione, anche la più avanzata, dell'astrattismo classico. Non ha cioè valore restaurativo, ma si pone semplicemente come ulteriore approfondimento delle motivazioni teoriche e della conseguente prassi che, a partire grosso modo dalla metà degli anni Sessanta, hanno giustificato e caratterizzato il lavoro artistico internazionale. Un lavoro, è bene precisarlo, non più rivolto alla creazione di oggetti, bensì all'analisi del linguaggio. In sostanza, ma più tardi sarà d'obbligo fare dei distinguo, la pittura che ci interessa non si pone in antagonismo con le tendenze ritenute più avanzate, ma a queste si affianca con comunanza di intenti, da perseguire — ovviamente — attraverso *media* diversi.
In particolare, è rilevabile una non casuale affinità fra il lavoro di alcuni pittori (Agnes Martin, Dorothea Rockburne, Jo Baer, Palermo) e l'arte concettuale. In verità anche qui bisogna intendersi, poiché se una *conditio sine qua non* del concettualismo è la riduzione dell'artisticità a pura *poiesis*, ci si deve rendere conto che la presenza di un'opera, cioè di quello che bene o male è un quadro o almeno qualcosa in grado di ricordarlo, assume il valore di una contraddizione in termini. Evidentemente l'affinità riguarda aspetti del problema che, per così dire, si trovano a monte. Parlando di riduzione dell'artisticità a pura *poiesis* non si dice ancora tutto. Il punto di sutura è dato dall'obbiettivo comune alle « tendenze », cioè dalla volontà di tentare un'analisi dell'arte esclusivamente per mezzo degli strumenti offerti dall'arte stessa. Ma forse è lecito parlare anche di parentela fra pittura e arte povera, almeno per quanto riguarda l'opera di alcuni autori (Ryman, Griffa, Renouf). Se con l'arte povera l'artista tentava di avvicinarsi al mondo delle cose, alla natura, per valorizzarne gli aspetti non « sovrastrutturali », oggi il pittore « valorizza » la pittura nelle sue manifestazioni materiali, artigianali, quasi come dato preculturale. Si interessa alla pittura come fenomeno, piuttosto che alla pittura come struttura.
Non tutta la nuova pittura sottende una ideologia di questo tipo. La cosa si spiega molto semplicemente con il fatto che in qualche caso la nuova pittura è nuova soltanto di nome, servendo piuttosto ad offrire sotto altra confezione, la sostanza dell'astrattismo classico. Del resto, la questione della storicità della nuova pittura (o nuova astrazione, o pittura radicale, o pittura povera) difficilmente può essere elusa. E non certo perché si debba pretendere ad ogni costo di trovare un *pedigree* a fenomeni che, spesso costituzionalmente (e a ragione) lo rifiutano; ma piuttosto perché soltanto grazie ai debiti distinguo storici (e per farne non occorre risalire a Kandinski) si evitano equivoci di « classificazione ». E in questo senso appare più che legittima la schematizzazione fatta da Germano Celant a proposito della pittura americana nel suo recente saggio « Arte come arte », pubblicato sul catalogo dell'omonima mostra tenutasi a Milano (secondo Celant, da Rothko e dalla Frankenthaler derivano Olitski, Louis, Poons, Davis, Moses e Cooper; da Reinhardt e Newman, Kelly, Stella, Noland, Martin, Ryman e Mangold). Anche nella nuova astrazione, evidentemente, esistono filoni differenti. E per taluni artisti la pittura è pittura e basta, per altri diventa una operazione a più vasto raggio, quasi « politica ».
In un articolo pubblicato nel numero di maggio di Domus, Daniela Palazzoli si chiedeva perché mai nella mostra « Arte come arte » (opere degli americani Humphrey, Baer, Newman, Ryman, Mangold, Martin, Stella, Tuttle, Rockburne, Reinhardt, Novros, Kelly, Marden) non si fosse tentato un confronto con il neoastrattismo italiano. In effetti la cosa sarebbe stata particolarmente utile non per motivi nazionalistici, ma per vedere che rapporti ci sono fra le due cose; come ancora più utile sarebbe che qualche organismo pubblico (uno dei musei d'arte moderna inesistenti in Italia) deci-

M. Cordioli, *Disturbing*, 1971.



desse di allargare il discorso, proponendo un confronto fra pittura europea e pittura statunitense. E si parla di organismi pubblici poiché per fare seriamente una mostra del genere, ci vogliono uomini e mezzi. E il problema della mercificazione — alla fine un tantino gesuitico — esisterebbe comunque. Poiché le gallerie private interessate avrebbero ugualmente dei vantaggi, sia che tali mostre « altamente culturalizzate » venissero fatte in un museo, sia che venissero fatte per l'appunto in una galleria, come può essere facilmente dimostrato dallo attuale rapporto mercato-amministrazione comunale di Milano.
La necessità di un confronto fra pittura americana e pittura europea deriva dal fatto che obiettivamente, e senza che per questo si debba parlare di colonialismo culturale, i nostri artisti sono debitori di qualcosa ai maestri d'oltre oceano, piuttosto che ai patriarchi dell'astrattismo storico della prima o della seconda ondata, inequivocabilmente europeo, malgrado le salutari e felici contaminazioni *made in USA*, « fortunatamente » (si fa per dire) provocate dall'esodo degli artisti antifascisti. Che poi, in sede filologica, i natali dei fenomeni che stiamo esaminando, risultino comunque ed inequivocabilmente europei, mi sembra non troppo importante. Ma la questione non è solo filologica. Dal confronto America-Europa sarebbero emersi anche altri fatti di cui la Palazzoli parla nel suo articolo. In particolare, si sarebbe potuto verificare in quale rapporto si ponga l'artista-pittore nei confronti del suo stesso lavoro, e come quest'ultimo si ponga nel contesto più vasto della cultura. Proprio perché, quando si rischia di interpretare in senso conservatore l'operazione pittura, è bene chiarire da che parte si stia. Del resto sarebbe sbagliato intendere in senso politico — almeno in queste circostanze — un eventuale significato restaurativo dell'arte o della cultura in generale. E se politica c'è, non può che essere una « politica », cioè un'ideologia ed una prassi del fare arte. Come ha rilevato Vittorio Fagone, non è difficile scoprire al fondo dei fallimenti di molte operazioni della nuova avanguardia un equivoco ricorrente: per i critici europei (contrapposti a quelli americani) non esiste distanza tra possibilità dell'avanguardia artistica e strategia dell'avanguardia politica, c'è una continuità tra le espansioni politiche del '68, quelle della ricerca e un'analisi critica delle strutture vincolate (e vincolanti) del mondo artistico.
E valutazioni del genere non sono motivate soltanto da un errore di prospettiva, ma anche da un complesso di inferiorità professionale (è l'attività dell'artista a non avere incidenza sul reale) prima che umano. Perciò, a mio avviso, non hanno senso i tentativi di attribuire un significato ideologico-politico ad operazioni che possono essere considerate soltanto in base al parametro intrinseco della « fattualità ». Sostenere che la presenza del colore è un fatto rivoluzionario, in contrapposizione alla repressività del bianco-nero-grigio, significa prendere un po' troppo alla lettera il motto dell'« immaginazione al potere ». E la cosa non è troppo diversa dall'affermare che da un punto di vista terapeutico per il nevrotico è indicato l'ascolto di musiche « virili » come quelle di Bach o Beethoven; mentre è da ritenersi senz'altro dannoso l'accostamento ai brani più « sdolcinati » — poniamo — di Chopin.
Il problema è, come sempre, un problema d'uso. Si può essere progressisti con la cravatta e reazionari in giubbotto.
In un prossimo articolo tenterò di esaminare altri aspetti del problema pittura, oggi, come s'è detto, così « up to date ».



P. Patelli, *Struttura dipinta*, 1971.

Aree di ricerca

# Oltre la geometria

di Giovanna Del Brenna

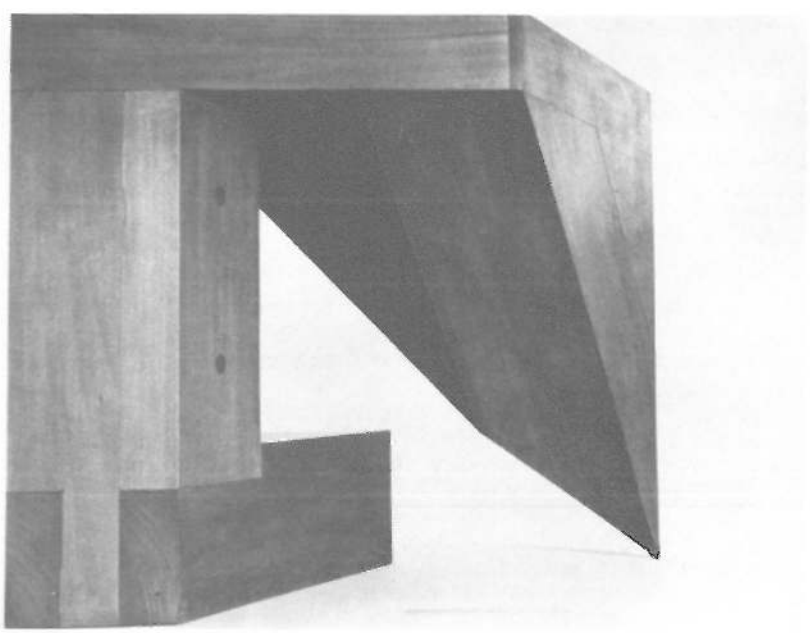
Tendenza alla costruzione di forme e sistemi semplici, uso di strutture seriali — sia nel senso di ripetizione di una forma all'interno di un'opera, sia in quello di ripetizione di una forma in opere distinte ma in relazione tra loro — tendenza al gigantesco e allo scontro con lo spazio circostante, sono alcuni dei motivi che giustificano l'accostamento di molti prodotti della scultura italiana più recente alle strutture primarie americane. Accostamento che va tuttavia chiarito, e limitato, data la direzione ben precisa che ha assunto da noi questo tipo di ricerca.
Mentre le strutture primarie agiscono direttamente sullo spettatore mediante la presentazione di una forma geometrica elementare — volume chiuso singolo o modulare, generalmente monumentale o comunque fuori scala — con una forza di impatto, e una aggressività pari alla comprensione immediata del fenomeno, le opere italiane producono un effetto più complesso e in sostanza antitetico, determinato dalla loro maggiore elaborazione formale e, soprattutto, dall'ambiguità di fondo che nasce dal loro diverso rapporto con la geometria (e che presuppone, più che l'esperienza della *minimal art*, quella delle avanguardie rivoluzionarie dei primi decenni del secolo e in particolare del costruttivismo russo). Il caso limite — di maggior vicinanza formale e di massima lontananza concettuale — è in questo senso costituito dai *costruttivi* di Nicola Carrino: in cui il blocco geometrico rigorosamente chiuso

contiene in sé infinite possibilità di trasformazione, compresa quella della sua distruzione e riduzione all'informe (a differenza di quanto avviene per le sculture seriali minimal, vedi ad esempio quelle di Hamrol, l'unità di base dei costruttivi non è quasi mai costituita da un solido elementare ma da elementi scalari ad incastro provvisti di una minima autonomia formale). Mentre Gianfranco Pardi sembra sia di questa situazione l'interprete più lucido e cosciente, dagli *equilateri* del 1970 (« il tentativo di approfondire alcuni problemi che riguardano le relazioni: natura-ambiente artificiale, geometria-organicità, retta-curva, si è oggettivata in una immagine che credo possa rappresentare una sintesi del problema stesso. Il triangolo equilatero mi sembra che agisca come simbolo del momento razionalizzante che racchiude e comprende i termini del conflitto tra le parti nella loro interazione. Voglio dire che mi sembra di avvertire che in questa forma geometrica non si mostra più soltanto uno dei termini della contraddizione, ma che in essa agisce quella unitarietà dell'immagine, che non riconcilia l'antagonismo, ma ne mette in evidenza la sostanza »), fino alle architetture del 1972 che portano ancora avanti, con grande chiarezza, il discorso sulla contraddizione a livello delle forme.
Si tratta in ogni caso di una tendenza aperta, della cui vitalità costituisce una ulteriore riprova — a parte la ' convergenza ' recentissima di Giuseppe Uncini (già accostato ai precedenti nella mostra del 1972 a Palazzo Reale a Milano, divenuta ormai un riferimento inevitabile per ogni discorso sulla scultura italiana degli anni '70) come si precisa ad esempio nelle ombre di *parallelepipedi*, 1973, — l'esperienza, avvenuta in maniera autonoma rispetto a quella dei colleghi della generazione precedente, di uno scultore come Paolo Gallerani. Autore, dal 1970, di tutta una serie di operazioni volte a introdurre nella precisa dimensione spaziale dei solidi effetti di mobilità e di slittamento; a rompere la chiusa geometria dei volumi con l'intrusione di altri volumi (*connessioni spazio superficie*: *sfera-isoscele*, 1971; *sfera-prisma*, 1971) o la scissione del loro spazio interno (*ingigantibile 2, parallelepipedo*, 1972: *manovrabile 2, parallelepipedo-prisma*, 1972); a sostituire all'oggetto tridimensionale il non-oggetto, al volume una superficie carica di indicazioni di profondità contrastanti. (*Ingigantibile 3, grande parallelepipedo*, 1972, l'opera che sembra maggiormente avvicinarsi alle strutture primarie, in particolare a quelle di Tony Smith, è in realtà anche la loro negazione: riduzione a superficie di un solido mediante la semplice deformazione geometrica della base).
L'accento, in tutti i casi presi in esame, non è dunque posto sul solido elementare, ma sull'*intervento* operato su di esso — che può essere compiuto direttamente dall'artista o richiesto al fruitore, suggerito dalla composizione interna della scultura o dalla sua mobilità totale o parziale —; e si tratta sempre di interventi tesi non ad esaltarne la compattezza, (l'indivisibilità, la stabilità) ma a metterla in discussione, indagandone l'interno mediante scomposizioni, amputazioni, sezioni, incastri (Carrino, Gallerani, Pardi), o anche a negarla, accordando invece consistenza alla sua *ombra* (Uncini).
Il risultato è una costante ambiguità di lettura, non sempre immediatamente avvertibile data l'assoluta chiarezza formale di molti prodotti, ma proprio per questo sottilmente inquietante. Il dubbio insomma se la geometria, intesa come ordine e simmetria, controllo ed equilibramento di tensioni, sia in questo momento una meta difficile, che richiede continue verifiche, o non piuttosto una grossa tentazione da respingere.

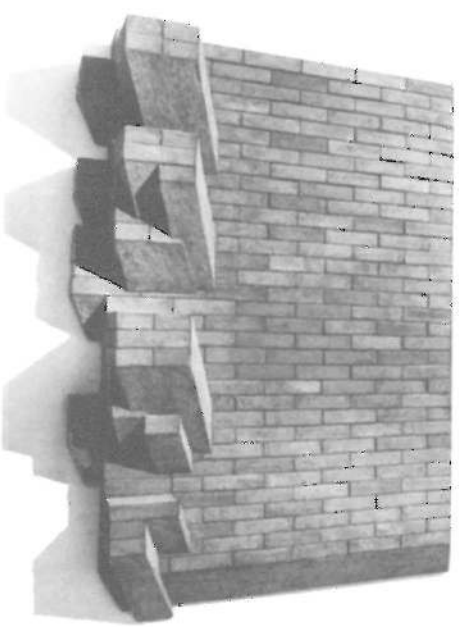
G. Pardi, *Proun*, 1971.

*Nicola Carrino*, Salone Annunciata, Milano e Forum Kunst, Rottweil.
*Paolo Gallerani*, Galleria Solferino e Show room Cassina, Milano; IX Mostra Internazionale di scultura all'apetto, Fondazione Pagani, Legnano.
*Gianfranco Pardi*, Interventi nella città, Volterra.
*Giuseppe Uncini*, Studio Marconi, Milano.

P. Gallerani, *Ingigantibile* 3, 1972.



G. Uncini, *Muro interrotto con ombra*, 1971.



# Body art

a cura di Lea Vergine

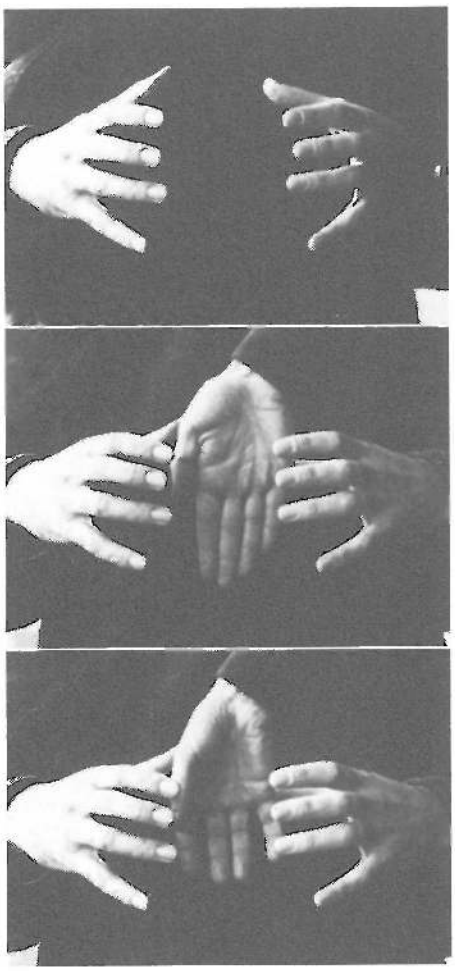
Vanno sotto la definizione di body-art tutte quelle operazioni in cui l'autore pone il proprio o l'altrui corpo come il suo oggetto, nel senso che il corpo stesso viene fatto funzionare come linguaggio. Tra i primi autori di quella che oggi si chiama body-art occorre tener presenti Allan Kaprow, Yves Klein e Piero Manzoni.

Dal '68 in poi gli interventi di questo tipo si sono diffusi e se molti scultori e pittori come Kounellis, Patella, Paul Thek, P.P. Calzolari, Penone, Terry Fox, Opphenheim, Samaras, Fabio Mauri, Claudio Cintoli, Vettor Pisani, Giannetto Bravi, Beuys, Ketty La Rocca, Ben, Giuseppe Chiari, Gianni Pisani, Giovanni Anselmo, Tobas ed altri sono ricorsi episodicamente a tale tecnica, altri come Gina Pane, Vito Acconci, Otto Mühl, Gilbert e George, Urs Lüthi, Joan Jonas, Bruce Naumann, Arnulf Rainer, Gunter Brüs, De Dominicis, Klaus Rinke ed Hermann Nitsch ne hanno fatto la loro espressione, se non esclusiva, certo prioritaria. Le testimonianze di sé, della propria vita, gli stimoli che riguardano la sfera del « privato » vengono impiegati come materiale da repertorio. Tutto diventa elaborabile: una qualunque azione di un qualsiasi momento di una qualsiasi giornata; le proprie foto; le radiografie del cranio o del torace; la propria voce; tutti i possibili rapporti dell'uomo con gli escrementi e con i genitali; il proprio travestimento; riti, cerimoniali e affabulazioni psicopatologiche; ricostruzioni del proprio passato o messe in scena di un ipotetico futuro; l'inventario degli accidenti personali; la mimica, la ginnastica, le acrobazie; le percosse e le ferite.

Competitività, distruzione, avidità e relativi sensi di colpa sono esasperati dalla civiltà dell'automazione. I conflitti aggressivi hanno il sopravvento sugli altri e si arriva a questa materializzazione corporea spinti dai meccanismi di difesa delle esperienze depressive e persecutorie.

Molti fra quelli che lavorano col e sul corpo ripropongono le situazioni archetipiche della condizione psicologica collettiva: *amore-odio, aggressività-riparazione* (l'infierire sull'oggetto e, contemporaneamente, preservarlo o conservarne le tracce). Attraverso l'espediente della rappresentazione e della proiezione essi sconfessano la propria aggressività e la *rimproverano* su qualcosa d'altro, sull'oggetto d'affezione, sul corpo. Alcuni praticano un camuffamento, uno *spostamento*, una censura mediante citazioni culturali o deformazioni a carattere onirico; altri si fanno, invece, spudoratamente portatori di traumi paradossali e crudeli nell'esibizione sadomasochista di relazioni erotiche ed escatologiche; altri ancora, più mitomani, protestano gratificandosi con lo scatenamento di libido narcisistiche. Tutte queste opere sono vissute nella condizione emotiva dell'ansia. Il bisogno inappagato, la continua tensione dell'esistere stesso, l'assillo della nostra dipendenza portano inevitabilmente all'*angoscia dell'essere nel mondo*, al dolore per l'impossibilità di mettersi in reale rapporto con esso.

*L. V.*



K. La Rocca, *Identificazione*, 1970.

O. Muehl, *Body Building*, 1966.

J. Jonas, *Performance*, 1973.

# Antologia critica

## Gilbert e George

Siamo solo scultori umani in quanto lo diventiamo ogni giorno, passeggiando a volte, leggendo raramente, mangiando spesso, pensando sempre, fumando moderatamente, godendo del godimento, guardando e rilassandoci nel guardare, amando di notte, ricercando il divertimento, incoraggiando la vita, combattendo la noia, conservandoci naturali, sognando ad occhi aperti, viaggiando in lungo e in largo, dipingendo occasionalmente, chiacchierando spensieratamente, bevendo tè, sentendo la stanchezza, ballando qualche volta, filosofando molto, criticando mai, fischiettando melodiosamente, abbronzandoci lentamente, ridendo nervosamente, ringraziando educatamente e aspettando tranquillamente la fine del giorno.

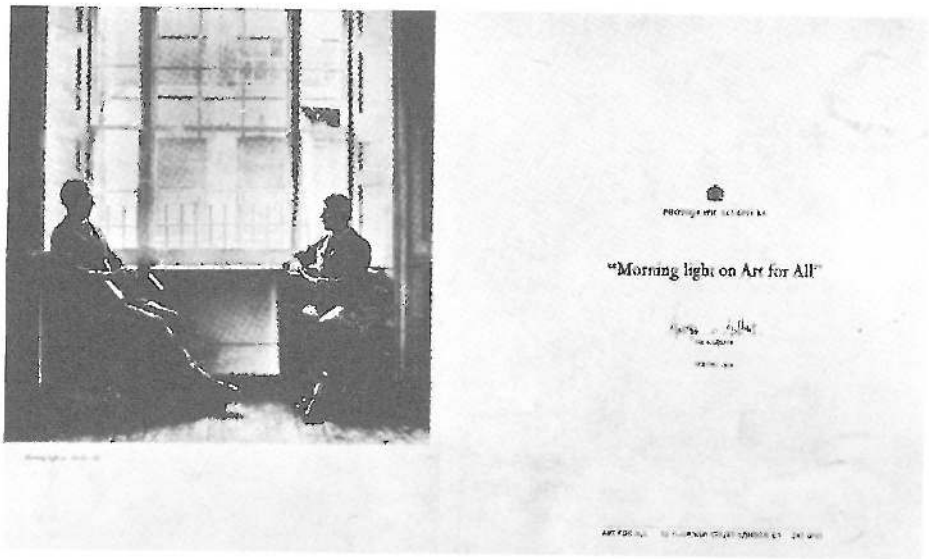
da « *Siamo solo scultori umani* », 1970.

G. Pane, *Contraction,* 1973.

## Gina Pane

L'homme doit savoir se rendre indépendant de tous les déterminismes en les utilisant consciemment (par connaissance et non par assimilation indirecte) afin de pouvoir les dépasser. L'imagination créatrice, dégagée des automatismes sociaux, par sa diversité d'approche (combinaison d'expérience interne et externe - réfutation - aggressivité - reflexion - provocation - objectivité - interpénétration du corps et de l'intellect) à des problèmes donnés donne naissance à des comportements nouveaux, sans doute évolutifs.

*1971-1972*

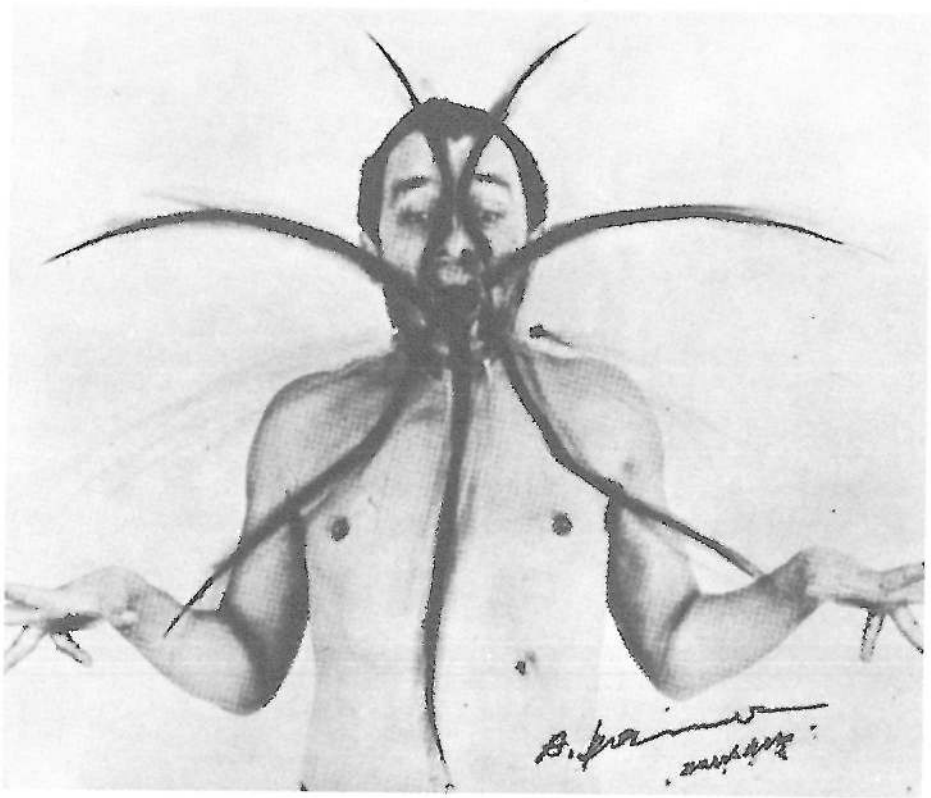



Gilbert & George, *Morning Light on Art for All,* 1972.

## Arnulf Rainer

...Nel mio lavoro l'arte figurativa è mimica e ginnastica. Il gesto, il dinamismo corporeo o la cinetica del volto non sono per me né un gioco, né un utensile teatrale né tantomeno un rituale, bensì coscienza, la forma di comunicazione più fondamentale dell'uomo (e di molti mammiferi). Per documentare questo linguaggio del corpo in un aspetto statico o in movimento, io mi servo delle fotografie e del film. Durante queste azioni sono teso al massimo, al limite di un collasso nervoso. Rimasi comunque deluso dalla rigidità di alcune foto. Avevano documentato troppo poco. Quindi fui sollecitato a dipingervi sopra il dinamismo e la tensione che non trovavo nelle fotografie. In tal modo ho potuto accentuare le mie espressioni e analizzare graficamente il dinamismo dei gesti... Per portare avanti questo lavoro cerco di riprodurre me stesso comprimendomi. Naturalmente queste autopresentazioni richiedono uno sforzo enorme e nascono da gesti anticulturali, da smorfie e altro. Tuttavia sono anche degli elementi di conservazione preverbali o forme di comunicazione della prima infanzia, il

A. Rainer, *Senza titolo.*



cui senso è per me ancora oscuro, mentre le loro definizioni mi danno effettivamente ai nervi, perché sono arcaiche, ambigue e intraducibili. In questo modo faccio dell'arte una ricerca antropologica, dato che l'uomo è soltanto una massa; un cumulo di germi, di possibilità che egli stesso appena sospetta e che per una buona parte rifiuta a priori...

*1972, da Flash Art n. 39*

## Bibliografia essenziale


Bonito Oliva Achille (a cura di), *Persona, catalogo del Festival Internazionale del Teatro, Belgrado,* ed. Centro Di, Firenze, 1971.

Calvesi Maurizio (a cura di), *Teatro delle mostre,* Ed. Lerici, Roma, 1968.

Deleuze Gilles, *Masochismo e Sadismo,* ed. Jota libri Milano, 1973.

Fangl e Rainer, *Intervista in Prospect,* aprile 1973.

Hall Edward T., *La dimensione nascosta,* ed. Bompiani Milano 1968. / *Il linguaggio silenzioso,* ed. Bompiani, Milano, 1969.

Humphreys Christmas, *Lo Zen,* ed. Ubaldini, Roma, 1963.

Laing R.D., *L'Io e gli altri,* ed. Sansoni, Firenze, 1969.

La Rocca Ketty (prefazione di Dorfles), *In principio erat,* ed. Centro Di, Firenze, 1971.

Nitsch Hermann, *Dichiarazione in Flash Art,* febbraio 1973.

Restany Pierre, *Les Limites du comportement,* in Domus n. 514, 1972.

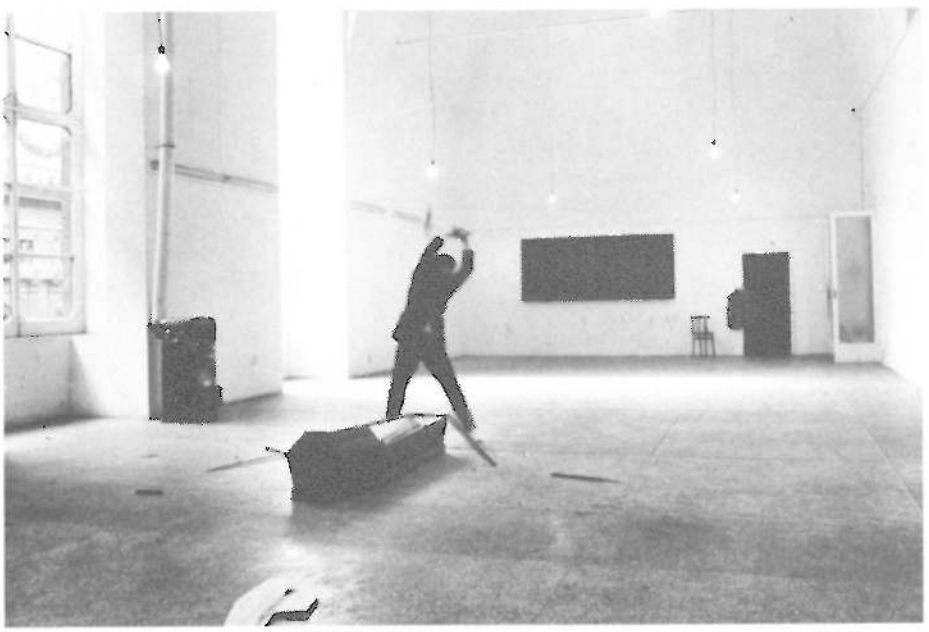
Szeemann Harald (a cura di), *Catalogo Documenta 5 Kassel,* 1972.

Vergine Lea, *Arte come difesa* in L'Uomo e l'Arte n. 7, 1971 / *Il caso Gilbert e George* in Qui Arte Contemporanea n. 11, 1973 / *Il pubblico come cassa di risonanza* in Domus n. 526, 1973 / *Documenta 5 o della congestione scatologica* in L'Architettura n. 212-13.

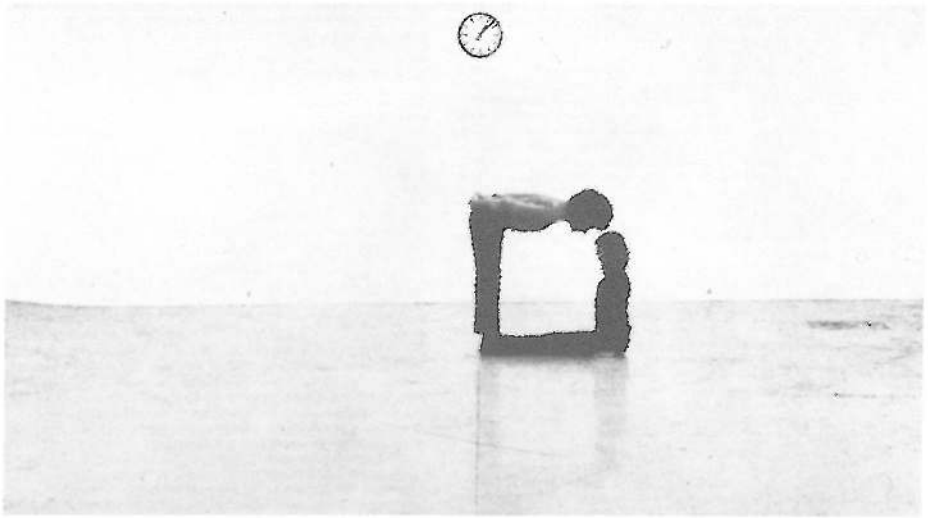
Kirby Michael, *Happening,* ed. De Donato, Bari, 1968.

U. Lüthi, *Manon,* 1970.

G. Pisani, *Distruzione della propria bara,* 1972.



G. Brus, *Selbstverstummelüng,* 1966.



K. Rinke, *Performance,* 1971.

Ben, *Regardez moi cela suffit,* 1962.

H. Nitsch, *Performance.*

V. Acconci, *Performance.*

# Dischi-opere e musica-disco

di Adriano Altamira

Da alcuni anni a questa parte, numerosi operatori hanno fatto uso, nel campo delle arti figurative, di svariate tecniche: fotografia, audiovisivi, videotape, films, etc. Non più tardi di un anno fa, avevamo citato un episodio significativo di intervento fatto sotto la forma di libro. Tra queste tecniche così diverse tra loro, indubbiamente la più sorprendente cioè la più « estranea », al settore, è il disco. Varie Gallerie (sopratutto Lambert e Toselli) hanno dedicato alcune manifestazioni ad operazioni di questo tipo (dischi, nastri, incisioni) o a personaggi che si sono espressi o sono soliti esprimersi musicalmente. Però tutte queste manifestazioni vanno separate radicalmente in due zone distinte, anche se hanno goduto di uno stesso sistema di presentazione e se una stessa galleria, di fatto, le ha ospitate. Non possiamo di fatti mettere su uno stesso piano le operarazioni fatte da « pittori » su disco, solo parzialmente, in genere, o assolutamente-non musicali, e quelle fatte da autentici musicisti, tese veramente a inserirsi organicamente nei settori più avanzati di ricerca della musica contemporanea.

Indubbiamente, però, una serie di confronti ci convincerà che le operazioni musicali di uno Steve Reich, per esempio, sono più vicine al modo di ragionare di Weiner, autore tra l'altro (e appunto) di un disco, un modo di ragionare « figurativo », concretamente strutturato, che non a quello di un Cage o di uno Stockhausen, pur noti e saltuariamente attivi nel settore, ma appartenenti in realtà ad un'altra sfera, e fanno quindi parte (di questo settore) non senza un motivo.

Come ha dimostrato in pieno il festival di musica e danza, tenuto nel giugno del '72 a Roma (Attico), gli attuali esperimenti in questo campo sono nella quasi maggioranza debitori a questa mentalità « figurativa », e la foto, il gesto, la parola, limitano o sostengono l'effetto musicale, quando addirittura non lo sostituiscono. Molte proposte allora, è chiaro, a prescindere dal loro valore intrinseco di « operazione », vengono ad assumere una validità di proposta metodologica o puramente sperimentale, perdendo il loro intimo valore musicale. Così come nel disco di Weiner la frase e la frase musicale praticamente si identificano, a livello concettuale, coincidendo, e creando quindi un ulteriore esempio di tautologia o « in sé », la frase musicale, in diverse incisioni di Reich, suonata da diversi strumenti contemporaneamente, diventa oggetto di un gioco di permutazioni cicliche, quasi aritmetiche, che potrebbero ricordare il gioco di alternanze e di sostituzioni nelle trame lineari di Lewitt, in cui ovviamente parte (o la maggior parte?) della appréciacion esthétique sta a monte dell'osservazione delle risultanti vere e proprie delle combinazioni grafiche.

Effettivamente, cioè, (dove questa nota non suoni né di merito né di demerito) si potrebbe dire che l'elemento che accomuna le manifestazioni di cui certi settori si occupano è proprio l'interdisciplinarietà, che è appunto la loro caratteristica più vistosa e che funge da filtro all'interesse stesso che il settore dimostra loro. Da un anno un anno e mezzo a questa parte in concomitanza con un « ritorno alla tela », che non è necessariamente il ritorno reazionario e un pò buffonesco del « realismo » (o neoclassicismo?), ma semplicemente una nuova attenzione dedicata a strumenti tradizionali e non ancora privi di una « ultima chance », vi è stato un ritorno alla musica, cioè ad esperimenti tesi a mettere in luce le connotazioni particolari di questa tecnica.

Prima prova che questo nuovo corso non ha offerto solo dimensioni teoriche o metodologiche, sembra essere la presentazione presso la Galleria Toselli (Giugno '73) di un disco di Franca Sacchi, che oltre tutto è la prima iniziativa editoriale di Franco Toselli in questa direzione, che verrebbe ad integrare il numero di pubblicazioni libresche, monografie e libri-opera, messe in circolazione da tempo dal giovane gallerista.

A Franca Sacchi, attiva a Milano da diversi anni, sia come musicista sia nel campo dell'informazione dal 1968 al 1971 con la creazione di un centro di studi sulla musica elettronica, abbiamo rivolto alcune domande sulle prospettive che si aprono a questa sua iniziativa:

*D.* Non hai paura che questo tuo *ritorno alla musica* possa essere interpretato o messo sul piano di certi *ritorni alla pittura?*

*R.* C'è una differenza sostanziale tra i « ritorni » di cui tu parli e l'operazione che ho fatto, e dico che *ho fatto* senza prosopopea, proprio per sottolineare un piano in cui la prassi supera ogni metodologia e intenzionalità. Mentre questi *ritorni* sono, almeno in parte una forma di identificazione con (o di riconoscimento di) un patrimonio culturale, nel mio caso c'è un netto rifiuto (cosciente) di questa identificazione: il che evidentemente non equivale ad una « tabula rasa », ma è invece il risultato di un lungo processo di introspezione e di meditazione su me stessa.

*D.* Tu hai dichiarato di aver spostato, con questo disco, l'attenzione dall'oggetto al soggetto, di operare, quindi, su te stessa: la musica sarebbe il risultato di questa operazione su di te. Quali sono i cambiamenti più evidenti nella tua musica rispetto all'*altra?*

*R.* Innanzitutto il rifiuto di ogni elemento visivo; cioè: concerto al buio o soppressione totale dell'esecuzione in pubblico: la registrazione spinge all'*ascolto*, non vi sono elementi visivi che distolgano dalla musica intesa come suono. Poi il rifiuto di ogni ritmo imposto, e di ogni relazione imposta ai suoni, che non sia cioè vitale, interno a noi stessi. Vedi che ogni situazione è sempre riferita a questa condizione iniziale di processo sul soggetto?

*D.* Qui in Italia, soprattutto a livello di galleria, cioè di un settore che si occupa di musica in via non specialistica, credo che l'esperienza che ha avuto più peso sino a oggi sia stata quella di Chiari. Cosa pensi della sua posizione?

*R.* Beh, essa è, praticamente, il contrario della mia. L'operazione di Chiari è sconfinata nel campo della metodologia. Personalmente, considero ora giustificatorio il lavoro teorico; ma questo vale, ripeto, per me, per il mio « fare ». La posizione neodadaista, musicalmente, si trascina da tempo, abbastanza da confermarsi nella sua coscienza di aver ragione, abbastanza da istituzionalizzarsi. Sta ormai bloccando un'altra situazione. Intendiamoci, considero Chiari, di fatto, uno dei miei maestri, e indubbiamente la sua operazione in campo metodologico è stata fondamentale in Italia, ma neppur'essa può bastare oggi a riscattare la musica attuale dal circolo chiuso dei sistemi compositivi.

*D.* Quali credi che siano le cause che spingono molti musicisti ad entrare in un settore, di preconcetti disciplinari, così diverso?

*R.* Indubbiamente vi sono diversi motivi: innanzitutto certo, questo passo costituisce un allargamento di area, anche intellettuale, in secondo luogo esso può essere determinato dalle singole esperienze di « poetica », come, ad esempio, la musica visiva, ed infine consente nuove possibilità: l'ambiente tradizionale della musica è molto chiuso, accetta molto difficilmente le novità, e non offre quindi, praticamente, alcuna possibilità pratica di affermazione ad un giovane autore.

# Verifica dell'oggettivo

di Mauro Corradini

Le collettive di fine stagione e quelle estive costituiscono, normalmente, una verifica delle proposte dell'annata; e il discorso vale, e con maggior ragione, per la nostra indagine sulle aree di ricerca.

Una tendenza, già indicata ampiamente su Nac da vari operatori estetici, ha trovato un puntuale riscontro in alcune rassegne (Il Fiorino, Il Premio Suzzara, ....) ed in alcune personali: Titonel (Bologna), Tredici (Stresa) e Pescatori (Milano): è la tendenza definita comunemente « iper-realismo », e indicata variamente come « immagine oggettiva » o come « immagine come volontà ». Sulla scorta del testo di Duilio Morosini, pubblicato sul catalogo di Titonel a Bologna, tra le caratteristiche di tale tendenza, oltre un certo taglio esecutivo (immagine fotografica, ingigantimento, ecc.) esiste una diversa impostazione ideologica; non si tratta « solo » di dare le immagini in modo fotografico, ma si tratta di scegliere « un certo » tipo di immagine; del resto, il nostro richiamo all'immagine come volontà voleva indicare non solo una certa possibilità espressiva (livello di comunicazione), ma anche una precisa scelta terminologica (livello di contenuto).

Ad una prima analisi, dalle due rassegne prese come campione, appaiono immediatamente due gravi carenze in un certo numero di giovani operatori, adeguatisi forse troppo in fretta all'attuale tendenza: innanzitutto una non precisa scelta del livello di comunicazione, con presenze di tipo neorealistico che creano forti squilibri all'interno dell'opera e pesante impasse nel lettore; in secondo luogo, a livello di contenuto, l'acquisizione di qualunque elemento esterno, reso in modo fotografico, dove la fotografia ha il difetto dell'inutilità comunicativa.

Sgombrato, sulle premesse strutturali dell'opera stessa (emergenti dalle note alle rassegne), un po' il campo degli espositori, proprio per non fare di tutte le « erbe un fascio », occorre fare un'altra precisazione: tanto a Suzzara, quanto a Firenze, erano presenti numerosi autori che non sono classificabili a livello di tendenza; per citare un esempio il « Russel » di Guerreschi o le « Due figure » di Plattner (per non dire di Ferroni, di Boschi, ...) sono opere al di fuori di una tendenza; sono opere che hanno, in virtù dell'operazione estetica degli autori, anticipato i tempi e si ritrovano « moderne » proprio per la modernità che è di ogni grande opera. Resta il vasto stuolo di giovani che hanno « concretamente » affrontato il discorso dell'immagine oggettiva e che in questo hanno ritrovato una loro autonomia ed una indubbia autenticità; è la generazione che vale la pena di sottolineare proprio in questa prima verifica: e ci riferiamo soprattutto a Lucio Fanti, a Gino Guida, a Franco Mulas, Gianluigi Mattia, Carlo Pescatori, Sergio Sarri, Italo Scelza, Attilio Steffanoni, Angelo Titonel, Piero Tredici, Aldo Turchiaro e Pasquale Verrusio, per non dire della piacevole « sorpresa » del Suzzara, Agostino Raff.

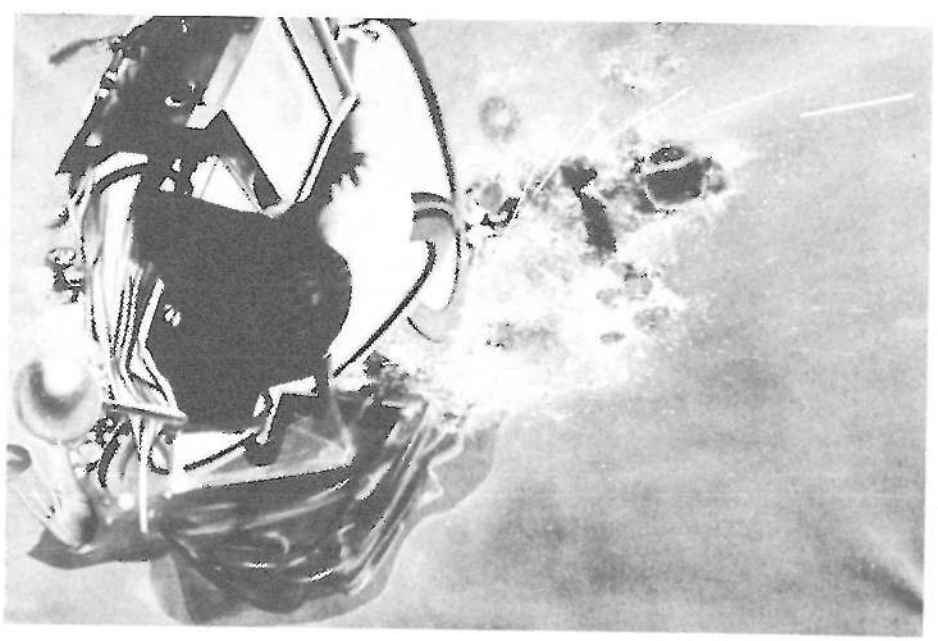
Il dato più generale riguarda l'autoriflessione sull'opera stessa, riguarda cioè il prendere in considerazione l'opera nella sua stessa funzione di comunicazione. Il fenomeno, che porta molti operatori anche all'autoironia (sulla scia di un recupero culturalmente neo-dadaista), diviene un elemento qualificante e chiarificatore. Svaniti i grandi momenti che trovavano gli stimoli nelle ideologie contestative del '68 e '69, i più avvertiti operatori hanno compiuto un'amara riflessione sull'opera stessa, una verifica dell'impatto che l'immagine ha nei confronti del pubblico e sulla stessa tela, e una ricomprensione del fenomeno « pittura » entro i limitati confini di una non vasta incidenza: l'opera diviene « quadro », trova un suo spazio preciso come comunicazione, ma di certo non ha una approfondita incidenza; non è quindi illustrando un'ideologia che si può fare una rivoluzione. Il momento di autoriflessione comporta però un notevole recupero: quello dell'espressività del quadro: limitando la portata comunicativa, l'operatore ha contemporaneamente approfondito la sua immagine; è questo il piglio maggiore e di maggior peso che, tra il Fiorino e il Suzzara, abbiamo potuto ritrovare in Mattia, in Raff, ...

Un secondo aspetto, che pure ampiamente si ricollega al precedente, lo possiamo leggere nell'impersonalità esecutiva; in un momento di cultura massificata, anche l'opera d'arte deve ritrovare una sua forma autonoma di « popolarità » proprio attraverso l'impatto impersonale dell'immagine sulla tela; in realtà ne scaturiscono dimensioni di precise personalità pittoriche, poiché il fenomeno riguarda il modo d'uso, non già la soluzione globale dell'opera. È un aspetto che trova in Titonel, per esempio, un valido riferimento; e il caso Titonel è anche sintomatico: la mostra di Bologna ne ha infatti rilevato la completa personalità.

Analogamente, potremmo sottolineare aspetti particolarmente salienti in diversi dei citati operatori: la capacità demistificante di Mulas, per esempio, o il rigore nuovo di Tredici, ma ci perderemmo in questioni particolari che non mette conto indicare parlando di una tendenza con il prevalente ricorso a due Rassegne.

*Biennale Internazionale d'arte « Il Fiorino »*, Firenze.
*Rassegna « Arte, Lavoro e Vita Civile » - Premio Suzzara*, Suzzara.
*Carlo Pescatori*, Galleria 32, Milano.
*Angelo Titonel*, Museo Civico, Bologna.
*Piero Tredici*, Stresa.

P. Tredici, *Impatto I*, 1973.



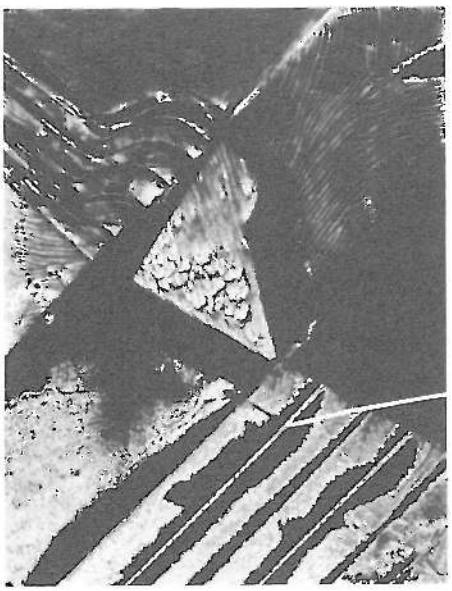
Aree di ricerca

# L'eredità dell'Informale

di Marisa Vescovo

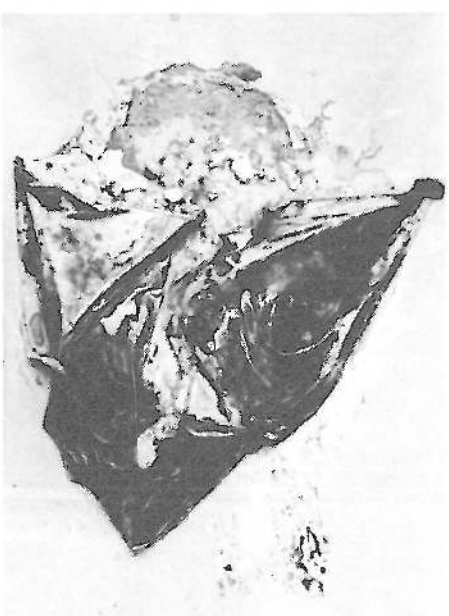
Dopo aver riletto un lontano saggio di Calvesi (« Nove casi della giovane pittura italiana », in « Commentari » 1959) ricco di intuizioni e di ponti lanciati verso il futuro, ci è parso produttivo « ripescare » alcuni di quegli interpreti del più « classico » Informale che costituirono, intorno agli anni 60, il sinuoso perimetro di una « situazione », ben lontana dall'essere svuotata, che si presentava allora con una serie di proposte di poetica che oggi si incorporano in un rosario di sbandamenti, di posizioni di difesa inspiegabilmente chiuse, ma anche di nuove e stimolanti indicazioni di lavoro, che non ci sembra inutile sottolineare. Pensiamo a Vasco Bendini, Giancarlo Fasce, Giacomo Soffiantino, Sergio Vacchi, facenti parte del gruppo calvesiano, a cui aggiungiamo Alfredo Chighine, Enzo Brunori, e Franco Meneguzzo che crediamo altrettanto interessanti per la qualità delle ricerche, degli esiti, e prospettive. Mettiamo così a faccia a faccia due bolognesi, due milanesi, un ligure-milanese, un umbro-romano, un torinese: una parziale panoramica su alcuni dei centri più vitali di una certa geografia artistica italiana che si caratterizza ormai per un clima variegato e sfilacciato nelle sue connotazioni culturali, non molto dissimile da quello che si vive in provincia. A Torino sono quasi scomparsi i fermenti informali per far posto a languide fantasie surreali e al macroscopico gruppo dei « concettuali »; Roma, eccetto alcuni casi esemplari, sembra orientarsi verso « giochi d'avanguardia » molte volte velleitari; a Milano e a Bologna, ancora dentro « l'aura » di una loro mitica stagione, sembra prevalere l'esigenza di non compromettersi troppo con « l'avventura » per difendere un solido discorso di coscienza. Non siamo rimasti stupiti, ma irritati sì, dalle urla di raccapriccio di « coloro » che, dopo aver versato fiumi di tenero inchiostro in proposito, trovandosi malauguratamente a passare davanti ad un quadro più o meno informale, sputano lapidarie nonché iettatorie sentenze, e stilano in malafede telegrafici necrologi. Così, in questa sede, ci assumiamo il compito non facile di « avvocato dei poveri », sia per fare il punto su una situazione in atto senza frettolose e strumentali liquidazioni, ma sopratutto senza fare i conti in tasca ad artisti che sino a prova contraria hanno vissuto e stanno vivendo in un momento di crisi sia storica che generazionale. Ma tornando al nostro gruppo non ci pare irrilevante notare che questi pittori, eccetto temporaneamente Vacchi, non hanno subito i bombardamenti delle ondate picassiane che si sono succedute più volte in Italia, ma sono stati invece partecipi di una cultura minore, ma autentica, di diretta derivazione impressionista e/o espressionista. Non ci pare invece di dover sottolineare ulteriormente la fondamentale e rivoluzionaria lezione, arrivata verso il 50, di Pollock, Fautrier, Wols, Dubuffet, Gorky e De Kooning, e divulgata poi in parte da Burri e Morlotti.

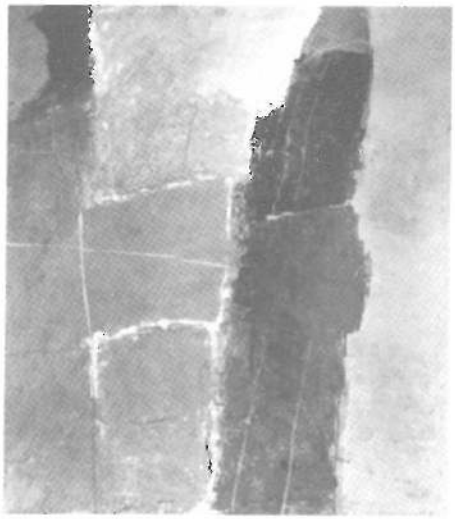
Se dal 50 al 60 l'Informale si è presentato come « poetica dell'incomunicabilità » e come prodotto della crisi della cultura e delle ideologie europee, dal 60 in avanti, sopratutto dopo l'arrivo del New-dada e della Pop-art, si fa strada per gli artisti dall'udito più fine la necessità di una ricerca capace di piantare le unghie nello spessore relazionale della realtà per rilanciare istanze di rinnovamento linguistico, per localizzare strutture formali sempre più duttili, mobili ed autonome, la cui capacità di rigenerarsi di continuo si contrapponesse, e nello stesso tempo si identificasse, con una realtà in continuo divenire. Non per questo le profonde radici « autre » sono state tagliate dagli artisti più sensibili, infatti esse continuano ad essere i lenti veicoli del nostro malessere quotidiano, e quindi certi repertori di profili materici od elementi grafici possono ancora fornire gli strumenti per « aprire » verso ulteriori possibilità di figurazione « altra ». La capacità di presenza, di questi pittori, molto diversificata, ma quasi sempre originale e dialettica, sottende inoltre un territorio fitto di ambiguità, retromarce e capricci culturali che si possono anche assumere a prova di una vitalità che non è mai venuta meno in loro. Vasco Bendini è certo il pittore che più di ogni altro ha saputo coinvolgere nel suo lavoro un idea e una dinamica di valori, magari in stato di disintegrazione, ma anche e sopratutto in stato di ricambio. Si pensi agli anni 60, quando accettato e superato come dato di partenza il linguaggio « informal », approda ad esiti linguistici, di marca segnica, rabbiosamente preoccupati sia di rompere il grigio di una solitudine culturale ed ideologica, che di indicare certe condizioni di coesistenza all'interno del « dramma » esistenziale, e quì basta pensare alle immagini intermittenti, sismografiche e dolorose come ferite dentro la pelle della « Strage degli innocenti » vista a Parma. Il successivo incontro con il New-dada e la Pop non ha certo determinato un momento di arresto, ma se mai avviato un dialogo problematico puntualizzato su di sé, ed esemplificato coraggiosamente dalle opere esposte, nel 66, a Venezia a Cà Giustinian. Telai, seggiole, specchi e stracci « praticabili », creano situazioni che si incrociano con la nostra vita: opere che stanno tra « arte povera » ed esperienze da rivivere coi sensi per ricavarne valori di conoscenza dialettica in via di farsi. Non ci stupisce, conoscendo la sua ansia di riprodursi, di verificarsi, di sentirsi nella storia, ritrovare alla Biennale veneziana del 72, la dimensione fisica del



F. Meneguzzo, *Senza titolo.*

V. Bendini, *Lo straccio,* 1972.





A. Chighine, *Composizione*, 1972.

quadro e dell'opera dipinta, collocata però nello spazio, in cui Bendini porta avanti la sottile storia al « calor bianco » dei suoi sensi e del suo spirito, identificandoli in quel fasciame purulento, in quelle membrane fibrose e corrugate, in quelle bende fisiologiche, in quei sudari, in quei giacigli di morte che si impongono allo spettatore quasi come un turpiloquio, nella fattispecie pittorico, alla Céline. Anche l'altro bolognese: Sergio Vacchi, ha vissuto una sua vicenda esistenziale ricca di molteplici colorazioni a cui non è estranea tutta quella cultura emiliana che affonda le sue radici

E. Brunori, *Con timore*, 1964.

nel manierismo più colto, e nel barocco più sensuale e turgido. Partito da una straordinaria e violenta esperienza ' informel ', tutta « dentro » il clima denso del « neo-naturalismo » arcangeliano, nella quale affioravano, tra le secrezioni materiche incombenti, fantasmi picassiani e residui surreali in agguato. Un nucleo di ipotesi in gestazione che darà frutti in seguito. I quadri del « concilio » sanciscono, nel 62, l'incontro di Vacchi con una Roma sensuale, cattolica e cardinalizia, vicinissima a quella di Scipione, e a quella che il conterraneo Fellini ripresenterà dieci anni dopo nel suo film « Roma ». Questo trapianto romano lo ha condotto, come altri, verso una sorta di rivisitazione, in chiave mistica, di non mai dimenticati fantasmi. Nel 1964 presenta a Venezia una serie di tele in cui prevale il ritorno all'« immagine », di matrice informale, che si fa specchio di fenomenologie viscide e sessualmente aberranti, che possono essere confrontabili con certa coeva poesia sanguinettiana. In questi ultimi anni Vacchi è giunto ad una sorta di stanca e melodrammatica operazione surrealista, dove ori e argenti si fondono con bianchi lividi e terre rugose, per raccontarci funeste e macabre « vicende d'amore ». Avvertimenti? Presagi? Forse. Ma non riusciamo più a capirlo quando, come è avvenuto nella recente mostra di Firenze, i suoi conti, Vacchi si limita a farli con il « duomo » e il « campanile » di questa città. Bendini e Vacchi: una partenza simultanea e un arrivo distaccato, con esiti di apertura per il primo e di chiusura per il secondo. Il milanese-genovese Giancarlo Fasce rappresenta invece, in questo tessuto a trama larga, un momento di equilibrio e di riflessione. Il suo assoluto bisogno di sintesi, evidente sin dalla sua genesi artistica, trova nelle tele degli anni 60, una direzione naturalistico-materica vibratile, a cui non è rimasto indifferente nemmeno Milani; un movimento accordato tra spazio e luce, quella tipica del mare e della terra ligure, che evidenzia sempre più puntualmente il premere dei motivi quotidiani che gremiscono l'occhio dell'artista. Come ci è stato dato di verificare nella seconda parte della Quadriennale e a Monza nella mostra della « Pittura lombarda 1945-73 », nei quadri più recenti di Fasce affiorano sempre accenti naturalistici che si risolvono drasticamente nella chiusa geologia di una roccia, nell'ondeggiare sommesso di un gruppo di ulivi, nel rabbrividire dell'acqua sfiorata dal vento nell'azzurra aria di settembre, ma si avverte anche il maturare e il sovrapporsi delle cose nella memoria, per scoprirne poi « nuove » dimensioni morali ed intelletuali sorrette da un equilibrio quasi manierista. La struttura di volta in volta cattiva e violenta, o liricamente contrappuntata della pittura di Fasce, rivela un « impegno » autentico che consiste anche nel fare « pittura » in ogni centimetro quadro della tela, mettendo a nudo un processo creativo che è foneticamente e tecnicamente uguale al processo di creazione di un verso, così che la sua poesia non si tramuta tanto in immagini visive, quanto in una sostanza umorale e in una tramatura segnica che serpeggiano all'interno della materia. In questa capacità di sofferenza morale sta il senso della « presenza » di Fasce oggi. Sempre a Milano, Alfredo Chighine è impegnato in un lavoro coerente, testardo, e solitario come un isola in mezzo all'oceano. Senza dimenticare l'ordine che gli viene dalla lezione cubista, la sua pittura si sostanzia di emozioni dirette e « tumultuose » meditazioni dinnanzi alla natura. Già nelle tele del 60 si rilevava « nell'impetuoso gorgo della pennellata la vitalità e l'essenza del vero » (Russoli), ma si ritrovava anche l'essenza di una forma che era insieme organismo naturale ed immagine emblematica. Il suo bisogno primario di intervento diretto sulla materia si concretizza tutt'ora nella spatolata dinamica e spessa che struttura la forma, tipica di De Staël, o nell'intervento gestuale delle dita che tracciano ferite e solchi, spalancano abissi all'interno di un colore denso e umorale. Nelle opere recenti presentate a Monza riemerge una precisa trama spaziale, talora rotta e sfrangiata da segni e filature in movimento, la cui espansione visiva è insieme superficie e profondità, limite ed infinito, così che la materia sempre più sottile capta nel fondo la luce calda che è ora la sottile protagonista degli ambienti padani di Chighine. Le contraddizioni, le lacerazioni, i dolorosi ed inarrestabili conflitti della Milano dell'ultimo decennio non riescono ormai più ad infiltrarsi tra le pietre di una roccaforte poetica così calcificata da non lasciare spiragli a nulla. Franco Russoli in uno scritto al catalogo della mostra monzese dice che: « l'apporto milanese » alla ricerca informale è testimoniato dalle opere di Morlotti, Carmassi, Milani, Chighine, Fasce, Meneguzzo, ed altri. È tutto vero. Poi però scopriamo che di opere di Meneguzzo non appare nemmeno l'ombra, non per colpa di Russoli che non era curatore della mostra mentre quelle degli « altri » abbondano.

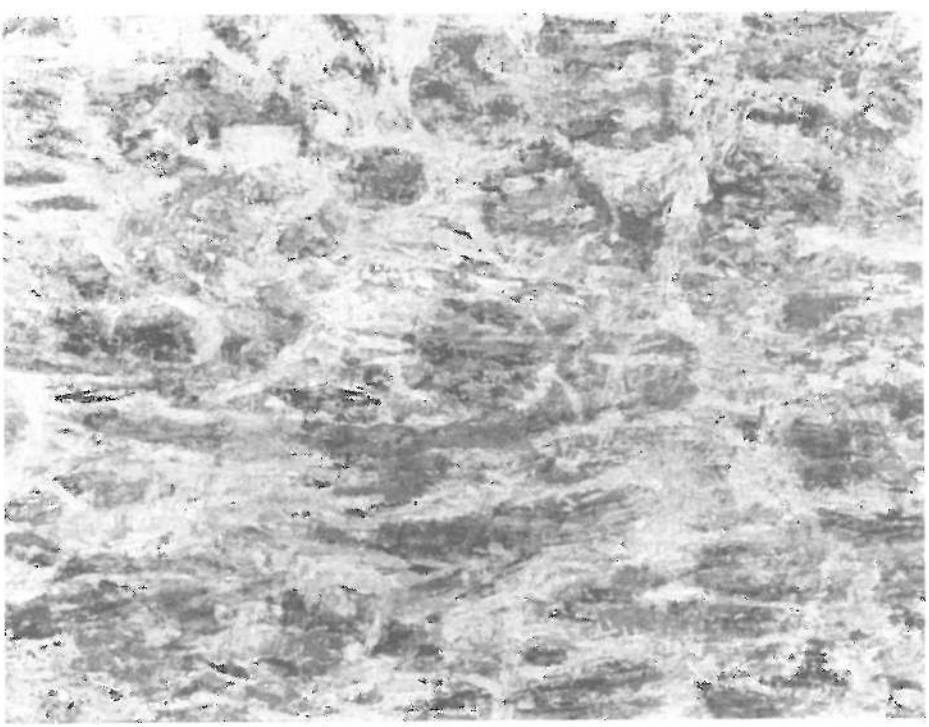
Riesce oltremodo difficile credere ad una dimenticanza, ma verificate le scelte, fatte a scapito della storia della pittura lombarda, e infine la qualità, non c'è di che dolersene. Ci sono artisti che pur trovandosi all'interno di un inquieto rapporto tra esistenza e società, sono nello stesso tempo prigionieri di irreversibile solitudine di vita e di lavoro che nasce anche dalla incapacità di scendere a compromessi con un mercato che tende sempre di più a mercificare e ingoiare tutto e tutti. Questa rimane, comunque, una posizione feconda per l'artista se si sviluppa dall'attrito di un rapporto dialettico nell'ambito di questa dicotomia. Non c'è dubbio che Meneguzzo appartenga proprio a questa categoria. Il suo debut-

to « informel » (mostra a « Il Milione » nel 61) gli ha permesso di mettere a punto gli strumenti linguistici e culturali per penetrare nelle vene più interne di una natura, in stato agonico, se pur ancora pulsante, che porta segni e ferite lasciati dal passaggio e dall'attività di lontani antenati, in cui l'artista incide con inquietudine il segno del proprio « esserci ». Questa pittura, di nordiche ascendenze, conferma e ribadisce che « l'art autre » è stata una condizione di partenza irrinunciabile per la definizione di nuovi linguaggi, ma anche per il definitivo seppellimento di vecchi retaggi lessicali novecentisti. I « murali » di Meneguzzo, fitti di acri presentimenti, valgono ad edificare uno spazio ambientale, a definirsi in iconologia dell'attuale usurazione delle cose e in « coscienza del tempo ». Il segno sintetico, ritmico, affilato, si assume il compito di ritagliare sagome di paradigmatici personaggi dimezzati, espansi, prigionieri di un vuoto perenne, alludenti sofferenze e offese patite, in cui si rinnova continuamente il dolore di piaghe mai chiuse. Il clima artistico di una Roma torpida ed opulenta, densa di luce e di antiche memorie, assommandosi alle sue radici umbre, proiettano Enzo Brunori sul versante della pittura « pittura ». Le sue opere, sia informali che post, stanno a testimoniare un ricorso lucido e fermo ai dati di una cultura europea molto filtrata, e a quelli di una conoscenza diretta e interiorizzata della realtà: quando per realtà si intenda una cadenza musicale, un segno acuto e sensibile della memoria, un esigenza profonda di comporre architettonicamente e dinamicamente. Le masse cromatiche cariche di umori che svaporano al di là della superficie dipinta si coagulano entro uno spazio che unifica materia e struttura. Le tele del 70-73 cercano di incastonare in un lessico semplificato un discorso di dolci reminiscenze del quotidiano, di grandi smarrimenti e di stupori che scandiscono un solitario racconto di emozioni lontane e vicine sottese da una capacità evocativa che va oltre le « cose ». La poetica « autre » nelle sue varie tendenze e sfaccettature trovò terreno fertile anche a Torino, mentre oggi lo spazio più vitale appare gestito da altre istanze di lavoro. Furono le istanze di figurazione gestuale di Ruggeri, le spavalde tenerezze e gli abbandoni di Saroni, la fragilità delle creste di luce di Soffiantino, a dar vita, negli anni 60, ad un monologo confessionale-esistenziale di respiro corto, ma autentico. Ora, eccetto Ruggeri che tra ombre e luci prosegue accanitamente il suo discorso, sembra tornare a galla quell'elemento grafico e figurale « caro » alla tradizione romantico-piemontese: Saroni cesella cellinianamente « nature morte », mentre Soffiantino cattura puntigliosamente preziosi effetti per i suoi interni-armadi-bric-a-brac che, nonostante il virtuosismo tecnico, non riescono a nascondere una stanchezza creativa che cerca in uno spento letto Liberty la forza per guardare, filtrandoli attraverso le lenti di Gozzano, i riflessi lividi e terrosi delle cose che lo circondano. Questa generazione, nettamente distinta da quella di « mezzo » dei Morlotti, dei Birolli, dei Vedova, dei Burri, dei Moreni, ha trovato in genere un suo modo di calarsi in un lavoro attento ai segni della realtà, ma si è trovata anche ad operare in un tempo di attesa che ha obbligato molti, e non è poco, a prendere coscienza di una condizione nuova dell'arte, sia a livello di comunicazione che di fruizione. L'Informale, ribadendo sempre la sua posizione individualista e soggettivista, ha dimostrato propensione verso una ripresa parzialmente figurativa, ma anche verso una puntualizzazione del razionalismo visivo. Il campo si presenta infatti battuto, da una parte da ricerche interessanti ma che spesso tendono verso il colonialismo culturale, l'empirismo e la furberia, dall'altra si assiste a una serie di allarmanti recuperi (Vacchi e Soffiantino) che premono in una direzione sospetta di ritorno all'ordine. Brunori e Chighine come altri continuano a gestire una loro splendida ed incontaminata isola. Molti giovani e meno giovani invece si sono gettati di peso su quelle che credevano le carte vincenti, senza osare chiedersi come e perché, ingenerando così una terribile confusione, altri (Bendini, Fasce, Meneguzzo), pochi, credendo nella propria azione e funzione, cercano un nuovo linguaggio per penetrare oltre la pelle di una realtà suscettibile di far affiorare non solo l'abisso individuale ma anche il totemismo collettivo, coinvolgendoci in operazioni la cui valenza umana è ancora capace di far coincidere l'idea di comunicazione con quella di esistenza.

G. Soffiantino, *La nicchia, la parete e lo specchio,* 1972.

*Enzo Brunori,* Galleria D4, Alessandria; X Quadriennale (2ª parte) Roma / *Giancarlo Fasce,* Pittura in Lombardia 45-73; X Quadriennale (2ª parte) Roma / *Franco Meneguzzo,* Palazzo del Comune, Alessandria. Galleria « Il Milione » Milano / *Sergio Vacchi,* Galleria « l'indiano » Firenze; Galleria Comunale Arezzo / *Vasco Bendini,* Sala delle Cariatidi, Parma; Galleria Pietra Milano / *Giacomo Soffiantino,* X Quadriennale (2ª parte) Roma / *Alfredo Chighine,* Pittura in Lombardia 45-73.

G. Fasce, *Mediterraneo,* 1968.



# *MANIFESTI* / Lingua o lingue dei manifesti cinesi

di Arturo Carlo Quintavalle

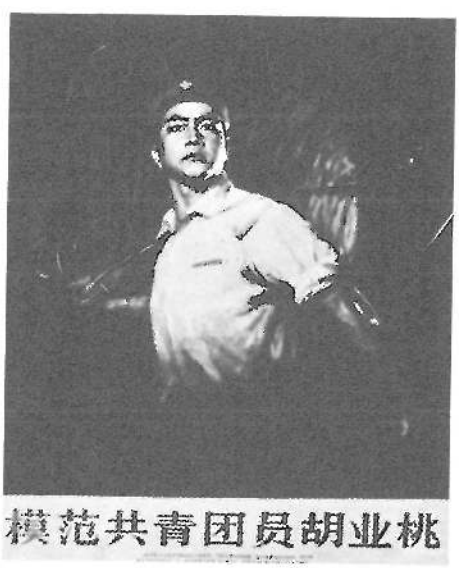
Pubblicati con una premessa di Enrica Collotti Pischel e di Raffaele de Grada, escono in Italia, presso *La Pietra*, i manifesti cinesi, dalla rivoluzione culturale ad oggi (*Il popolo cinese*, Milano, 1973, lire 1000). Anche a prima vista si tratta di un contributo fondamentale alla comprensione dell'universo cinese ma non sembra che il tipo di taglio che viene suggerito alla lettura da uno dei prefatori, appunto il De Grada, sia dei migliori per giungere a questo risultato. Prima di tutto cerchiamo di renderci conto della scelta del materiale. Come nel caso di fumetti di Mao, anche qui la scelta è, per ragioni di forza maggiore, arbitraria. A dire la verità, forse, le ragioni piuttosto che estrinseche sono intrinseche a chi ha deciso il taglio e, dunque, la scelta del materiale: egli ha assunto il manifesto e respinto ogni altra forma analoga (cartelloni, iscrizioni o scene dipinte etc.) che col manifesto avesse, sul piano iconico, tutto o molto in comune. La linea discriminante pare sia stata la trasportabilità e non l'esattezza documentaria, non ritenendosi utile, evidentemente, offrire un panorama fotografico di questo altro correlato genere di immagini visuali. Eppure, proprio per il fatto che in quelle emergeva con più evidenza tutta una serie di radici regionali, o, comunque, più arcaiche della cultura di immagine, la riproduzione sarebbe stata utile ed avrebbe certo bilanciato il panorama d'immagine che ci viene presentato.

Comunque, e fondandoci naturalmente sul materiale offerto, dobbiamo respingere il discorso di fondo condotto, in termini zdanoviani, dal De Grada, che chi non accetti cioè questi fogli nel loro significato rivoluzionario non intenda il senso profondo della grande esperienza cinese. Verrebbe voglia dunque di chiedere allo stesso De Grada come mai allora il manifesto cubano, manifesto di un paese senza dubbio dove si è fatta e si costruisce una rivoluzione socialista, non sia legato alla cultura del realismo oleografico ed accademico post-staliniano, né paia minimamente volersi più accostare a quel genere di comunicazione. E viene ancora da chiedersi, ed è domanda preliminare, se una lingua costruita per determinate asseverazione e non ripensamento, costruita per imporre l'assenso, per costruire miti, per chiudere al destinatario ogni possibilità di dibattito sul tema stesso che viene affrontato, una lingua di immagini organizzata secondo immutabili modelli, possa essere veramente una lingua rivoluzionaria. La guerra dei segni insomma deve essere parallela alla guerra delle idee, pena snaturare le idee stesse o fornire idee che, della rivoluzione, hanno solo il nome esteriore, non la reale sostanza.

Il problema, cosí posto, va letto naturalmente all'interno della serie dei manifesti dove, peraltro, dobbiamo notare molto più di quella uniformità zdanoviana, di quelle « banalità fotografiche di un mondo verniciato e artificiale » cui allude ancora il De Grada che sostiene essere i manifesti cinesi invece immagini « di una umanità pulita e gloriosa, che non si aliena in una tecnologia del linguaggio ma punta decisamente (come fecero nel medioevo i Comuni cristiani) a fornire un'immagine edificante ed esortativa dello sviluppo corale di un popolo... ». Ora quanto scrive il critico si presta a molte obiezioni. La prima, naturalmente, che la pulizia della umanità cinese mostrata nel manifesto potrebbe meglio chiamarsi retorica in senso lato e, in senso specifico, il sistema di comunicazione di questi manifesti, appunto un sistema retorico, è tale anche se adotta gli stilemi di Zdanov e di Gherassimov invece di quelli, poniamo, postcubisti o della *optical*. Insomma il chiarimento, sul metodo e l'analisi, deve esser compiuto a livello di prefatore, in questo caso, e non dei manifesti. Quanto a costui, si deve solo dire che una anche superficiale conoscenza della cultura di immagine medievale avrebbe potuto rivelargliene la complessità e la notevolissima e progressiva novità, anche rispetto all'universo d'immagine contemporaneo, e quindi, per converso, fargli riflettere che ad ogni rivoluzione corrisponde o dovrebbe corrispondere — ripeto — una rivoluzione nei *media* di comunicazione. Come mai dunque — ecco il problema — questa rivoluzione non vi è stata a livello di immagine nel contesto culturale cinese?

La dominante più ovvia in questi manifesti è infatti la cultura post-staliniana, non dunque una cultura autoctona, regionale o nazionale, cinese ma una cultura di importazione, quella stessa che ha imposta in Russia un'unità dall'alto e una retorica dall'alto. I manifesti presentano, a riprova, un rapporto diretto, spesso una pura e semplice derivazione, da dipinti, il che conferma la loro matrice; ma saremmo superficiali se ci limitassimo ad individuare solo quella e non intendessimo altre componenti, assai più significative ed evidenti. La lingua dei manifesti rivoluzionari cinesi risulta infatti estremamente composita, ricca e complessa. Se per esempio osserviamo pezzi come il n. 8 *Fare la rivoluzione*... troviamo che il modello non è tanto post-zdanoviano ma riferibile invece, come del resto nel caso del n. 20 *Impegnarsi con entusiasmo*... al modello di Rodzenko, e cioè alla grande stagione del fotomontaggio politico costruttivista russo; se vediamo poi un altro manifesto, il n. 11: *Che l'agricoltura impari da Tachai*, vediamo che lo stesso schema con la figura in primo piano e, dietro, uno sfondo slontanante, viene questa volta ripreso attraverso lo stile della grande incisione giapponese classica da Hokusai a Utamaro, anche se la traduzione formale è poi di tipo realistico-pittorico nella consueta direzione accademica. Altri pezzi, come il n. 31: *Ricordiamo l'importante opera del presidente Mao*, si collegano alla civiltà del manifesto russo e moltissimi altri hanno matrici a prima vista insospettabili, sul piano iconico. Così il n. 53: *Avanziamo sfidando le onde e le tempeste*, dove il modello ovvio sono le grandi pubblicità murali degli anni trenta con vedute di spiagge, bagnanti e simili o certo manifesto svizzero degli anni cinquanta dedicato alle località sciistiche. Altre presenze poi, nella serie dei manifesti cinesi, sono anche significative in quanto segnano un nesso con il film ed un film preciso, quello russo di Eizenstein e la sua cultura: come il n. 57: *Intensificare la vigilanza*, che rammenta direttamente una inquadratura del Nevskij, e alcuni altri collegati; in altri casi la cultura del costruttivismo e della rivoluzione d'immagine sovietica torna col reimpiego diretto dell'immagine fotografica, come nel

Manifesto, « *Il compagno Wu Ye-Tao* ».



n. 80: *Sviluppare costantemente la grande critica rivoluzionaria.* A quella cultura si collegano sempre un certo genere di immagini esemplificabili, dalla 91 alla 92: *Con la patria nel cuore* e *Viva la dittatura del proletariato* per il centenario della nascita di Lenin, dove ovvia è la ripresa fotografica, lo scorcio prospettico enfatizzante la figura, la veduta indipendente dello sfondo. L'uso delle fotografie nel manifesto appare particolarmente originale anche in molti altri casi, eponimo il n. 94: *Ricordiamo il centenario della Comune di Parigi*, dove appunto l'idea è di una specie di manifesto-documento che sia una specie di pannello di fotografie della rivoluzione con a capo le foto di Marx e di Engels. Ma verrebbero alla mente anche altre connessioni, ad esempio quando sono riprodotti monumenti di tono epico che, come nel caso di: *Appoggiamo risolutamente i popoli del Viet Nam...* (n. 100) fan pensare come immagine ad una notissima foto della guerra americana del Pacifico, una fonte improbabile e, quindi, sarebbe da accertare quale sia stato il modello reale per questa costruzione a rotolante piramide, del resto ripresa in molte altre immagini di manifesti (dal 101 al 103). Ma l'aspetto forse più interessante di tutto il gruppo di pezzi presentati e la novità linguistica, che non pare sia stata colta, sta nella *media via* tra fumetto e manifesto, cioè nel capovolgimento della funzione del manifesto come immagine con una sua accentuata durata che invece si è venuta negando in occidente nella società del consumo. Anzi moltissimi manifesti qui riprodotti narrano appunto storie; sono storie esemplari, sono parabole, come quella fotografica sulla *Scuola media Pei Kunag* (n. 23), o disegnate secondo la cultura grafica ottocentesca cinese come quella in quattro episodi del n. 69: *L'Esercito e il popolo sono uniti da un profondo sentimento*, oppure scritte nella lingua del fumetto occidentale, in particolare quello americano degli anni trenta, come il n. 76: *Un articolo scritto col sangue e con la vita,* o, ancora, disegnate nello stile gherassimoviano già ricordato, come il n. 82: *Imparare dal compagno Lei Feng.* Esistono poi manifesti organizzati in serie, come quella riportata nel volume, dedicata appunto a *Lei Feng* (nn. 83-87), e dove lo stile è, di fatto, realistico, ma dove interessa l'organizzazione a sequenza, con un tempo ancora una volta diverso, che rifiuta l'informazione momentanea. Anche lo stile varia: in un altro manifesto della serie Lei Feng, dal titolo *Ascoltiamo il racconto dello zio Feng* (n. 88) la trascrizione è nella grafia ottocentesca cinese e non nella oleografia accademica russa degli altri pezzi. Un esempio, l'ultimo che conviene dare, di vicenda ad episodi, *La storia di Kou Er Pan,* (nn. 89-90) presenta su due facciate di manifesto sei episodi da ogni lato, riferiti tutti alla vicenda di Kou er Pan, una storia modello, come molte, commentata sotto, come nei fumetti, da una scrittura continua: anche qui la durata delle immagini è dunque differente e la loro trascrizione, grazie anche all'uso dell'antico stile cinese, ancora una volta di singolare spessore. L'universo di immagine dei manifesti cinesi presenta molte più sfaccettature di quante, seguendo le parole del De Grada, non ci fosse stato dato cogliere; il rifiuto da parte della ufficialità del sistema di informazione zdanoviano non sembra veramente essere avvenuto ma si colgono, evidentemente, vari modelli culturali contrapposti. Soprattutto i generi, a quanto pare, non sono così rigorosamente separati, come a prima vista potrebbe sembrare: intendo cioè dire che non sembra che la separazione tra fumetto e manifesto, ovvia in occidente, non è tale in Cina ed anzi mostra proficuamente di esser stata superata a favore di una narrativa complessa che accresce appunto la durata, la disponibilità funzionale e quindi l'impatto del manifesto medesimo. Se questo poi nel volume fosse stato integrato dalla riproduzione di altre forme murali di comunicazione, il panorama avrebbe potuto essere più veritiero ed organico.

Manifesto, « *Seguiamo da vicino il Presidente Mao* ».

Viene adesso da affrontare un altro problema, se cioè il senso retorico e assolutamente estraniante che ha l'immagine di tipo zdanoviano, dittatori e eroi popolari sorridenti e trionfanti in primo piano, grandi quadri di insieme con i protagonisti in evidenza, tutto questo, che del resto troviamo anche nei pezzi cinesi (i nn. 48, 49, 50 e 51 tutti banalmente riproduttivi di dipinti accademici in senso sovietico), non sia invece da inquadrare, per certe parti ed aspetti, in un altro modo di accettare e comprendere il reale, da intendere come propriamente regionale. Intendo dire che se il teatro Kabuki è un teatro del gesto significante e cioè semantico, e dunque la cultura orientale, e la scrittura orientale sono in questo ordine di idee e cioè di immagini con significato, non si vede come sia possibile decrittare soltanto in senso sovietico staliniano le figure di operai contro sfondi di paesaggio o leggere il ritratto, notissimo anche in occidente, di Mao (n. 55: *Seguiamo da vicino il presidente...*) solo come immagine retorica e non come traduzione dell'icone politica in icone sacrale (Buddha). Come si vede, quindi, una spiegazione al successo cinese di stilemi sovietici a ben guardare vi sarebbe e, quindi, anche alla funzione mitica e sempre, comunque, narrativa che le figure degli operai, degli eroi vengono assumendo. Ed infatti se si pensasse di organizzare questi manifesti secondo la loro struttura, la struttura di una fiaba, si potrebbe senza timore di stravolgerne il senso ricostruirli in universo organico. E questo in modo assai più coerente di quanto una semplice lettura in successione non riesca a fare. La vicenda dell'eroe politico, insomma, resta sempre una vicenda emblematica; la fiaba (diremmo noi) dell'eroe politico ha sempre una morale, conduce alla coscienza ma, come sempre nella fiaba, i suoi gesti sono e devono essere, non possono non essere, stereotipi. Oltre la fiaba, proprio per inverarla, viene il racconto disteso, la fiaba esplicata, non più il momento eponimo ma la successione dei vari atti, anch'essi all'interno di una precisa struttura. Nella agiografia degli eroi rivoluzionari cinesi si è venuta quindi costruendo una retorica dell'immagine, una retorica che stabilisce i momenti e gli atti, che determina quindi anche i castighi dei reprobi e i premi dei trionfatori. Naturalmente castighi e premi di segno non metafisico, ma civile, umano, qui sta la differenza: ma il sistema di comunicazione, la struttura, come avrebbe detto Propp, non sono distanti.

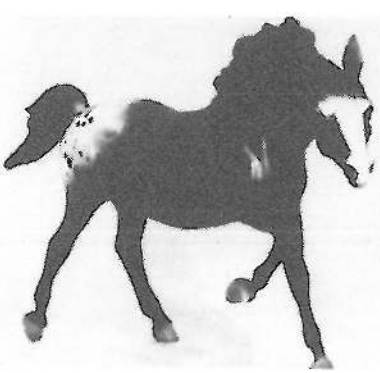
# *GIOCATTOLI* / Joe soldato e cavallo

di Roberto Costantini

I due modelli-figura sono molto diversi fra loro, ideati e costruiti con modalità e ragioni diversissime, ma entrambi veicolano una serie di contenuti che alla fine finiscono per coincidere. Ma analizziamo il primo. È un pupazzo alto circa trenta centimetri, ottenuto da una lega plastica rigida per tre quarti, soltanto la testa è di gomma, elastica e flessibile. Il « corpo » possiede molti punti articolati, in modo che tutti gli arti siano snodabili e si possono così ottenere diverse posizioni ed atteggiamenti. Il corpo ancora rappresenta una condizione iper-vitaminizzata ed « eccellenti qualità atletiche ». Ma l'aspetto generale è ottenuto da una precisa retorica, quella dell'efficienza fisica in assoluto, condizione e presupposto per azioni ed imprese virili e risolutive. Ma a quali imprese è destinato questo eroe di plastica? Nell'accademia dei Berretti Verdi si contemplano tutta una serie di attività fisse: la esplorazione polare, l'azione « Kommando », la discesa in fondo al mare in uno scafandro da palombaro, l'avventura-Safari, il viaggio spaziale e da ultima, in termini assoluti e definitivi, la guerra. Ed è nella guerra che questo pupazzo trova la più assoluta identificazione (per ogni altra avventura sono previste numerose « scatole di montaggio » che contengono i costumi di scena che il soldato Joe deve di volta in volta indossare). L'equipaggiamento più « forte » è costituito dal carro armato di proporzioni giganti osservabile nella foto, e dalla ridotta con mitragliatrice che emette, insieme ad una lucina intermittente, un insopportabile gracidio; oggetti che sottolineano il carattere principale di questo giocattolo. Ma non è tutto; oltre ai capelli biondi tagliati a spazzola, questo preciso esecutore o dell'Ordine in generale, porta sulla faccia il segno del suo essere rotto ad ogni pericolo (che naturalmente « disprezza »), una cicatrice ben visibile, nella migliore tradizione melodrammatica. La guerra e i suoi segni, l'imperialismo e la sua totale essenza aggressiva (bellicosità mutuata e mediata dalla tecnicità tipica degli eserciti moderni — tecnicismo che « Joe » riprende e rispecchia nel perfezionismo figurale dei suoi accessori, dal mitra al carro armato che assomiglia molto ad un mezzo leggero anti-guerriglia). Il mondo che questo giocattolo rappresenta è una immagine dove tutto è attivismo frenetico in funzione offensiva (manca solo il nemico, ma si può immaginare chi sia), col lugubre segno di una « sanità » fisica ariana e guerriera.

Un'immagine dunque di un luogo, una terra oramai desolata, dove si muovono per compiere lo sdato cast dell'avventura e del melodramma, manichini in plastica che esibiscono, congelati in tratti ed espressioni immutabili, i capelli biondi e gli occhi azzurri della maschera hitleriana.

Il secondo oggetto raffigura un cavallo, ritratto secondo un taglio che ne sottolinea tutta una serie di caratteri desunti da una precisa retorica. Il movimento, l'essere questo oggetto quasi un elemento simbolico della vitalità animale, sono sottolineati dall'uso particolarmente efficace dello scorcio e di una certa torsione dell'immagine del cavallo. La criniera, mossa e come scomposta dal vento, rileva ancora di più l'aspetto di « naturalità » che questo giocattolo deve indicare. Ma anzitutto bisogna riflettere quale possa essere il senso generale di un giocattolo come questo che si differenzia notevolmente da tutti gli altri; che cosa sia la ricerca in un certo senso orientata in direzione « realistica » degli effetti che questo oggetto deve produrre nel fruitore. Anzitutto il materiale usato, che permette una imitazione accurata e quasi puntigliosa del modello originale, è rigido e freddo al tatto (e quindi non può in qualche modo non distanziare fisicamente l'oggetto dal suo fruitore eventuale) inoltre gli arti (a differenza del pupazzo che abbiamo prima analizzato) non sono mobili. Il movimento è come congelato in una sua immagine tridimensionale sostitutiva, e il pezzo si definisce più nella dimensione del soprammobile (che deve essere guardato ma non deve subire alcuna manipolazione) che in quella dell'oggetto capace di suscitare qualche forma di gioco (che penso debba essere una delle condizioni per definire un oggetto nell'ambito del giocattolo). Ma il tono particolare di questo modello, il suo essere configurato nei modi che abbiamo visto, non può non farci rilevare una certa affinità fra questa immagine e quelle tipiche delle stampe inglesi (di solito ottocentesche) di argomento equestre, dove alcuni caratteri tipicamente romantici sono molto spesso riconoscibili. L'immagine che il nostro oggetto configura possiede senza dubbio « qualcosa di romantico », i segni di una retorica che ricercava nel « naturale » e nel « vitale » il segno di un possibile « assoluto ». Quindi ci si trova di fronte ad un oggetto venduto (se pure ad un prezzo piuttosto alto) come « giocattolo » ma che ci riporta ad una problematica che ha ben poco a che fare con l'universo infantile. Un oggetto che nella sua statica « bellezza » (che nel nostro caso coincide con la precisione tecnica della fabbricazione e delle rifiniture) funziona come elemento gratificante per il suo possessore, ma nello stesso tempo presume nel fruitore un atteggiamento contemplativo, passivo ed estraneo a qualsiasi riinvenzione creativa da parte del bambino. In ambedue i casi il prevalere di caratteri ideologici e una evidente staticità di fondo configurano i modelli come veri e propri ostacoli (difficilmente superabili) per un uso « libero » di questi da parte del loro fruitore. Riportano inoltre un'immagine (anche se parziale) del mondo colta secondo un punto di vista immobile, secondo stereotipi fissi ed inerti, nel filone di una precisa iconografia oramai perfettamente e totalmente usurata.



# *SPORT* / Calci all'edicola

di Giuseppe Bonini

Si sa che se il mercato crea dei miti, i miti alimentano il mercato. È quanto accade con un fascicolo uscito recentemente e dedicato a Gigi Riva, fascicolo di supplemento a « Calciofilm » e parte di una serie intitolata « I campioni ». Che il campione sportivo sia uno dei miti e degli eroi della nostra epoca è un fatto ormai assodato sul quale è inutile insistere. Più interessante pare invece accertare come la mitizzazione avvenga attraverso l'estraniamento dell'immagine del personaggio che si pone come modello per il pubblico, modello che risulta necessariamente stereotipato, in quanto codifica determinate qualità e modi di comportamento.

Il fascicolo in questione non si discosta da questa linea, anzi si presenta come emblematico; la sua struttura di fondo rispecchia quella consueta dei fotoromanzi in quanto non solo « narra » la storia di un personaggio, ma i modi e i tempi di tale narrazione si sviluppano interamente secondo quei parametri ai quali abbiamo accennato.

Il personaggio, nato in un paesello sconosciuto (che sempre rimpiange, ma al quale ritornerà alla fine della storia) e proveniente da umili origini (ricorda sempre la vita semplice e tranquilla di allora), è riuscito, con le sue sole doti fisiche — « Amo i canti di guerra e i cori di montagna, leggo pochi libri » — e la sua fortissima abnegazione, ad arrivare al successo, cioè alla ricchezza e alla popolarità. Ma non per questo si è montato la testa, anzi, dice Scopigno « professionalmente è ubbidiente, disciplinato, perfetto. Magari fossero tutti così!». Inoltre non si siede sugli allori conquistati, ma « si impegna costantemente... uno dei pochi che abbia voglia di allenarsi nei giorni di riposo ». È un personaggio popolare (« dovunque vada lo aggrediscono, per strada e al ristorante »), un idolo « ovvero un oggetto di culto, tanto che gli hanno dedicato un monumento, di cui si riproduce la foto nella pagina d'apertura), ma soprattutto un modello: « Molto coraggio, lealtà (piglia botte e non reagisce in campo)... dietro la scorza ruvida, Riva nasconde un cuore sensibile e generoso. Spesso fa opere di beneficenza e mai nessun giornale ne ha parlato ». È ovvio che sia per la sua funzione, sia per il pubblico al quale è destinato il fascicolo comunichi soprattutto per immagini, rispetto alle quali il testo ha per lo più carattere ridondante. Le parole infatti o sottolineano semplicemente i passaggi narrativi fra le diverse immagini, oppure caricano le immagini stesse di significato mitico manipolandone i contenuti: ad esempio, sopra una foto con Riva a mezzo busto e sullo sfondo, casualmente, alcuni suonatori che passano, la didascalia a caratteri cubitali dice « La banda suona per lui ».

Il testo letterario rientra comunque nel filone agiografico e tratta in particolare della carriera di calciatore di Riva, dei suoi momenti più « interessanti », dell'evoluzione verso il « giusto » riconoscimento delle sue grandi doti. Al nucleobase fanno però da contorno numerose cassette, o neretti, o corsivi, che ricostruiscono l'« identikit di Gigi Riva », sottolineano « La sua grinta di guerriero » e lo definiscono volta a volta « Marziano » o « Tamburino sardo ».

È evidente quindi che il messaggio mitico si sviluppa a diversi livelli rispettando una ciclicità di interventi ridondanti atti a creare nel lettore uno stato emotivo come risultante di un sovraccarico di connotazioni.

Allo stesso fine, ovviamente, mira il sistema delle immagini, che presentandosi abbastanza discontinuo cerca proprio in tal modo di creare un alone mitico attorno alla storia.

Già il passaggio dalla fotografia di copertina a quella della prima pagina è sintomatico: nella prima foto Riva è ripreso a mezzo busto, in bianco e nero, nel corso di un'azione di gioco (esprime quindi grinta ed aggressività, anche se guarda in macchina) ed indossa la maglia della Nazionale (simbolo qui della grandezza del personaggio). Inoltre la fotografia è circolarmente inserita come un clipeo, ovvia connotazione eroica. Subito dopo la copertina, in cui il nero prevale, c'è una foto a colori a piena pagina che ci presenta un Riva completamente diverso: innanzi tutto è un ritratto di maniera e non un'istantanea; poi la maglia è quella del Cagliari; e, cosa principale, il calciatore sorride o quasi, ha comunque un'aria più familiare, un'espressione più distesa e accattivante, adatta a stabilire un rapporto più simpatetico con il lettore. Tant'è vero che sulla foto appare una dedica in cui ai lettori di « Calciofilm » Gigi Riva si firma « con amicizia ». La terza foto che incontriamo rappresenta l'estraniamento finale del campione tramutato invece in idolo: nella foto del monumento dedicatogli dagli sportivi sardi si distingue ben evidente una mano che tocca e palpa il marmo, quasi fosse una lapide, o l'icona di un santo.

Ma quando la serie delle immagini arriva alla museificazione del personaggio, si verifica un improvviso stacco nella loro strutturazione logica, o piuttosto un ritorno alla situazione di partenza: le due pagine successive sono interamente dedicate a fotografie di momenti di gioco, del Riva « in piena azione », impegnato nell'attività che giustifica il suo successo. Le immagini fotografiche, anche se disposte alla rinfusa, rispettano un carattere sequenziale: dal « contrasto » con l'avversario, al tiro in porta, al successo del tiro, cioè al trionfo, al riconoscimento da parte di un bambino, che porge al campione un fiore. E il motivo del fascino esercitato sui bambini (per i quali soprattutto evidentemente è concepito il fascicolo) ritorna in una larga foto su due pagine in cui Riva calcia il pallone osservato con attenzione da quattro ragazzi. In altri casi le immagini fotografiche inquadrano Riva da solo, in pose ben individuate oppure impegnato in una fase del gioco, o con le braccia alzate in segno di vittoria (quattro volte in tutto il fascicolo).

Nonostante si tenda sempre a presentare il campione nel suo momento più significante tuttavia, il piano di mitizzazione è continuamente compenetrato da momenti più umanizzati, perché non risulti troppo privilegiato l'aspetto eroico ed il lettore si possa riconoscere ed identificare nel personaggio. Ecco allora il dramma improvviso, inaspettato, il colpo che manda l'eroe all'ospedale intenerendo insieme sia ammiratori che ammiratrici. L'elemento che caratterizza il campione comunque, il suo aspetto primario, è la unicità. Nella nostra società ove tutto è prodotto di massa, il campione resta una figura singolare, irrepetibile, degna solo di confronti con altri « grandi » (si legge in grassetto: « finiamola di dire che Riva è Piola e cominciamo a dire che Riva è meglio di Piola »). È comunque sempre un'immagine emblematica, un modello al quale rifarsi in ogni circostanza nella misura in cui, per ogni circostanza, c'è un mito e un campione.

E se una pagina è dedicata agli esercizi ginnici da compiere « per diventare come Riva », subito un sottotitolo tra parentesi corregge « ammesso che sia possibile ».

# Brevi

a cura di Cesare Chirici

**Abano Terme**

*Arte moderna*: « Images 70 », con lavori di Attiliana Argentieri Zanetti e Gianfranco Zanetti, ispirati a una ricerca tridimensionale nel campo dell'arazzo.

**Arezzo**

*Pier della Francesca*: iconografia simbolica di tipo « fantastico-surreale » nei dipinti recenti di Franco Lastraioli, presentato da G. Kaisserlian, L. Lamberrini, D. Pasquali e R. Margonari.

**Bergamo**

*2 b*: seconda rassegna di arte moltiplicata internazionale. Espongono, tra gli altri, Alviani, Arman, Ballocco, Bonalumi, Carabba, Carmi, Colombo, Dadamaino, Hsiao, Jorn, Munari, Nespolo, Soto, Stefanoni, Varisco, Vasarely, Morellet, etc.
*Fumagalli*: progettazioni spazio-temporali e dinamica formale nelle opere, rispettivamente, dello scultore Davide De Paoli e del pittore Marco Mirzan.

**Bologna**

*Studio g7*: multipli recenti di Michelangelo Pistoletto. Presentazione di Renato Barilli.

**Bolzano**

*Europa*: disegni, sculture, pitture, rayographs, dal 1940 agli anni recenti, di Man Ray. Nel catalogo, un'utile cronologia sull'artista di Arturo Schwarz.
*Goethe*: lavori figurativi recenti di Attilio Steffanoni, ove emergono figure scandite nel repertorio disarticolato ed inerte dei particolari. L'autore si presenta al catalogo.
*Onas*: disegni, acquerelli, litografie di Oskar Kokoschka.
*Studio 3 bi*: pitture-oggetto di Rodolfo Aricò, ove l'obbiettivazione del supporto e la virtualizzazione bidimensionale dell'immagine esprimono la dialettica di realtà e illusione presente anche in diverse attuali esperienze neopittoriche. Presentaz. di Guido Ballo.

**Brescia**

*Nuova città*: collettiva con Albers, Burri, Calderara, Castellani, Crippa, Del Pezzo, Dorazio, Dova, Fontana, Nigro, Reggiani.

**Cantù**

*Pianella*: strutture modulari virtuali e tridimensionali nei lavori recenti di Nilde Carabba e Thea Vallè.

**Como**

*Giovio*: acqueforti « geometriche » di Aldo Galli.

**Crema**

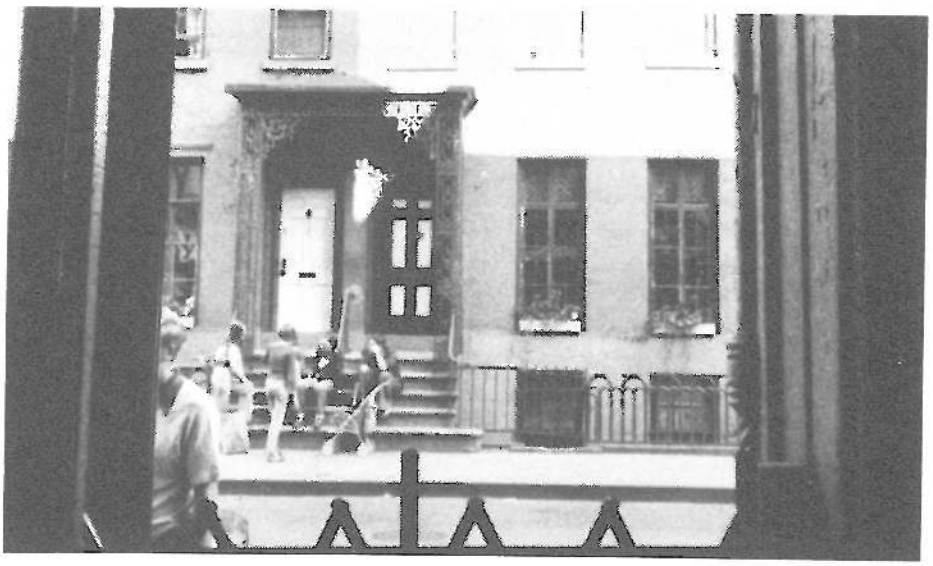
*Galleria del libro*: opera grafica e dipinti recenti di Feliciano Bianchessi, in cui è manifesto un concitato groviglio paragonabile agli psicogrammi significanti dell'esperienza informale. Sul catalogo, un testo di Elda Fezzi.

**Ferrara**

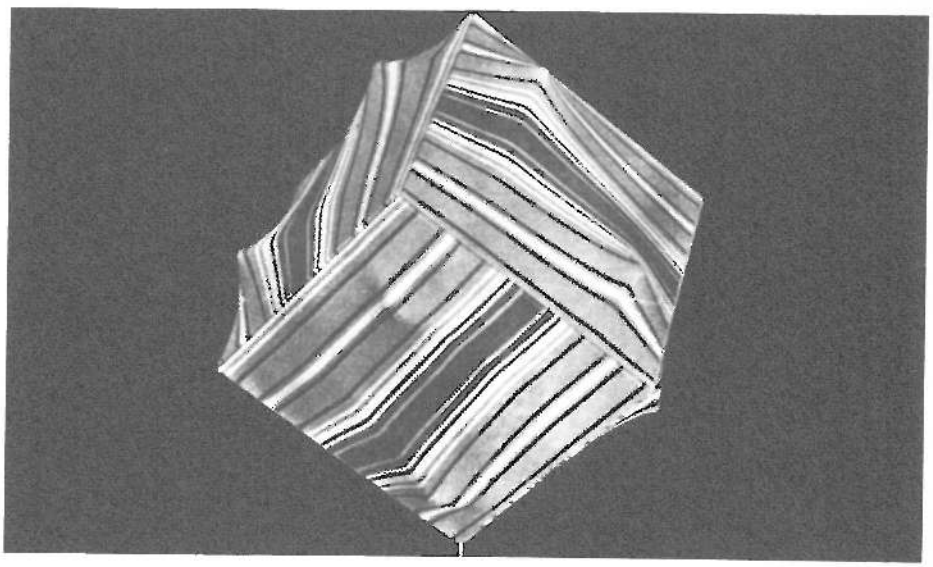
*Linea*: « tavole illustrative » sul tema inquietante della città nei lavori dell'udinese Paolo Zacchià. Lo presenta Vito Apuleo.

**Firenze**

*Spinetti*: mostra dedicata alla grande stagione dei macchiaioli, con opere di Abbati,



C. Carpi, *McDougall St. Palinsesto* (Karlsruhe-Grafikmeyer).



G. Villa, *Progetto* (S. Vincent-Incontri).

A. Steffanoni, *Senza titolo*, 1973 (Bolzano-Goethe).

Banti, Boldini, Borrani, Cabianca, Costa, D'Ancona, De Nittis, Fattori, Lega, Sernesi, Signorini, Zandomeneghi. Introduz. al catalogo di Dario Durbè.

**Genova**

*Accademia Ligustica*: presentazione della mostra, già esposta ad Arezzo, dal titolo « una tendenza americana », rappresentata da cinque giovani pittori statunitensi che impersonano « un ritorno di passione tutta terrena ed esistenziale attorno alla presenza iconica della figura umana. Si tratta degli artisti Ellen Lanyon, Robert Barnes, Irving Petlin, Seymour Rosofsky e James Mc Garrell. Li presenta Luigi Carluccio.

**Lanciano**

*Incontri*: Canone di Anna, analisi di dati reali, ricerca del kanòn, applicazione e concetto, ad opera di Bruno Resina.

**La Spezia**

*Gabbiano*: modulazioni visive con successioni seriali nel cinetismo virtuale delle opere di Vanna Nicolotti.

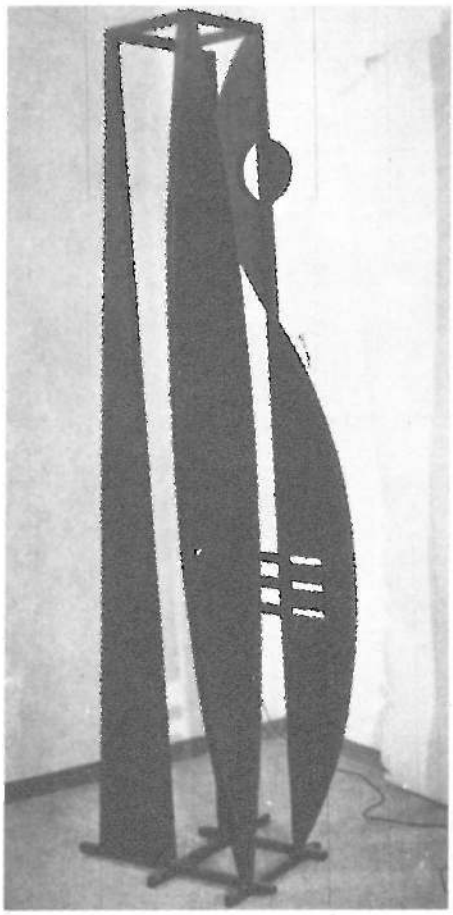
**Mantova**

*Chiodo*: sculture in legno di Mario Ceroli, tra gioco e ironia.

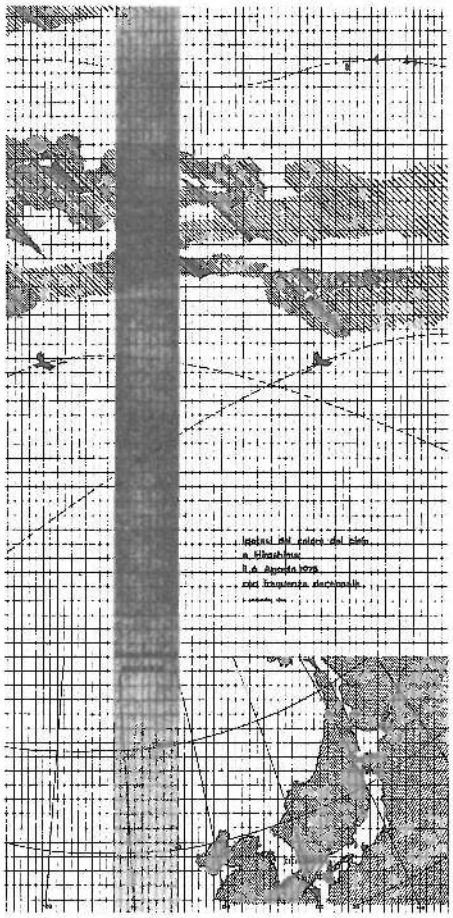
*Loggia di Giulio Romano*: disegni colorati e sculture in bronzo e terracotta di Albano Seguri. Si tratta di un artista mantovano che traduce in maniera vitale e problematica la sua personale esperienza nell'ambito delle declinazioni del surrealismo e della poetica informale. Molte sue opere appaiono esposte nel tessuto cittadino. Sul catalogo, A.C. Quintavalle chiarisce il significato del lavoro di Seguri in un lucido saggio.

**Matera**

*Studio arti visive*: testimonianze di Belardinelli, Corrado, Di Pede, Filazzola, Masi,

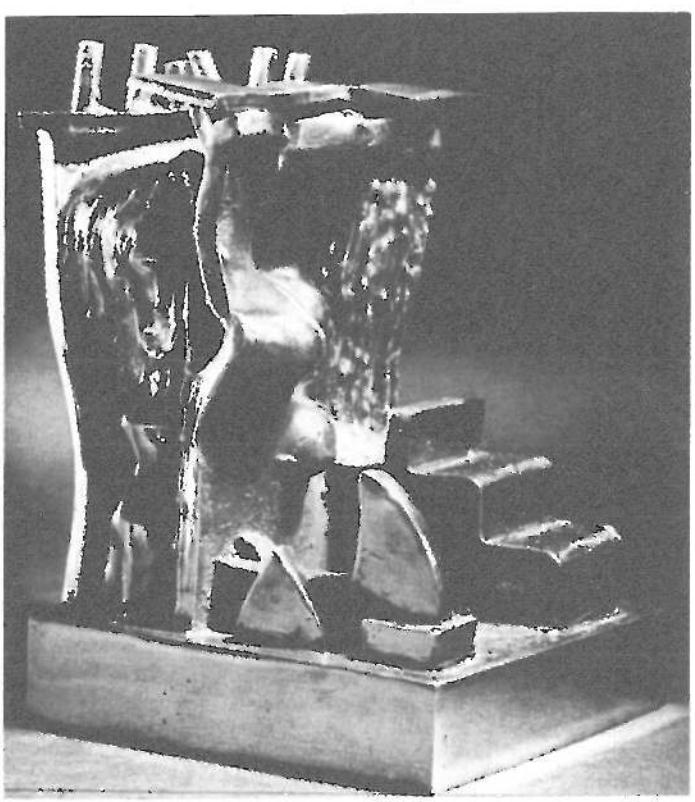


L. Bonomi, *Struttura* (Seregno-S. Rocco).

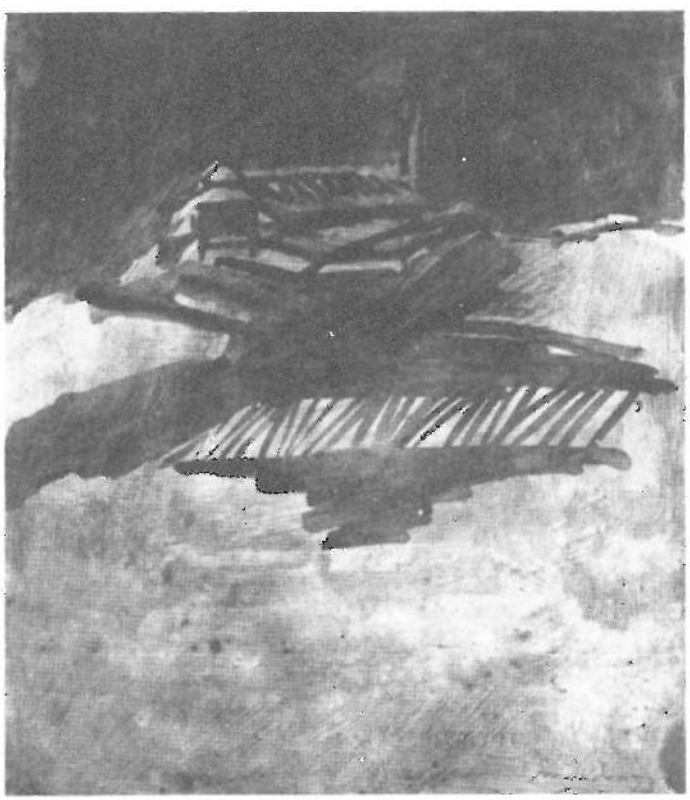


L. Pescador, *Ipotesi di voli*, 1973 (Milano-Artecentro).

R. Tirelli, *Ricostruzione* (Roma-Ciak).



C. Mattioli, *Paesaggio a Parma*, 1973 (Roma-Incontro).



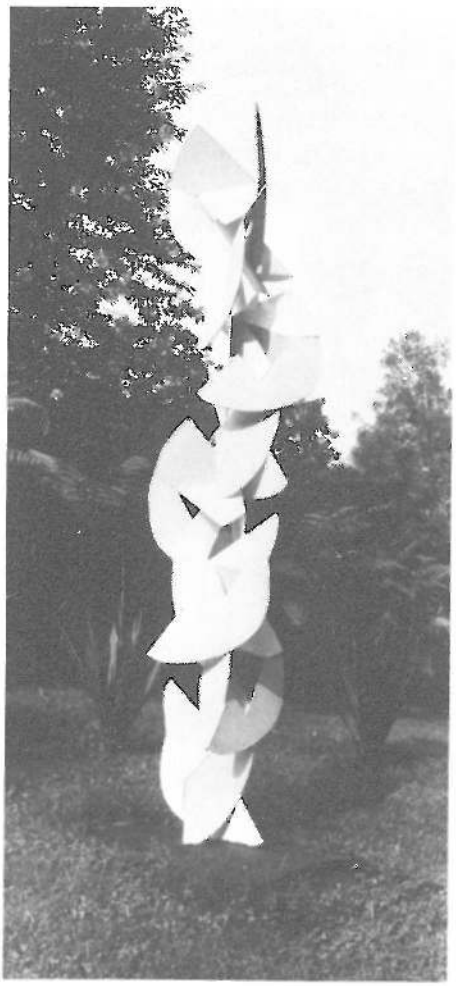
Padula, Ricci, Treccani, Turchiaro, etc., in omaggio a Rocco Scotellaro.

### Monza

*Montrasio*: tecnica optical e problemi di luce-forma nei lavori di Rino Sernaglia.

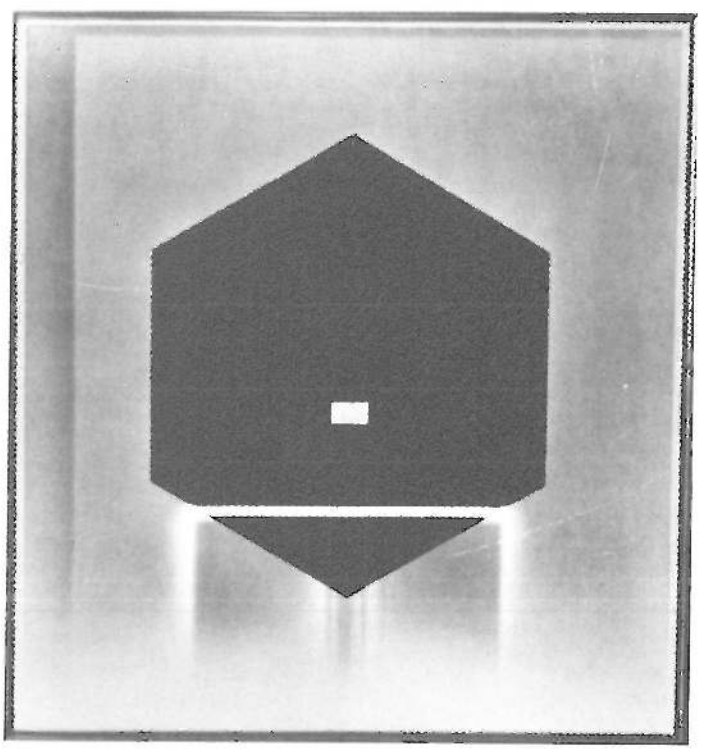
### Milano

*Angolare due*: esposizione di opere appartenenti a due rappresentanti del gruppo « Cobra »: Asger Jorn e Karel Appel.
*Ariete*: immagini di Stephen Buckley sul procedimento pittorico come « campo » di astrazione e oggetto di verifica concreta all'interno della tradizione astratta. Parla di lui al catalogo Linda Morris.
*Arte Centro*: ipotesi di voli sul cielo lombardo, di Lucia Pescador.
*Bergamini*: opere pittoriche del berlinese Frank Auerbach. Caratteristica di questi lavori è la tensione tra il ricco e lucido impasto della materia-colore e il senso d'angoscia che promana da quell'indagine contingente del vissuto. Presentaz. al catalogo di Roberto Tassi.
*Besana*: opere di Gino Marotta, dal titolo « il linguaggio allo stato di natura ». È un eden artificiale di oltre 100 animali e paesaggi in metacrilato; forse poteva essere risparmiata al visitatore una certa ridondanza, visto che il linguaggio allo stato di natura è un pò meno vario di quello cui l'autore fa riferimento.
*Blu*: esempi di opere informali in Europa. L'occasione è stata propiziata dalla presentazione del recente studio di Crispolti sulla poetica informale, uscito in otto volumi.
*Centro arte « la grafica »*: mostra di opere, sconosciute in Italia, di Le Corbusier.
*Ciovasso*: metafora della tecnologia contro l'uomo, nei recenti lavori del giovane toscano Riccardo Pagni. Presentaz. di Giorgio Seveso.
*Ciranna*: acquaforti recenti di Ben Nicholson.
*Diagramma*: 13 fotografie di azioni (1964-70) e un film (1971) di Günter Brus.
*Eidos*: sessanta disegni di Giuseppe Zigaina.
*Einaudi*: grafica recente e passata di Gabriele Mucchi.
*Falchi*: paesaggi « mentali » nelle opere astratte recenti di Gianni Arde.
*Incisione*: lavori figurativi d'impronta onirico-surreale di Nives Kavuric-Kurtovic, giovane pittrice jugoslava.
*Lambert*: disegni di Brice Marden.
*Lorenzelli*: sculture recenti di Mario Molteni. Si tratta di moduli di forme elementari atte a definire una dimensione dello spazio-ambiente. Presentaz. di Paolo Fossati.
*Milan art center*: variazioni ottico-percettive sul tema del cubo, di Oscar Melano, giovane operatore argentino d'origine italiana.
*Milano*: immagini e films di Valentina Berardinone in una mostra dal titolo « i luoghi e le tracce », incentrata sulla testimonianza di uno stato di allarme permanente. Testi di Vittorio Fagone, Lea Vergine e Franco Quadri.
*Milione*: personale del pittore Sandro Martini; si tratta di opere costruite « per stratificazioni di fitte e intricate scritture, di orma-segnali, di espansioni cromatiche che sono nello stesso tempo sviluppi e movimenti, come un atto totale... » (dalla presentaz. di Vittorio Fagone).
*Ore*: dodici giovani pittori: Basile, Bottarelli, Bruno, Ercolini, Ferrari, Gabai, Gambino, Marchetti, Montanari, Pabi, Piccoli, Quaresimin.
*Pater*: pittura visionaria di Enrico Villani, presentato da Albino Galvano.
*Pietra*: disegni di Carlo Carrà e Giorgio Morandi.
*Pilota*: « la frase meccanica », di Ugo Carrega, che ha per tema la demolizione del mito dell'artista-divo produttore di merce privilegiata.
*Schubert*: pitture recenti di Eugene Charlton-Rafalsky, statunitense, come giustapposizione di brani di memoria in una sorta di caleidoscopio d'immagini preferenziali. Sul

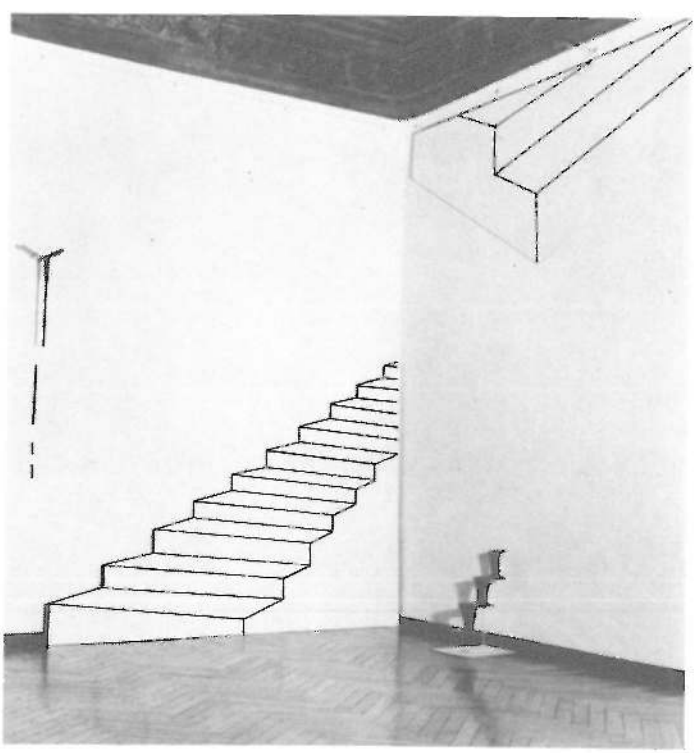


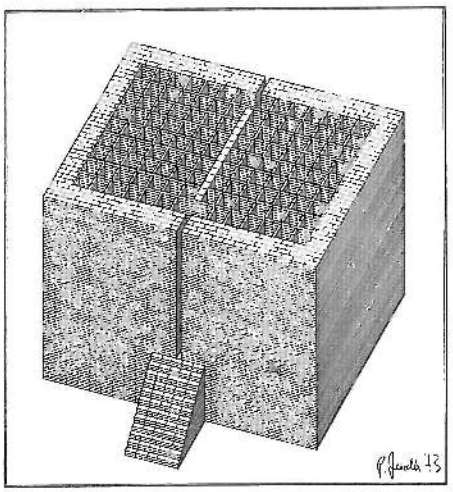
A. Bozzola, *Iterazione*, 1962 (Verbania-Villa Taranto).

C. Cioni *LRI*, 1973 (Settignano-Premio Scheggi).



V. Berardinone, *I luoghi e le tracce*, 1973 (Milano-Milano).





P. Zacchia, *Senza titolo,* 1973 (Ferrara-Linea).

F. Ghitti, *Kenya legend,* 1969/73 (Venezia-S. Stefano).

T. Sottile, *L'attesa* (Napoli-S. Carlo).

catalogo, una presentazione dell'autore.
*Studio arte grafica*: 23 litografie a colori e 15 in bianco e nero di Marc Chagall illustranti l'opera « Circo 1967 ».
*Studio Marconi*: opere in ferro e cemento di Giuseppe Uncini, dal '61 a oggi. La lettura che ce ne offre il Menna sul catalogo costituisce un chiaro esempio di interpretazione strutturalistica in chiave ontologica: una lettura che non riesce a nascondere l'idealismo irriducibile che sottostà a quanti vogliono far corrispondere l'artificialità di certo linguaggio artistico a quelle più consistenti « strutture profonde » che paiono richiedere all'arte la funzione primaria di una mediazione libera-necessaria ai fini della conoscenza del mondo.
*Studio Santandrea*: opere recenti di Elio Marchegiani che indagano le relazioni dialettiche tra forma e struttura dell'immagine con particolare attenzione alla funzione del supporto.
*Toninelli*: dodici dipinti di Guttuso in ricordo di Picasso, dal titolo « il convivio ».
*Toselli*: lavori-proposte di Michael Asher sullo spazio esistente.

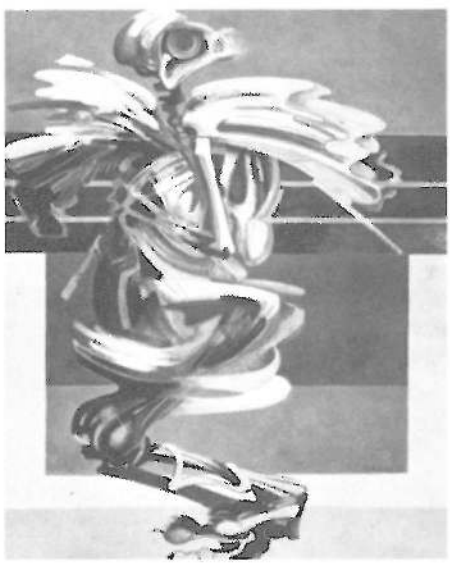
*Uomo e l'arte*: Scarpitta e Carosi espongono un carro militare del 1940, ricostruito da un mucchio di rottami, dal titolo « autoblindo Lince ». Non è un'opera di arte ma un documento che serve a « nutrire la nostra immaginazione » (T. Trini al catalogo). Inoltre opere antiche di Scarpitta.
*Vinciana*: riproduzioni di opere di Picasso, Morandi, Ernst, Magritte, Dix, Klee, Duchamp, Gorkij, ad opera di Concetto Pozzati. La mostra si intitola « per la restaurazione » e costituisce una critica del lavoro artistico come « presupposto puro e innocente », di un lavoro che si trasforma in prodotto, come « maschera del soggetto reale della produzione » (stralciamo da un acuto testo di Pietro Bonfiglioli, sul catalogo).
*Vismara*: astrazione visuale di Michel Seuphor.

**Napoli**

*San Carlo*: dipinti neofigurativi di Turi Sottile.

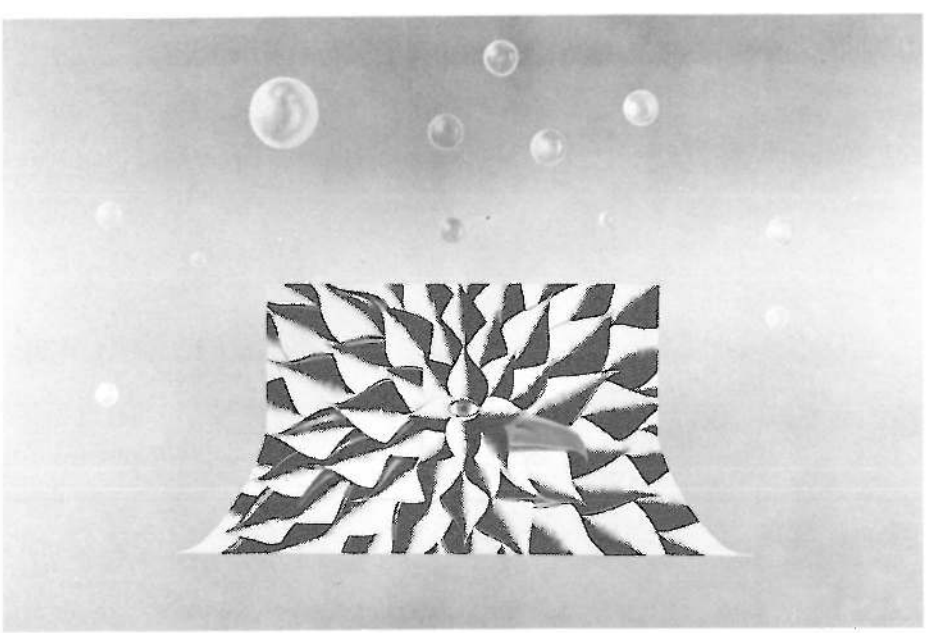
**Padova**

*Caleidoscopio*: lavori del giovane newyor-



V. Balena, *n. 4,* 1973 (Monza-Montrasio).

R. Margonari, *Cenerentola al Gran Ballo,* 1973 (Trento-Argentario).



A. Di Fabrizio, *Sub,* 1973 (Premio Novi).

kese Alan Sundberg sulle contraddizioni della società consumistica americana.
*Chiocciola*: eventi reali e di memoria di Giorgio Chiarini Boddi, sospesi in uno spazio circolare.
*Eremitani*: disegni di Giacomo Balla.

**Pescara**

*Triangolo*: avanguardia russa 1906-1929, con opere di N. Goncharova, P. Koncalowskij, M. Larionov, K. Malevic, I. Maskov, K. Petrov-Vodkin, A. Rodzenko, M. Sarjan, W. Tatlin, etc.

**Piacenza**

*Città di Piacenza*: grafica di Cesco Dessanti sul tema delle « prigioni ».

**Prato**

*Nova arte moderna*: sculture nella città di Giuseppe Spagnulo.

**Roma**

*SM 13*: sculture e operazioni progettuali di cinque artisti: Nino Cappello, Meo Carbone, Bruno Conte, Mario Teleri, C. Damiano Tondo.
*88*: disegni neofigurali di Giovanni Cassi.
*Godel*: idee spaziali di Lucio Fontana.
*Fiamma Vigo*: disegni e serigrafie cinetiche di Alberto Biasi.
*Ciak*: lavori neofigurativi d'impronta surreale di Amerigo Carella.

**S. Vincent**

*Incontri-arte internazionale*: opere plastico-visuali di Giorgio Villa.

**Seregno**

*Circolo culturale Gi 3*: dipinti astratti di Mario Radice.

**Settignano**

*Premi « Settignano e Paolo Scheggi »*: interessante iniziativa dell'antica Associazione la « Misericordia », che ha nominato apposito Comitato Culturale (Presidente Nocentini) per la scelta dei programmi e degli artisti. Questa prima edizione è stata divisa in due sezioni: figurativa e sperimentale. Nella prima: Baldaccini, Bruscoli, Capisani, Degregorio, De Stefano, Francesconi, Gambassi, Giavarotti, Gordigiani, Guerricchio, Notari, Pavan, Porto, Scarabelli, Spadari, Tofani, Tognetti Tognoni e Venanti. Nella seconda (dedicata alla memoria del settignanese Scheggi): Baruchello, Battaglia, Bonalumi, Cioni, Davide, Galletti, Guarneri, Poggiali e Tolu.

**Suzzara**

*Icaro*: quadri recenti di Armando Pizzinato.

**Torino**

*Davico*: tecniche miste di Mario Lattes, tra simbolismo e surrealismo.
*Stein*: collages e multipli di Mimmo Rotella.
*Viotti*: scultura in bronzo di Carlo Manini, come reperti di una fantasia lucida e bizzarra. Presentaz. di Paolo Fossati.

**Trento**

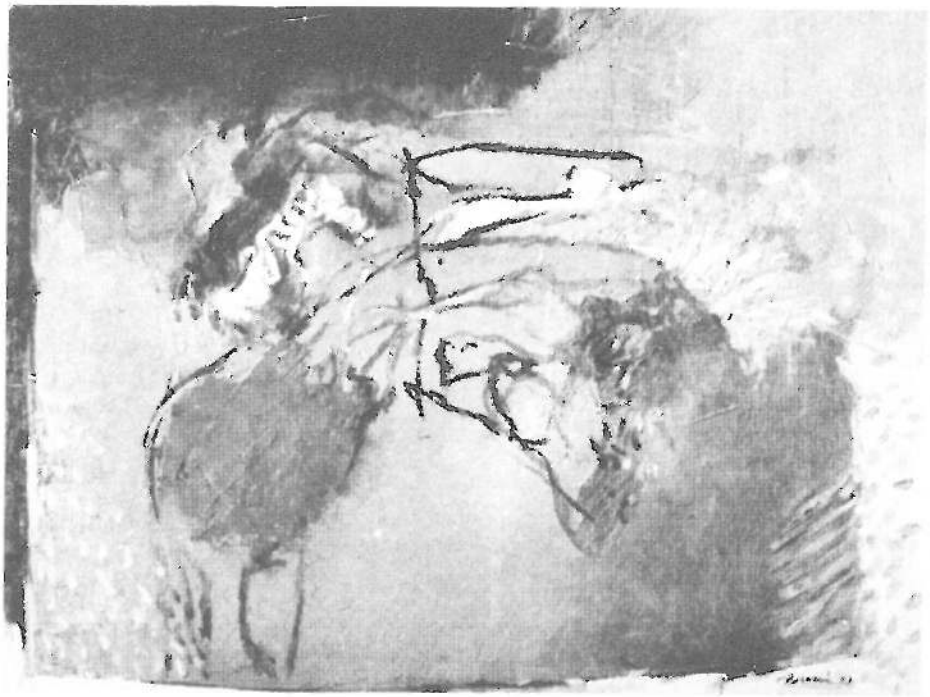
*Argentario*: opere serigrafiche di Pirro, dal titolo « vitalità di una favola ».

**Trieste**

*Cartesieus*: incisioni di Carlos Pacheco.

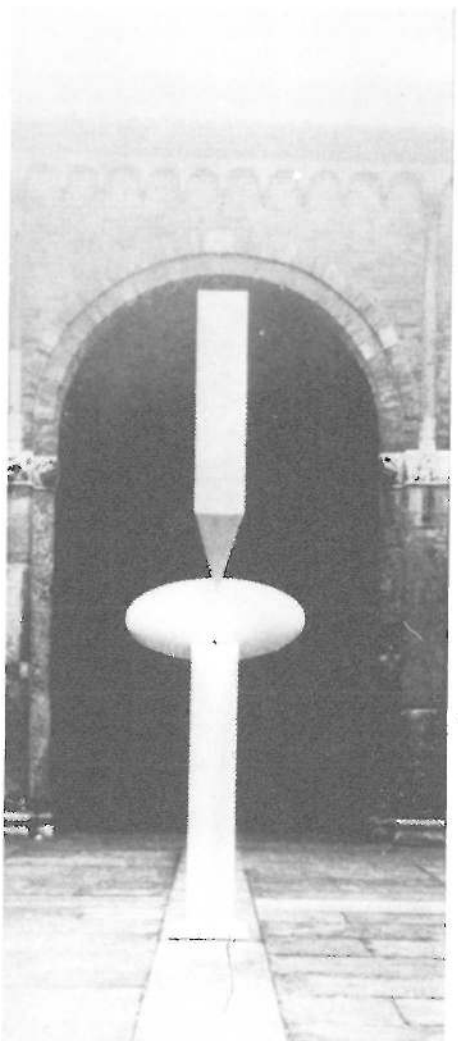
**Venezia**

*Cavallino*: pitture-progetto di Giovanni Soccol, presentato da Giuseppe Marchiori.

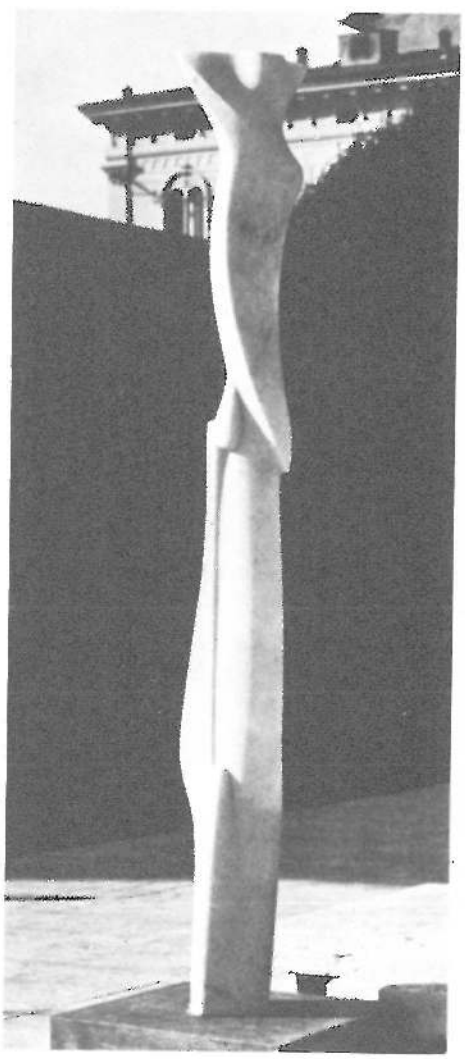


A. Boschi, *Guardando fuori*, 1973 (Alessandria-Alexandria).

I. Balderi, *Dimensioni*, 1970/72 (Milano-Giardino Pubblico).



L. Mormorelli, *Stele* (Ferrara-Palazzo Diamanti).



# Recensioni libri

UMBERTO SILVA, *Ideologia e arte del Fascismo*, Milano 1973, Mazzotta Editore, L. 2800.

REAZIONARIA, *Antologia della cultura di destra in Italia* 1900-1973, a cura di PIERO MELDINI, Rimini 1973, Guaraldi Editore, L. 2500.

Il libro del Silva termina con l'osservazione anòdina che « il discorso sulle ideologie e sull'arte di questi ultimi trent'anni in Italia è ancora tutto da fare »; l'introduzione del Meldini alla sua antologia della cultura di destra italiana in questo secolo (di cui quella fascista è fondamentalmente momento evolutivo) si chiude con una pagina, costruttiva e non del tutto pessimistica, sull'attuale « crisi di identità » del ceto medio intellettuale italiano, sui pericoli oggettivi e reali nascenti, in un tal clima, dalla sostanzialmente intatta (nonostante le « grandi illusioni » del 1945) e aggressiva forza — *strutturalmente reale* e non « ideale » — della « cultura di destra », ma anche sulla possibilità che, finalmente, non sia oggi utòpica, cioè confinata nella sovrastruttura ed esposta ad ennesimi pericoli di « falsa coscienza », una vera integrazione organica dei « nuovi » intellettuali nel « blocco storico alternativo ». La differenza di fondo fra i due libri, che trattano di analoghi fenomeni (quello del Silva su un terreno *apparentemente* più consono alla specializzazione culturale di NAC; quello curato dal Meldini su un piano culturale più globale, ma con una specifica sezione dedicata all'*Idea di arte*), e che entrambi postulano un taglio « marxiano », sta appunto in queste conclusioni. Dopo aver letto il libro del Silva, così sovrabbondante di citazioni probanti — ma troppo disinvoltamente — una cultura « di varia umanità » (come usavano dire non senza fondamento i santi padri accademici del secondo '800), di variegata impronta ideologica, ma con prevalente seppur confuso approccio all'interpretazione del concetto di « ideologia » in chiave di « psicologia sociale », da Furst a Mannheim, da Reich al solito Marcuse — con l'appoggio di immagini figurali, indubbiamente solleticanti e ben spesso tragicamente significative sotto l'apparenza retorica quando non buffonesca, ma comunque illustranti puramente e semplicemente la traduzione-diffusione dei « miti e riti » del fascismo, e non « l'arte del fascismo », ch'è cosa ben più complessa nelle forme, nelle strutture, nel significato, *nelle ascendenze e nelle discendenze* —; dopo aver letto il libro di Silva, sono tentato, forse troppo polemicamente, di riprendere ed estendere la sua conclusione, dichiarando che, *storicamente*, il discorso sulle ideologie e sull'arte in Italia negli ultimi sessant'anni (*quindi compreso il fascismo e i suoi fondamenti;* ormai del tutto affossata la « coerente » ipotesi crociana dell'« incidente storico ») « è ancora tutto da fare ». Se questo giudizio è in effetti ingeneroso anche nei confronti del libro del Silva, che offre pur sempre un suo contributo, pur confusissimo (si vedano ad esempio le acute pagine sul tentativo di molti grandi intellettuali borghesi europei intorno agli anni '30, finalmente consci dell'essenza distruttrice dell'ideologia-prassi del fascismo e preavvertenti l'ulteriore reazione-perversione nazista, tecnologicamente e capitalisticamente più aggiornata e armata, di elaborare una nuova ideologia « illuminata », progressista e razionalizzante: ma con l'imperdonabile superficialità da parte del Silva di etichettare questa ideologia come « socialdemocratica », di dimenticare quanto ad essa sia connessa, s'intende dialetticamente, tutta una parte del pensiero di Lukàcs, e il notevole contributo da essa portato al « fronte culturale unitario » antifascista degli anni '30), tale giudizio viene del tutto a cadere di fronte all'ottimo lavoro *storico-ideologico* del Meldini, ottimo come impostazione e sostanzialmente anche come scelta dei temi e della loro semplificazione antologica. Tanto più se notiamo che, mentre il libro del Silva trae apparente brillantezza da una sua patina di originalità, in realtà superficiale e « alla moda », quello del Meldini approfondisce e documenta un tipo di discorso che, già impostato anni fa da Garin, da Bobbio, più schematicamente ma anche più efficacemente (l'efficacia di prassi dell'« impietas ») da Asor Rosa, conta l'immediato ottimo precedente del saggio introduttivo di Tranfaglia ad *Eia, Eia, Eia, Alalà* curato da Del Buono per Feltrinelli, che già connetteva direttamente l'analisi culturale-ideologica globale con l'esemplificazione figurativa, sia pure attraverso l'aspetto presunto « minore » (e quindi in realtà tanto più significante nella sua scarsità di « aura ») della grafica pubblicistica, che fra l'altro « schierava » Sironi e Rosai, Tato e Depero. Questo discorso, basato sulla verificata constatazione della « continuità » della società nazionale, dunque della struttura di classe, e dell'ideologia dominante (e della « cultura » della classe dominante), dall'Unità ad oggi, ossia, prima, durante, *e dopo* il Fascismo, cui si connette l'altrettanto verificata fondatezza della constatazione gramsciana della provenienza degli intellettuali, sia i creativi che i ricettivi-burocrati, dalla piccola e media borghesia terriera e cittadina (oggi tecnocratica e terziaria), è in grado di seguire con correttezza storica, quindi nella dialettica del reale strutturale-sovrastrutturale, le concrete tappe e modificazioni — ovviamente mai ribaltanti, se non nelle illusioni indotte e controllate della « falsa coscienza » — degli epifonémi di questa cultura. Solo in tal modo si può correttamente procedere — di là dalla già ricordata troppo facile confutazione della teoria dell'« incidente storico » — oltre l'altrettanto troppo facile accantonamento del momento fascista o come « anticultura » (interessata confusione semantica di tipo aristocratico con il concetto di « distruzione della cultura », nato in tutte le aree antifasciste di classe proletaria o di ceto intellettuale mondiale dopo la tragedia tedesca del 1933 e i suoi roghi rituali, rinnovamento ariano-pagano di una tradizione cristiana) o come fenomeno buffonesco e « volgare »; concezioni cui si riconnette in effetti l'enfatizzazione mitica, « rigenerante », del concreto fenomeno dell'alleanza rivoluzionaria di classe fra proletariato *e una minoranza di intellettuali borghesi* nella Guerra di Liberazione, cui non è conseguita in realtà un'effettiva e necessariamente impietosa analisi-prassi di ribaltamento ed eversione dei rapporti oggettivi di produzione e gestione culturale, sulle linee previste da Gramsci e parzialmente o totalmente esemplificate dalle avanguardie rivoluzionarie sovietiche e tedesche degli anni '20. Ora, se i due libri del Silva e del Meldini hanno esplicitamente in comune la constatazione iniziale della necessità di accantonare e superare ogni sbrigativa e « supponente » squalificazione del fenomeno fascista, le loro pagine conclusive sono ben diverse: del tutto superficiali quelle del Silva, con la generica constatazione, non approfondita in alcun modo, dello schieramento nel secondo dopoguerra dell'« *intellighenzia* italiana... col partito » e l'ormai rituale denuncia dell'involuzione burocratica della cultura del partito (e sarebbe troppo facile difesa invocare la comparsa nella stessa collana di Mazzotta, sull'argomento, del libro della Misler, di ben altro approfondimento scientifico e dialettico); assai più valide, e per me del tutto sottoscrivibili, quelle del Meldini, sulla « continuità » della cultura e della collocazione di classe — di ceto — e dunque di funzione, sul salutare « scompiglio » del 1968, sulle reali prospettive attuali, donde una sufficientemente precisa e « aperta » indicazione di prassi, laddove il Silva, in coerenza con tutta l'impostazione astrattiva del lavoro, se la cava con l'ennesima « brillante » citazione, da Majakovskij. La differenza non nasce da una sostanziale diversità di impostazione ideologica, quanto dalla profonda diversità di metodo. Per venire al concreto, il Silva postula sì che il fine fondamentale « della svalutazione dell'ideologia fascista presso gli studiosi più applicati » è la « deresponsabilizzazione » della borghesia (e in tal modo liquida con troppa disinvoltura, ad esempio, le analisi storico-ideologiche del De Felice, passibili certo di discussione, ma non accantonabili con i giochi di parole e di idee), ma poi subito, nello stesso I capitolo della I parte (*L'Ideologia fascista*), puntando tutte le carte sulle « moderne tecniche di manipolazione-euforizzazione psichica » — cioè comunque su una, già parzialissima e destoricizzata, interpretazione dei *modi e forme di comunicazione* dell'oggetto in causa, e non sull'oggetto stesso, l'ideologia fascista nelle sue forme « culturali » —, ridefinisce tale ideologia « un insieme eterogeneo di credenze ». Tutto si riduce, per il Silva, ad una « socionevrosi », ad un'« angoscia totale » della piccola e media borghesia di fronte all'ascesa del proletariato, all'elaborazione a freddo da parte del grande capitale di una nuova ideologia « di scarto » e « antiideologica » in senso irrazionalista (cioè antipositivista e antimarxista), alla sua « esportazione », di valore *sublimante*, in seno alla piccola e media borghesia, alla conseguente *illusione*, da parte di questa borghesia, di essere protagonista ed egémone, soprattutto « culturale », della « rivolta ideale » — nella prassi, della « controrivoluzione preventiva » —; infine (ma in sostanza è la materia di gran lunga preminente nel saggio del Silva) dell'imposizione e diffusione a livello di massa e interclassista di questa illusione, con tutta la sua costellazione mitologica di tipo psicotico e il connesso rituale, in cui il contributo « artistico » è indubbiamente fondamentale da un lato e rivelatore dall'altro. Anche rifiutando, come mi sembra necessario, lo schematismo astrattivo, in quanto astorico e non dialettico, del Silva, quest'ultima identificazione, pur parzialissima, del ruolo dell'« arte fascista » potrebbe anche essere accettabile, ma a patto di dimenticare, e non è proprio possibile, la dichiarazione posta in testa al cap. II parte III (*Movimenti artistici e fascismo*): « L'arte matura in sé la propria adesione e il proprio rifiuto, al di là degli amoreggiamenti interessati, conservando intatta la verginità poetica dell'opera ». Perché allora, a questo punto, andiamo tutti a prendere un aperitivo a San Babila prima di metterci a discutere « civilmente » con Plebe di marxismo e di ideologia, e della « verginità poetica » della pit-

tura di Sironi o dell'architettura di Speer. Perché, intendiamoci, a questo e a null'altro porta la disinvoltura mentale di ridurre l'ideologia fascista ultima (in realtà penultima o terzultima) versione, a Salò, a giochi di parole tipo: il « ritorno alle origini pseudosocialiste si tinge di rosso antico »; e, ben peggio, di non nascondere un minimo compiacimento per il fatto che, *in quel momento* (Lotta di Liberazione in atto) « i più sinceri tra i militanti fascisti » — i bei nomi di Soffici, Spirito, Céline, Drieu La Fochelle —, « pur non rinnegando completamente », sognino di « varcare il fosso » fra fascismo e comunismo. Sono proprio i bei nomi che affollano i cataloghi librari del « Borghese » e di Rusconi... Non è per il puro gusto di polemizzare, ma si tratta di incidenti « mentali » quasi fatali in chi « gaddeggia » nel senso peggiore parlando di un Mussolini « ancora più vociano che vocione » (p. 31; salvo poi dedicare una sola distratta paginetta al « Regno » e alla « Voce », che sono invece ovviamente supporti fondamentali per l'analisi e la scelta antologica di Meldini), di « classe separata » e « superata », « dittatura » e « dettatura » (p. 69); cita regolarmente un Soffici, figura fondamentale ed « esemplare » non solo nella specificazione artistica ma più ampiamente sul piano ideologico-culturale, facendo riferimento all'« Opera omnia », cioè privandolo di ogni stratificazione cronologico-storica (che sola può dar ragione della coerenza « interna » di questo tipico rivoluzionario-reazionario, dai toni nazionalistici-modernistici del suo primo « esilio » parigino in — fondatissima — adorazione del grande « esiliato » Medardo Rosso, alla letterale « importazione » in Italia dell'avanguardia internazionale in chiave formalistica-idealistica, all'anarchismo nichilistico del suo futurismo che giunge a decretare l'« autoabolizione dell'arte », al definitivo nazionalismo conservatore di tono populista toscano, che forse anche oggi qualche interessato cultore, ovviamente a sinistra, di « soggettività » e « verginità poetiche » potrebbe essere tentato di definire « popolare »); cita di Gramsci, a p. 140, il riporto da Carducci « Oremus sull'altare e flatulenze in sacrestia » riferendolo ad un vago ambito di clericofascisti ovviamente dopo il Concordato, laddove Gramsci si riferiva in modo specifico al cattolico-monarchico-aristocratico Salvator Gotta, uno dei tanti « nipotini di Padre Bresciani », inchiodati *culturalmente* da Gramsci in un ambito ch'è tutt'altra cosa dal clericofascismo (ovvero Padre Gemelli, ben presente nell'antologia di Meldini, così come lo stesso Gotta, ma nella sua giusta collocazione ideologica); fa infine ricorso a Goebbels, p. 135, per il concetto della lotta fra nazioni « proletarie » e « plutocratiche », senza almeno ricordare la sua nascita con Corradini e la sua elaborazione, già schiettamente prefascista, con Corridoni — e ricordiamo Pascoli —, ancora una volta sottolineate dal Meldini. Nello specifico campo « artistico », questa disinvoltura, che giunge, per trattare superficialmente il problema così nodale dell'architettura razionalista italiana, ad usare la Veronesi e il Pica come fonti equivalenti e « di giusta parte », perde fatalmente un'occasione dopo l'altra di portare un concreto contributo, anche solo ideologico e sovrastrutturale, se non storico e strutturale, al problema. Mi basti osservare che forse la più grossa, la più *significante* di queste occasioni sarebbe stata un'analisi *reale*, concretamente dialettica della Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932, con le sue massicce desunzioni « disideologizzate » e « pervertite » dalle esperienze delle avanguardie rivoluzionarie marxiste russe e tedesche; sarebbe stata, ma non è, dal momento che più d'una foto di quella Mostra circola sì fra il « materiale iconico » del Silva, ma senza il minimo riferimento al tempo, al luogo, alla circostanza, quindi del tutto « destoricizzata » e quindi, in effetti, « designificata ». Inversamente, la chiarezza e la correttezza del quadro generale della « cultura di destra » italiana in questo secolo proposto dal Meldini (con l'esatta individuazione, pur nella sintesi, dei punti nodali dell'estetismo aristocratico e antipositivista, della cultura del nazionalismo, del futurismo, del populismo rivoluzionario-reazionario, della pseudo-sinistra « corporativa », con le sue connessioni ancor tutte da indagare con l'organizzazione gerarchica e paternalistica di stato della produzione artistica, auspice Bottai, « gentiliano » perfetto), fa sì che l'*Idea* di arte sia sufficientemente esemplata sul filo di soli sei, ma pregnanti, documenti, da D'Annunzio a Zolla, attraverso De Carolis, Mussolini stesso, l'esemplare Ojetti, e l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura, ricomparendo poi, in altre sezioni ideologiche, nella sua specificazione di prassi in un agghiacciante scritto di Piacentini del 1942 giustamente intitolato dal curatore *Urbanistica dell'apartheid*, sull'opportunità « tecnologica » e « sociale » dei « ghetti razionali » per il proletariato, e nella sua versione comportamentistica e vitalistica nell'ineffabile *Ritratto dell'Ardito-Futurista* di Mario Carli, 1919. Quest'ultima presenza mi porta a concludere che l'unico appunto di fondo che ritengo di poter muovere al bel libro di Meldini consiste nell'aver trascurato anch'egli (lasciando stare il Silva, che svisa del tutto il problema dell'« arte metafisica » a p. 107-9) il momento veramente essenziale della cultura, sia artistica che letteraria, dell'immediato primo dopoguerra, 1918-22. È il momento, per l'Italia, della crisi finale dei « già e ancora » futuristi, della « metafisica », di « Valori Plastici » e « Ronda », del « realismo magico », del proto « primitivismo-giottismo »; per l'Europa, del « rappel à l'ordre » nella Scuola di Parigi, del « purismo » neocubista di « Esprit Nouveau », dei primordi della « Neue Sachlichkeit »: è dunque il momento, bisogna riconoscerlo senza ulteriori « false coscienze », in cui già si determinano compiutamente *tutti* i parametri, espliciti o più facilmente impliciti (ma dialetticamente verificabili!), del rapporto fra arte e *fascismi*. Nella misura in cui tutti i fenomeni accennati sono manifestazioni di una reazione alla fondamentale discriminante della Rivoluzione di Ottobre; e non ha certo valore, né storico né dialettico, avanzare l'obiezione che tale discriminante perderà gravemente di forza e di significato strutturale, progressivamente dopo Lenin, se non altro perché ci penseranno Mussolini e poi Hitler a riproporla nel modo più tragico.

*Marco Rosci*

SIMONETTA LUX, *Arte e industria*, Sansoni, 1973, Firenze, pp. 130, L. 900.

Il problema di una definizione del rapporto arte-industria, già ampiamente affrontato dalla Lux per quanto riguarda l'Inghilterra agli albori dell'era industriale (*Arte, Società e tecnica*, Carucci ed., Assisi, 1971), ci viene riproposto in *Arte e industria*, entro le linee di un discorso critico che intende evidenziare le tappe più significative delle innovazioni tecniche apportate dall'industrializzazione, relazionandole alla caratterizzazione estetica dell'oggetto. La prima svolta fondamentale relativa al rapporto tra arte e tecnica produttiva si configura nel passaggio da una fase di produzione artigianale a una fase di produzione industriale meccanizzata. Il processo iniziale di meccanizzazione, che non ha ancora sostituito totalmente l'uomo con la macchina, ma ha soltanto posto un meccanismo in luogo dell'individuo che operava col suo strumento, si svilupperà per tutto l'Ottocento fino alla totale meccanizzazione della produzione e alla successiva automazione del secolo XX. Una decisiva frattura a livello di procedimento operativo avviene nelle grandi manifatture quando l'uomo, privato del controllo che andrebbe esercitato sull'oggetto dal momento del disegno a quello di realizzazione finale, vede irrimediabilmente scissa quell'unità di « momento ideativo » e « momento esecutivo », che era stata prerogativa dell'artigianato. Il processo che porta alla trasformazione dei procedimenti esecutivi impone frattanto la ricerca di nuovi tipi formali adatti all'esecuzione meccanica, provocando un impulso alla ricerca di nuovi modelli. Un caso esemplare della fase di transizione dalla manifattura all'industria — afferma la Lux — è rappresentato dalla ditta Wedgwood, « Etruria », sorta nel 1768. La ditta, che a livello tecnico applica la meccanizzazione di tutte le fasi preparatorie relative ai materiali, sul piano della ricerca stilistica realizza un adeguato legame tra forme classiche (imitate sui modelli antichi), tecnica e materiali. Tuttavia, già nel caso delle manifatture Wedgwood troviamo il germe di dissoluzione di quella unità: comincia infatti a delinearsi da un lato la corruzione della qualità del prodotto, causate dalla necessità di produrre a basso prezzo, dall'altro, specie nel campo degli oggetti d'arredamento, il ricorso indiscriminato all'imitazione delle forme del passato, accompagnato al pregiudizio che il prodotto della macchina debba apparire come manufatto. Ciò porta a camuffare l'oggetto secondo il gusto più aberrante, determinando una vistosa incompatibilità fra tecnica, forme e materiali. Al contrario, là dove il processo di meccanizzazione viene applicato alla produzione di oggetti strettamente utilitari, si attua una sempre maggiore funzionalità degli strumenti e pertanto una notevole semplificazione delle forme; mezzi tecnici e risultato finale sono così perfettamente adeguati.

A modello di questo progresso tecnico la Lux cita il Palazzo di Cristallo, progettato da Paxton, sede dell'Esposizione Universale di Londra del 1851, come « la più alta espressione della tecnica e dei nuovi materiali allora disponibili ». Costruito con elementi prefabbricati di ferro e di vetro costituisce inoltre « il primo caso di costruzione totale con elementi standard ».

Nell'Esposizione stessa si può constatare che, mentre il perfezionamento del sistema produttivo applicato alla realizzazione di oggetti puramente funzionali raggiunge validi risultati, per tutti gli oggetti a finalità estetica si rivelano gravi contraddizioni a livello di forma. Si impone allora un'istanza educativa, si comincia a sentire la necessità di istituire dei « princìpi generalmente riconosciuti » e, per la prima volta, da parte di Laborde e Semper viene proposta la costituzione di scuole d'arte, soprattutto per la formazione tecnica. Per la medesima « esigenza di un'educazione visiva », che conduca

ad una ricerca di semplificazione delle forme, si battono Cole e Owen Jones, senza tuttavia uscire — osserva la Lux — da uno sterile meccanicismo e senza mettere in discussione il sistema di produzione industriale con tutte le sue implicazioni sociali e culturali.
Il primo ad affrontare radicalmente il problema del rapporto tra arte e industria, correlandolo alle grosse questioni socio-economiche della seconda metà dell'Ottocento è William Morris, che teorizza l'ideale dell'unità delle arti così come era stata propria del più genuino operare artigiano. Nella concezione morrisiana il processo di progettazione e di produzione, strutturandosi come esperienza globale, doveva realizzare pienamente la personalità dell'uomo e rispettare nel contempo l'esigenza di integrazione di « materiali », « forma » e « funzione ». Queste istanze saranno poi tipiche di vari movimenti artistici del Novecento nonché dei programmi del Deutsche Werkbund e della Bauhaus.
Nel Deutsche Werkbund, se da un lato viene maturata principalmente la riflessione sul problema della « Forma », dall'altro, per affrontare la produzione meccanica in serie vengono teorizzati i concetti di « tipo » e di « norma » e si fa strada l'idea che il « design » debba puntare alla costituzione di « standards ».
Una tappa fondamentale nella presa di coscienza, sia a livello didattico, per risolvere i problemi della progettaizone nella sua globalità, sia a livello sociale, nell'ideale di una produzione a basso costo con la massima razionalità estetica, è costituita dall'ideologia elaborata da Gropius nell'ambito della Bauhaus. L'esperienza didattica della Bauhaus, la creazione di un nuovo linguaggio formale e funzionale nel settore della realizzazione dell'oggetto industriale, unitamente allo studio di tutte le possibilità di utilizzazione industriale di materiali quali i metalli cromati, l'acciaio, il nichel ecc., confluiscono nella ricerca del dopoguerra e rimangono validi fino ai nostri giorni; tuttavia — osserva la Lux — l'utopia gropiusiana di sintetizzare arte e tecnica, « di una semplice sintesi di fattori tecnico-pratici all'interno e in funzione di una ipotesi estetica decade... Sempre in funzione dei meccanismi psicologici individuali... è la esigenza di scegliere una forma che nasconda totalmente la funzione meccanica utilitaria o ne sia simbolo ». Nasce, per la logica della produzione, che esige il massimo della vendibilità, il fenomeno dello « styling », per cui si richiede continuamente al designer una modificazione stilistica della forma di un oggetto non appena questa appare « consumata ».
Contemporaneamente va preso atto che proprio il grado di raffinatezza delle tecniche relative al « design » e alla pubblicità e la scoperta di nuovissimi materiali ha rivoluzionato anche i procedimenti tradizionalmente definiti artistici e ha trasformato il modo di operare di molti artisti contemporanei. A distinguere l'esperienza di tipo artistico da quella puramente funzionale, legata al mondo del consumo rimane il « diverso uso »; « l'uso critico » che gli artisti fanno di tecniche ed oggetti, estraniandoli dal contesto. « Il rapporto tra arte e industria — conclude la Lux — si presenta in ogni caso come confronto e talvolta contrapposizione di modi d'uso, di tecniche, forme, materie, metodologie ».
Al testo segue una utilissima bibliografia ragionata e una serie di tavole accompagnate da dettagliato commento critico.

*Orsola Baldi Ghetti*

# Schede

## a cura di Piera Panzeri

BERMAN, Fotomontaggi, Ediz. Galleria Milano, Milano, 1973.

La manipolazione dell'immagine fotografica, sia pure con procedimenti e finalità notevolmente diverse, continua a stimolare alcune aree della ricerca artistica e il rapporto arte-fotografia si pone di riflesso come uno dei temi più stimolanti di indagine critica. Una verifica di grande interesse viene proposta dalla mostra dei fotomontaggi di Berman alle Gallerie Schwarz e Milano, in occasione della quale è stato pubblicato un catalogo particolarmente accurato che presenta la riproduzione di oltre un centinaio di opere, offrendo una documentazione preziosa del lavoro dell'artista polacco dagli inizi, nel 1927, fino al '72. Un'agile introduzione di Arturo Schwarz aiuta a collocare storicamente l'opera di Berman: nel clima del rinnovamento generale della Polonia degli anni '20 il suo interesse si volge dapprima al costruttivismo russo; la scoperta delle composizioni tipografiche di Kurt Schwitters, del libro di Moholy Nagy « Pittura, fotografia, film » e soprattutto l'impressione fortissima ricevuta dai collages di Heartfield, costituiscono gli incontri attraverso cui l'artista arrivò a definire il proprio linguaggio. Un'analisi di questo viene svolta da Ignacy Witz; gli altri testi del catalogo sono articoli ripresi da riviste tedesche o polacche degli ultimi anni, tra cui particolarmente interessanti quelli in cui l'artista interviene in prima persona.

PICASSO, Scritti, a cura di Mario De Micheli, Ediz. Feltrinelli, L. 1200.

Un'utile ristampa in edizione economica ripropone il testo pubblicato per la prima volta nel '64, in cui Mario De Micheli ha raccolto una serie di scritti di Picasso, ordinati in tre sezioni. Nella prima sono comprese dichiarazioni, per lo più registrate durante conversazioni con giornalisti e trascritte su riviste, alle quali si aggiungono i colloqui con Kahnweiler, il mercante amico del pittore. Si tratta di giudizi sull'arte, sugli artisti del passato e contemporanei, di prese di posizione politica, di chiarimenti di carattere linguistico, che risultano estremamente significativi per una conoscenza di Picasso al di fuori delle deformazioni mitiche, in un riscontro diretto con la sua personalità. La seconda sezione contiene le poesie che Picasso scrisse, facendo suo l'automatismo del metodo surrealista, intorno al '35, in un periodo non di interruzione, come si era sostenuto, ma certo di allentamento della produzione pittorica. Chiude il volume una commedia stesa in 4 giorni, nel 1941, « Il desiderio preso per la coda » in chiave lirico grottesca, con allusioni simboliche al primo periodo della guerra.

ENRICO CRISPOLTI, *Mino Trafeli, Sculture 1968-73*, Edit. Carucci, L. 6000.

Il volume è costituito soprattutto di immagini e perciò sarebbe stato forse più opportuno che, in copertina, accanto al nome di Crispolti, autore del saggio introduttivo, figurasse quello del fotografo, Enrico Cattaneo, modesto e bravo come pochi, oggi. A proposito del saggio di Crispolti, c'è da dire che l'analisi che egli fa di questa « seconda fase » dello scultore volterrano (fase che inizia appunto dal '68) è assai intelligente ma, forse, solo in parte convincente. In realtà si è un po' saturi di questo genere di letture e qualche volta l'interpretazione risulta poco chiara o forzata: per esempio, il discorso sulla « assenza ». Mentre non è stato sottolineato abbastanza il carattere sensorialmente vissuto che, parallelamente a certe esperienze genericamente dette concettuali (da Serra ad alcuni « torinesi » d'avanguardia), la scultura ha — come progetto — per Trafeli. Limitazione tanto più sentita in quanto le bellissime immagini contenute nel volume mettono bene in risalto questa linea energicamente, fortemente sensoriale che ha assunto attualmente la ricerca di questo scultore. Una ricerca che ha peraltro origini lontane (addirittura dal suo momento « informale ») ed è stata condotta avanti forse, qualche volta, un po' confusamente, ma senza stanchezze, ponendolo tra i pochi artisti della generazione di mezzo tuttora in tensione e perciò ancora vitali.

LAMBERTO PIGNOTTI, *Nuovi segni*, Edit. Marsilio, L. 1600.

Specie di piccola enciclopedia o, meglio, come spiega il sottotitolo, « catalogo di modelli culturali e artistici in trasformazione », che Lamberto Pignotti ha fatto seguire, a distanza di un anno, al libro « Fra parola e immagine », pubblicato dallo stesso editore (vedi NAC n. 10/1972). Esso si propone come contributo alla consapevolezza di « alcune vicende in atto della cultura e dell'arte ». Vale a dire, una serie di « voci » (da « Alienazione urbanistica », « Arte concettuale e comportamentale » fino alla « Mercificazione » e alla « Prossemica ») che hanno maggiore corso nell'attuale dibattito culturale. Ciò che contraddistingue questa ricerca di Pignotti (aiutato per alcuni capitoli da Egidio Mucci) è il carattere problematico delle varie voci, grazie anche al frequente uso di citazioni di autori diversi. C'è da osservare che, data la brevità, qualche volta si rimane un po' sulla pelle dell'argomento, mentre in altri casi, specie dove si parla delle odierne tendenze interdisciplinari e dove l'autore esamina più autonomamente certe attuali mescolanze tra i linguaggi verbali e visivi, il discorso si fa più incisivo e stimolante.

PIERRE GAUDIBERT, ALAIN JOUFFROY, *Monory*, Ediz. Georges Fall, Parigi, 1972.

La pittura di Jacques Monory, recentemente riapparso in Italia in una mostra alla Galleria Borgogna di Milano, è stata inserita dal critico Gassiot Talabot nell'ambito di una « figurazione narrativa ». Il recupero di tutte le immagini della nostra epoca corrisponde a una scelta che nell'artista si è andata precisando, dopo un decennio iniziale di orientamento, intorno agli anni '60, in seguito alla irruzione della pop art, da cui il generale ritorno alla figurazione ricevette una spinta decisiva. Monory opera su un materiale di immagini fotografiche, che proietta ingrandite sulla tela precedentemente ricoperta di un colore monocromo e organizza seguendo vari accorgimenti, suggeriti dalle tecniche della foto o del cinema; con questo procedimento compone una serie di opere intorno a un tema predeterminato. Il volume offre la riproduzione relativa ai cicli « Elles », « Meurtres », « Visages », « Jungle de Velours », « New York », « Mesures », compresi tra il 1961 e il '72. Il testo critico di Gaudibert (in francese e in inglese) è particolarmente penetrante nell'indagare i temi della pittura di Monory. Nella parte finale un gruppo di quadri che hanno come protagonista la figura femminile (uno dei soggetti preferiti dall'artista) sono accompagnati ciascuno da uno scritto liberamente interpretativo di A. Jouffroy.

# Le riviste

## a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

IL PONTE lug.-ago. 73, *C. De Seta: L'arte e l'architettura nella pubblicistica e nelle note di Elio Vittorini.*

I QUADERNI DEL CONOSCITORE DI STAMPE n. 17 (L. 3.300), *E. Rouir: Litografie di Bonnard - Giuseppe Guerreschi catalogo completo delle acqueforti dal 1966 al 1972, a cura di P. Bellini - P. Bellini: La punta meccanica.*

KALOS - INVITO AL COLLEZIONISMO n. 19-20 (L. 1.000), *G. Isnard: Falso o autentico? - E. Gian Ferrari: Falsi, falsari e arte moderna.*

LINEA GRAFICA mar.-apr. 73 (L. 1.400), *R. Rollier: La grafica per l'infanzia - A. Steiner: La grafica degli Enti Pubblici - G. Martina: Il manifesto inglese, tedesco e cecoslovacco - M. Dradi: Zenon Januszewsk e M. Nowinski - M.N. Varga: Carmelo Cremonesi - F. Solmi: L'immagine ingenua - D. Villani: La 2ª Triennale della xilografia a Carpi.*

LINEA GRAFICA mag.-giu. 73 (L. 1.400), *M. Manciotti: Il linguaggio grafico nelle iniziative editoriali dell'Italsider - G.M.: Picasso, l'uomo e la sua opera - D. Villani: Il manifesto delle fiere e delle esposizioni - G. Martina: I migliori manifesti alla Monnaie di Parigi - S. Maugeri: Il carretto siciliano e le sue decorazioni - L. Rollier: La grafica per l'infanzia - A. Steiner: La grafica degli Enti Pubblici - J. Klusicka: Gabriella Hajnal - F. Solmi: Combattimento per un'immagine - C. Munari: La musica delle sfere - D.V.: Aldo Carpi.*

IL BIMESTRE gen.-apr. 73 (L. 1.000), *P. Fossati: La matematica della restaurazione.*

DOMUS n. 526 (1.500), *XV Triennale - L. Vergine: Il pubblico come cassa di risonanza.*

U. V. ZETA n. 1 (L. 300), *B. Fazio-Allmayer: Le strutture ambientali e la comunicazione - F. Carbone: Autogestione e finalità del Centro interdisciplinare di documentazione e di ricerca culturale - F. Alajmo: L'espressione alternativa dalla rupe al muro - D. Bertocchi: Interferenze tra le arti e loro aspetto istituzionale - M. Rendina: Mass media e modificazioni socioculturali.*

IL SUBBIO n. 2-3 (L. 500), *Omaggio a Picasso - Vittoria Palazzo: Giovanni Omiccioli - A. De Grassi: Libero Vitali - La grafica a cura di C. Ferrari.*

IF n. 2, *Le tre giornate del fumetto e dell'illustrazione - C. Conte: Le fiabe a fumetto - Colori per adulti nella storia del fumetto - N. Bernazzali: Geo Metzger - F. Zangrando: Dizionarietto minimo del fumetto italiano - R. Burton: Il fumetto inglese - P. Favari: Diabolik frequenta le mostre d'arte - C. G. Fava: Fumetto filmato mezzo ammazzato.*

ALBANIA OGGI n. 1-2, *L. Staino: Tre scultori albanesi: Rama, Dhramie, Haderi.*

ADIGE PANORAMA n. 3 (L. 600), *C. Galasso: Paolo Piol - L. Serravalli: Mario Martini - S. Marini: Eugenio da Venezia, Gianni Longinotti, Marco Baldacci - R. Bocchi: Dada e la città del XX secolo.*

IL CIGNO n. 6 (L. 500), *L. Poggi: Libero Vitali - M. Monteverdi: Ezio Pastorio - M. Monteverdi: Storia di un arte italiana senza-ismi durante e dopo il Novecento* (4) *- Undici domande a sei galleristi di Torino.*

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 342 (L. 300), *P. Picasso: L'arte e la politica.*

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 345-346 (L. 500), *R. Barilli: Arte contemporanea in Emilia.*

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 347 (L. 300), *M. De Micheli: I funerali di Togliatti di Renato Guttuso - G. Seveso: Maurizio Valenzi.*

FUTURISMO-OGGI n. 4-6 (L. 250), *E. Benedetto: Quadriennale seconda - E. Alquati: Tentativo di definizione del futurismo - A. Sartoris: Attilio Vella - G. Caldini: Osvaldo Peruzzi - R. Di Ambra: Intervista a Fernando Arrabal - M.C. Benussi: Teatro sintetico - G. Dottori: Scenotecnica futurista - A. Lora-Totino: Werner Krieglstein.*

FUTURISMO-OGGI n. 7 (L. 250), *E. Benedetto: Quadriennale - J.P. Andreoli-de-Villers: Futurismo nel mondo - G. Caldini: Critica come potere - A. Sartoris: Axel Knipschild - R. Di Ambra: Intervista a Nicolas Bataille.*

STUDIO E n. 4, *P. Fossati: La fotografia di U. Mulas - C.L. Smoke: Omaggio a U. Mulas - U. Mulas: Fontana, Warhol, Rauschenberg, Pistoletto - A.R. Solomon: R. Rauschenberg - V. Brauner: Manoscritto dimenticato dietro la coscienza, comunicazione senza pregiudizio - G. Caldini: Delicata scacchiera di Duchamp - A. Paradiso: Testi originali - L. Serravalli: Il Museo immaginario di Malraux - L. Filippi: Autobiologia.*

PHOTOS 13 mag. (L. 800), *L'ultima fotografia di Ugo Mulas - Intervista con Paolo Poli di Michelangelo Giuliani - A. De Benedetti: From today photography is dead, the beginning of painting!*

PHOTOS 13 giu. (L. 800), *D. Palazzoli: Le fotografie in due tempi di Elio Mariani - M. Cacciò: Ketty La Rocca e il filo dell'illogica - Giacomo Bucci fotografo movimentato - Manlio Lapi fotografo naif - R. Clerici e A. Gilardi: Gli spiccioli dell'immagine - A. Gilardi: Come strapazzare le uova fotografiche senza spendere un milione di dollari.*

PHOTOS 13 lug (L. 800), *M.B. Tosi:* 20.000.000 *di italiani rinnovano da anni l'appuntamento con il fotoromanzo - F. Amodeo: Il Brasile di Enzo Ragazzini - A.G. e Enrico Crispolti: Giancarlo Croce - A. Gilardi: Cristo e Guevara nell'analisi mitografica - N. Millini: Il magico Pratt - M. Cacciò: Ipotesi per una protesi - P. Raffaelli: Fotografia e paura.*

PHOTOS 13 ago. (L. 800), *Il pomo d'Achille, fotografie di Michelangelo Giuliani - Two views, fotografie di J. Benton-Harris, K. Keegan, C. Killip - N. Pizzorno: Amerika - Amadio Bianchi - A. Gilardi: Piccolo manuale di medicina e chirurgia fotografiche - Il « caso Walker ».*

PHOTOS 13 set. (L. 800), *A. Accolti Gil: Oskar Fishinger e l'avanguardia storica - R. C. Franco Vaccari - M. Caizzi: La lettura parallela - Edoardo Mari - Ah, quanto infedeli le belle di giorno a cura di A. Giuliani - R. Chini: L'abbici ad ostacoli - A. Gilardi e M.G. Prestini: L'universo a chiocciola.*

TAM TAM n. 3-4 (L. 1.200), *rivista di poesia con interventi di: F. Beltrametti, C.A. Sitta, M. De Angelis, W. Serra, T. Enslin, G. Scalise, J. Koller, C. Parmeggiani, C. Costa, F. Tiziano, G. Snyder, V.S. Gaudio, G. Valle, P. Whalen, N. Paniccia, S. Lacy, G. Bisinger, C. Colangeli, M. Doyle, R. Paris, G. Baruchello, C. Corman, P. Echaurren, M. Baruch, A. Porta.*

IL MULINO n. 226 (L. 1.200), *R. Barilli: Estetica e società tecnologica: Marshall Mc Luhan - G. Ghezzi e R. Barilli: L'« arte di Comune » a Bologna.*

IL MULINO n. 227 (L. 1.200), *Ancora sull'« arte di Comune » a Bologna.*

JARDIN DES ARTS n. 217, *M. Ernould-Gandonet e D. Marchesseau: Amerique '73; - M. Ochsé: Les autoportraits de Courbet - M. Ernould-Gandonet: César métamorphose César - C. Bouyeure: Camille Bryen.*

JARDIN DES ARTS n. 218, *S. Alexandrian: Les Impressionistes Americains - L. Blum-Touraine: L'art vit a rebtels - P. Almasy: L'affiche cinematographique - M. Ochsé: Retour de Soutine - N. Saidenberg: Gaston Chaissac - C. Bouyeure: Teriade, un grand editeur d'art - R. Charmet: Picasso - M. Ochsé: Braque - D. François: Le Futurisme - R.C.: Robert Delaunay - R.C.: Mondrian - M. Ochset: Vasarely.*

NOVUM gen. 73, *R. Weisemee: Albrecht Ade - A. Alexandre: Bartolomé Liarte - Mengü Ertel: Turkische Theaterplakate - M. Martini: Tradition und Individualistät.*

NOVUM feb. 73, *A. van Dyck: Otto Georg Liebsch - A. Alexandre: Massin und Gallimards Taschenbuchreihe « Folio » - H.P. Willberger: Stickbuchstabenalphabet - I. Ramseger: Persische Kinderbilderbücher.*

NOVUM mar. 73, *H. Kuh: Holger Matthies - K. Löb: Dick Bruna.*

PANTHEON feb./mar. 73, *G. Metken: Edward Kienholz.*

DIE KUNST feb. 73, *J.A. Schmoll gen Eisenwerth: Jean Robert Ipousteguy - G. Peillex: Möise Kisling - I. Schaarschmidt-Richter: Der Zen-Priester Tôrei Enji - P. Fischer: Mosaik für Moderne Mauern - A. Horbach: Reiner Schwarz - B. Würtz: Hanas Scharoun.*

DIE KUNST apr. 73, *H. Haufe: Otto Griebel - A. Wagner: Im musée Toulouse-Lautrec in Albi - H. Kinkel: Paul Holz.*

GRAPHIS n. 163, *J. Snyder: 51 Jahresausstellung für Werbe, Illustrations, Fernsegraphik - A. Porter: Art Kane - I. Wiegand: Bemalte Wände - A. Giachi: Walter Breker - J. Snyder: Playboy.*

ARTIS apr. 73, *Haben Kunstvereine noch Zukunft? - W. Schulze Reimpell: Zielscheibe-Mattscheibe - Emil Nolde - Der grosse Klassenkrampf.*

DU apr. 73, *Peter Killer: Leitfossilien der Zeitkunst 1945/1973 - F. Roiter: Aus New Orleans - E.O. Erhard: Prognosen für das Jahr 1973.*

DIALOGUE n. 3/72, *F. Getlein: Milton Hebald.*

AESTHETICS est. 72, *P. Meeson: Drawing, art and education.*

AESTHETICS aut. 72, *M. Carman Rose: Artistic creativity and aesthetic theory.*

## Segnalazioni bibliografiche

a cura del Centro Di

*I libri e i cataloghi selezionati possono essere richiesti direttamente al Centro Di ritagliando la cedola a fondo pagina e usufruendo così di uno sconto particolare del 10% sui prezzi indicati. Tali prezzi sono al netto dell'IVA.*

### Fotografia: Cataloghi e libri

*Bagdad sur Seine,* foto di D. Boudinet, testo di Y. Simon, Parigi 1973, pp. 140, ill. 127, lire 11.000.

*Behind the great wall of China, photographs from* 1870 *to the present,* catalogo Metropolitan Museum of Art New York, 1972, pp. 112, ill. 110, lire 9.000.

*Wynn Bullock,* testo di Barbara Bullock, Importante monografia sul fotografo, pp. 148, ill. 62, rilegato, lire 21.000.

*Chance meeting, photographs by Duane Michals,* catalogo Colonia 1973, pp. 16, ill. 6, lire 2.000.

*Liliane De Cock, photographs,* introduzione di Ansel Adams, catalogo Fort Worth 1973, pp. 62, ill. 44, lire 3.500.

*Death Valley,* fotografie di Absel Adams, testo di Nancy Newall, Redwood 1954, pp. 64, ill. 42 b.n. e a colori, lire 5.000.

*Gandhi the man,* A. Black, N. Harvey, L. Robertson, San Francisco 1973, pp. 158, ill. 72, lire 2.900.

*In a sacred manner we live, photographs of the North American Indian by Edward S. Curtis,* Harre, 1973, pp. 152, ill. 115, lire 4.800.

*Is America used up?* New York 1973, pp. 144, ill. 138, rilegato, lire 10.700.

*Lima, fotografie,* catalogo Stoccolma 1973, pp. 32, ill. 21, lire 2.300.

*Daniel Seymour, a loud song,* New York 1971, pp. 56, ill. 73, lire 3.500.

*The Magnificent West: Yosemite,* foto di Milton Goldstein, selezione di scritti di John Muir, New York 1972, ill. a colori 60, rilegato, lire 17.000.

*Ugo Mulas: La fotografia,* a cura di Paolo Fossati, Torino 1973, pp. 178, ill. 139, lire 4.000.

*Eadweard Muybridge: The Stanford years,* 1872-1882, catalogo Stanford, 1972-1973, pp. 136, ill. circa 100, lire 5.500.

*The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol,* Albuquerque, 1972, pp. 324, ill. 568, rilegato, lire 27.000; si segnala in particolare questa monografia per la documentazione raccolta e la ricerca effettuata.

*The Painterly photograph,* catalogo Metropolitan Museum of Art New York, 1973, pp. 24, pp. 8, lire 1.500.

*Photo '72, Photographs by Soviet professionals and amateurs,* 1972, pp. 108, ill. 100, rilegato, lire 3.500.

*The Photographs of Margaret Bourke White,* Londra, 1973, pp. 208, ill. circa 200, rilegato, lire 10.500.

*W. Eugene Smith, his photographs and notes,* New York, 1969, pp. 146, ill. 120, lire 5.500.

*Street Jesus,* fotografie di Hans Levi, San Francisco, 1973, pp. 34, ill. 60, lire 4.200.

*Surbanalisme, séquences photographiques,* foto di Plossu Bernard, prefazione di Sergio Leone, Parigi, 1973, pp. 80, ill. 90, lire 6.300.

*The Tetons and the Yellowstone,* foto di Ansel Adams testo di Nancy Newall Redwood, pp. 96, ill. 39, lire 5.800.

*Things are queer, photographs by Duane Michals,* catalogo Colonia 1972, pp. 24, ill. 9, lire 2.000.

*Tunisie,* Fulvio Roiter, Parigi 1973, pp. 144, ill. in b.n. e a colori 90, lire. 11.000.

*Un Village et son territoir: Minot en Chatillonnais,* catalogo Parigi, 1973, pp. 48, illustrato, lire 1.000.

*Yosemite Valley,* foto di Ansel Adams, testo di Nancy Newall, Redwood, 1967, pp. 64, ill. 45, lire 5.000.

### Cataloghi

*Karel Appel,* Firenze 1973, interamente illustrato bianco nero e a colori, L. 3.000.

*VII Biennale d'arte del Metallo,* Gubbio, 1973, pagine 32, interamente illustrato bianco e nero, L. 1.500.

*Diagrams from Dan Flavin* 1963-1972, St Louis, 1973, interamente illustrato bianco nero e colori, L. 5.000.

*Fare Pittura,* Bassano del Grappa, 1973, interamente illustrato bianco nero e colori, L. 2.000.

*Cirillo Manicardi* 1856-1925, Reggio Emilia, 1973, molto illustrato bianco e nero, L. 2.000.

*Magic & Strong Medicine* (Nuove tendenze in Gran Bretagna) Liverpool, 1973, pagine 52 molto illustrato bianco e nero, L. 2.000.

*The Non-Objective World* 1914-1955, London, 1973, pagine 192, interamente illustrato bianco nero e colori, L. 4.500.

*La Riflessione sulla Pittura,* Acireale 1973, interamente illustrato bianco e nero, L. 2.500.

*Sironi cinquanta disegni,* Roma, 1973, interamente illustrato bianco nero, L. 4.000.

*Scrittura Visiva in Italia* 1912-1972, Torino, 1973, pagine 120, molto illustrato bianco nero e colori, L. 3.500.

### Edizioni Geiger
### Ultime pubblicazioni

*Affreschi,* Franco Guerzoni, 1973, interamente illustrato, L. 4.000.

*Alfabeto,* Giuliano Della Casa, interamente illustrato, 1971, L. 2.200.

*Algoritmo,* Adriano Spatola, 1973, pagine 56, L. 1.000.

*Punto Ambiguo,* Mirella Bentivoglio, 1973, L. 1.000.

*Gorba,* Carlo Villa, 1973, pagine 64, L. 2.000.

*Le nostre posizioni,* Corrado Costa, 1972, pagine 64, L. 1.400.

*Oltre l'Immagine Riflettente,* William Xerra, 1973, interamente illustrato, L. 3.000.

*Prima Cronaca generale,* Guido Davico Bonino, 1973, pagine 66, L. 1.800.

*Tam-Tam* n. 3-4, 1973, pagine 102, L. 1.200.

---

Al Centro Di, Firenze

Vi prego di inviarmi una copia delle seguenti pubblicazioni segnalate sul n. ..... di NAC. Desidero ricevere i volumi ☐ contrassegno ☐ dietro fattura proforma, con lo sconto del 10% + spese di spedizione.

TITOLO:

_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____

Nome, indirizzo, firma:

Data del timbro postale

RAMMENTIAMO

che la direzione-redazione della rivista si è trasferita in Via S. Giacomo n. 5/B - 00187 Roma, tel. 6786422. Si prega di prendere nota del nuovo indirizzo per l'invio di lettere, cataloghi, documentazioini, libri, riviste-cambio e quant'altro di pertinenza della redazione.
Inoltre, per facilitare l'inserimento delle mostre nella rubrica « Brevi », le gallerie e gli artisti sono pregati di inviare i cataloghi direttamente anche al curatore della predetta rubrica: *Cesare Chirici, via Imperia n. 16 - 20142 Milano.*

# Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

## Cartelle e libri illustrati

La Stamperia d'arte Il Bisonte (Via San Niccolò, 24r, 50125 Firenze) ha iniziato la pubblicazione di un bollettino periodico con l'intento di presentare l'attività della stamperia e dei suoi artisti. Nel primo numero si dà notizia di una cartella di 4 litografie e 3 incisioni di Boschi, Farulli, Guiotto, Mattia, Mulas, Titonel, Turchiaro, dal titolo « La città », presentazione di Dario Micacchi.

Cocorocchia & Carrara Editori d'arte (Via Montenapoleone 18, 20121 Milano) hanno pubblicato il proprio catalogo quadrimestrale con litografie di Migneco, Tamburi, Treccani, Sassu, Cesetti, Frai, Rognoni, Brindisi, Messina, F. Galli, Cantatore.

Club dell'Incisione Venezia Viva (Rialto 1091) ha pubblicato il numero di settembre del proprio periodico con la segnalazione del gruppo di incisioni del mese denominato « gruppo Q », comprendente opere di Alessandrini, Tarquino, Timoncini, Sene, Sundberg, Wolf. Per adesioni rivolgersi alla segreteria del Club.

Edizioni Galleria Vinciana (Via Gesù, 6, 20121 Milano): volume di Fabrizio Plessi dal titolo « Acquabiografico » con testi di Pierre Restany e Roberto Sanesi.

Centro Internazionale della Grafica di Venezia: cartella di 20 opere grafiche dedicate a Venezia, curata da Mario Penelope, dei seguenti artisti: Antohi, Brunori, Crippa, Guerreschi, Guidi, Licata, Lionni, Mascherini, Paulucci, Pizzinato, Porzano, Ramous, Sarri, Sene, Soffiantino, Spacal, Tabusso, Turchiaro, Trubbiani, Zigaina.

Galleria dell'Incisione (Via Spiga, 33, 20121 Milano): acquaforte di Giuseppe Guerreschi in omaggio a Otto Dix, del quale la galleria ha presentato la serie di 50 incisioni dal titolo « La Guerra ». Per l'occasione è stato pubblicato il catalogo completo e illustrato della serie, con prefazione di Emilio Bertonati.

G. Cramer Editeur ha pubblicato il catalogo ragionato dell'opera grafica di Henry Moore, curato da Gerald Cramer, Alistair Grant e David Mitchinson.

## Premi

San Paolo del Brasile. Alla XII Biennale del Museo d'Arte Moderna la giuria internazionale ha assegnato il primo premio al belga Folon. Uno dei dieci premi internazionali è andato ad Amalia Del Ponte. Una menzione onorevole a Giulio Paolini. Gli altri partecipanti italiani erano: Mario Ballocco, Mirella Bentivoglio, Pierpaolo Calzolari, Pino Tovaglia e Giancarlo Zen. La commissione di scelta per la sezione italiana era composta da Umbro Apollonio, Mario De Luigi e Bruno Munari.

Trissino. Alla V edizione del Premio nazionale di pittura « Trissino 1973 » primo premio ex aequo a Giuseppe Banchieri e Carmelo Zotti. Il premio speciale della giuria a Giuseppe Cappelli. Altri premi a Vittorio Matino e Bruno Sartor.

Coenzo. Al IV Concorso nazionale di pittura « Il Torrazzo », organizzato dal Gruppo « I Baloss », primo premio ex aequo a Rino Zapparoli e Giuseppe Marchi. Secondo premio ex aequo a Gibellino e Nunzio Garulli. Primo premio per le opere grafiche ad Ettore Mossini e Willi Kruse.

Milano. Il Premio artistico europeo « Umberto Biancamano » è stato assegnato a Henry Moore. Durante la cerimonia di premiazione è stato presentato il volume celebrativo del Decennale del Premio.

Seregno. Nei primi mesi del '74, presso la Biblioteca Civica e sotto l'egida del Comune, si terrà un premio per inviti dal titolo « Scultura Premio — Brianza — Seregno ». La giuria è composta da Giuseppe Marchiori, Guido Ballo, Aldo Passoni e dai segretari Gianni Arde e Franco Cajani.

Concordia. Alla 1 Triennale nazionale di arte naïve il primo premio a Pietro Ghizzardi. Secondo e terzo premio a Marino Mazzoni e Bagni Guya. Altri premi a Silvio Massa e Angelo Leidi.

## Varie

È in preparazione una monografia dell'opera pittorica, dal 1940 al 1973, di Antonio Bueno con saggio introduttivo di Edoardo Sanguineti. Si invitano i possessori di opere ad inviare foto 18x24 all'artista, Villa « Il Poggio », Fiesole o alla Galleria d'arte del Corso, Galleria del Corso 2, Milano oppure alla Galleria internazionale, Via G. Amendola 2, Montecatini Terme.

Firenze. A cura dell'Università Internazionale dell'Arte si è tenuto un dibattito fra i direttori dei musei europei sui problemi educativi e sociali dei musei.

Bologna. Al Teatro Comunale presentazione del progetto di legge regionale per la costituzione dell'Istituto per i beni artistici, culturali, naturali della Regione Emilia-Romagna.

Faenza. Promossa dall'Ente Manifestazioni Internazionali Ceramiche, dalla Fondazione Iris Ceramiche di Modena e dall'Associazione Nazionale Ingegneri e Architetti, si è tenuta una tavola rotonda sul tema: La ceramica e l'arredamento.

Milano. La Direzione Civiche Raccolte d'Arte ha comunicato che, nell'anno 1972, i visitatori della Galleria d'arte moderna e del Padiglione arte contemporanea sono stati. 110.070.

*Cedola di commissione libraria*

Centro Di
Piazza De' Mozzi Ir
50125 Firenze

**Abbonamenti 1974**

Offerta speciale per
Abbonamenti cumulativi

# Per ogni rivista in più 500 lire in meno

*(con due abbonamenti detrarre 500 lire, con tre 1000 lire, con quattro 1500 lire, e così via)*

**Copie arretrate:** vengono cedute a prezzo di copertina fino ad esaurimento. Insieme alla richiesta dovrà essere inviato il relativo importo in assegno bancario o anche in francobolli.

All'importo complessivo dei prezzi di copertina dovranno essere aggiunte lire 300 per spese di spedizione (lire 500 se per spedizione raccomandata).

**Cambi di indirizzo:** Segnalate subito il cambio di indirizzo inviando lire 100 in francobolli e **indicando anche il vecchio indirizzo.** Indicare sempre la rivista cui si riferisce l'abbonamento o la richiesta di copie.

Tutta la corrispondenza per le causali sopra indicate dovrà essere indirizzata esclusivamente a:

EDIZIONI DEDALO
Ufficio diffusione periodici
Casella postale 362
70100 BARI

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

**SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI**
*Certificato di allibramento*

*Versamento di L.* .....

*eseguito da* .....

.....

*residente in* .....

*via* .....

*cod. postale* .....

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

*intestato a:* **EDIZIONI DEDALO BARI**

*Addì* (1) ..... 197 ....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

N. .....
del bollettario ch 9

Bollo a data

**SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI**

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

*Lire* .....

*eseguito da* .....

.....

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

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

*nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI*

**Firma del versante**

.....

*Addì* (1) ..... 197 ....

*Tassa di L.* .....

Cartellino del bollettario

**L'Ufficiale di Posta**

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Bollo a data

**SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI**
*Ricevuta di un versamento*

*di L.* .....

*Lire* .....

.....

*eseguito da* .....

.....

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

*intestato a:* **EDIZIONI DEDALO BARI**

*Addì* (1) ..... 197 ....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

numerato di accettazione

*Tassa di L.* .....

**L'Ufficiale di Posta**

.....

Bollo a data

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

| | | | |
|---|---|---|---|
| N | R | EFFE abb. 1974 | L. 4.000 |
| N | R | SAPERE abb. 1974 | L. 5.000 |
| N | R | CONTROSPAZIO abb. 1974 | L. 8.000 |
| N | R | NAC abb. 1974 | L. 4.000 |
| N | R | TEMPI MODERNI abb. 1974 | L. 3.600 |
| N | R | MONTHLY REVIEW abb. 1974 | L. 3.000 |
| N | R | INCHIESTA abb. 1974 | L. 2.000 |
| N | R | UTOPIA abb. 1974 | L. 3.000 |
| N | R | FABBRICA E STATO 1974 | L. 2.000 |

Totale degli abbonamenti scelti

meno L. per abb. in più

Importo del versamento

N.B. *Indicare N se si tratta di nuovo abbonamento e R se si tratta di rinnovo.*

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

Bollo a data

**Il Verificatore**

.....

## AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrasioni o correzioni.

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

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

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

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

**Se siete correntisti postali**
per i vostri pagamenti usate il

**POSTAGIRO**

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

# 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.

## EDIZIONI DEDALO NOVITA'

# DISEGNI POLITICI DI BRUNO CARUSO

*introduzione di Roberto Giammanco*

DEDALO LIBRI

Una raccolta di disegni (molti a colori) con cui Bruno Caruso testimonia avvenimenti e lotte di quasi tre decenni.
Immagini crude e disadorne, immagini deformate nello sforzo di esprimere fino in fondo la follia e l'orrore, immagini che svolgendosi in una estenuante eppure continua verifica delle cause dell'orrore, giungono, in una assoluta linearità, al progetto, unico possibile, della liberazione.

volumi di prossima pubblicazione in questa collana:

**George Grosz, AGGIUSTEREMO I CONTI**, a cura di Enzo Bilardello

**J.G. Posada, LA RIVOLUZIONE MESSICANA**, a cura di Bruno Caruso

**MAJAKOVSKI**, a cura di Elio Mercuri

**Otto Dix, ANATOMIA DELLA GERMANIA**, a cura di Dario Micacchi

**DOCUMENTI SUL VIET NAM**, a cura di Daniela Viglione

## EDIZIONI DEDALO NOVITA'

Gaston Bachelard

### L'INTUIZIONE DELL'ISTANTE LA PSICOANALISI DEL FUOCO

Ciò che può sperare la filosofia è di rendere la poesia e la scienza complementari, di unirle come due contrari ben fatti. Prima di dedicarsi allo studio di altri elementi come l'aria, la terra e l'acqua, Gaston Bachelard ha elaborato per la prima volta, ne *La psicanalisi del fuoco*, questo nuovo metodo di indagine, al limite tra poesia e scienza.
L'importanza de *L'intuizione dell'istante* è di essere il punto di partenza, ancora legato alla scienza, di una vera metafisica della poesia.

*pagg. 256, lire 2.500*

### LA POETICA DELLA REVERIE

Dalla immaginazione alla poesia e dalla poesia all'immaginazione. Il discorso di Bachelard è questo: Si è aperta un'era di immaginazione libera, le immagini invadono i cieli, vanno da un mondo all'altro, invitano l'orecchio e gli occhi a sogni sempre più grandi; ma bisogna « assimilare » anche le immagini dei vecchi libri per far sì che le età poetiche si uniscano in una memoria vivente.
Se la filosofia si ostina a parlare di immaginazione deve necessariamente chiedere aiuto alla poesia.

*pagg. 256, lire 2.500*

Roger Bastide

### SOCIOLOGIA E PSICOANALISI

Nel testo il dialogo tra marxisti e psicoanalisti, mai terminato, è ripreso in termini di rapporto tra sociologia e psicoanalisi.
L'autore costruisce una scienza in grado di mediare le due forme di simbolismo, quello di origine libidica e quello di origine sociale, e i due tipi di sessualità, quella dominata dal principio del piacere e quella simbolo e mezzo insieme di solidarietà sociale. Attraverso il processo dialettico di questa duplice opposizione la sociologia e la psicoanalisi si riconoscono autonome e complementari.

*pagg. 372, lire 3.500*

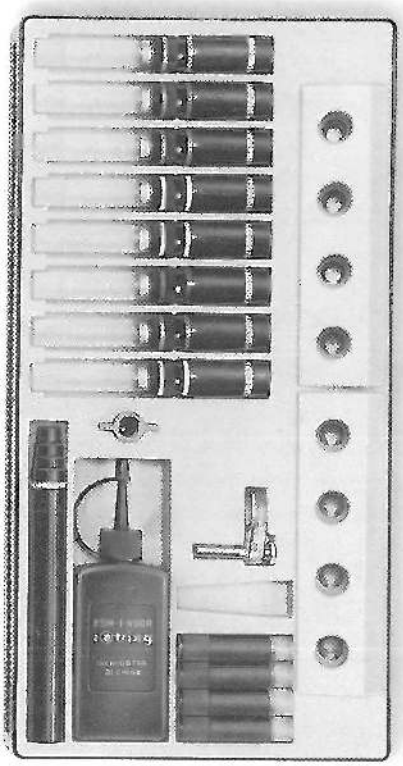
Gilbert Durand

### LE STRUTTURE ANTROPOLOGICHE DELL'IMMAGINARIO

L'Immaginario si manifesta in uno schema strutturale che conferisce il primato allo spazio figurativo, e sostituisce ai processi temporali della spiegazione discorsiva classica, processi esplicativi spaziali-topologici. Anche se l'autore riprende i temi dello strutturalismo più polemico, le strutture dell'Immaginario riescono a non essere soggette ad accusa di formalismo, perché esse, per definizione « figurative », ci spingono a pensare la struttura in termini di contenuti dinamici.

*pagg. 564, lire 4.500*

# 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**