NAC

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

2

PRIMO DEGLI INSERTI DEDICATI AGLI ANNI 60/70

a cura di LEA VERGINE

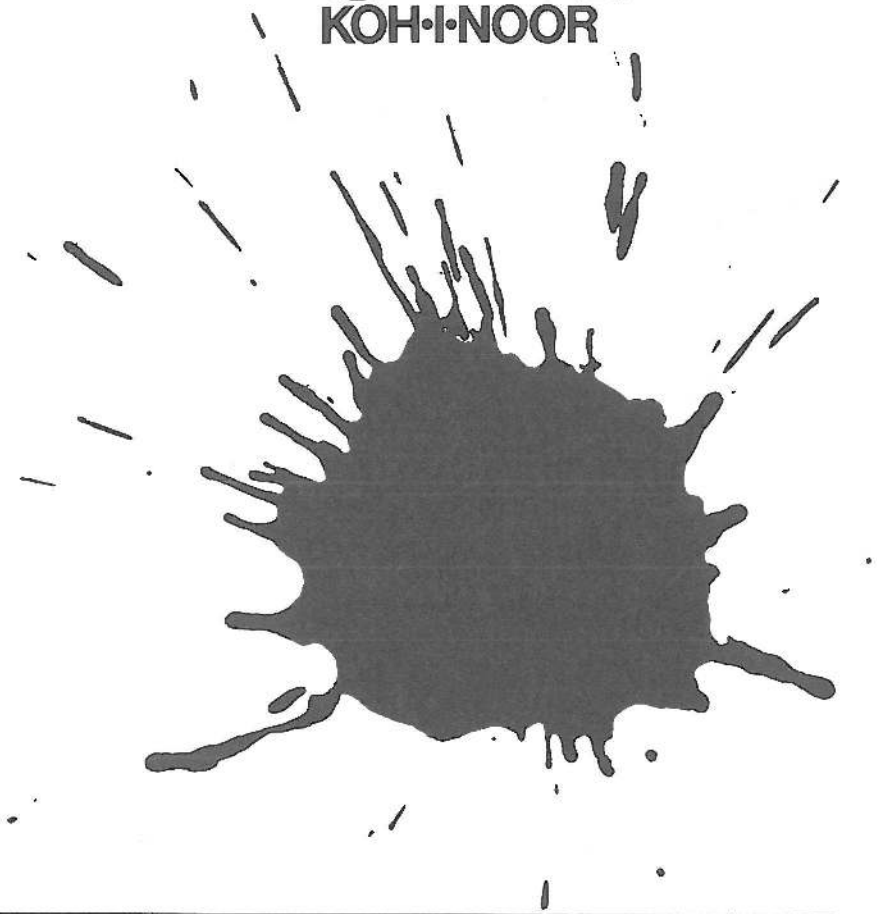
Intervista ad Arcangeli / Didattito sull'educazione artistica / Dibattito sulla legge del 2% Spazio aperto / Problemi di estetica / Liberty / Caneschi / Morlotti / Vespignani Bonalumi / Agnetti / Bory / Libri-opere / Pengo / Senesi / Sernaglia / Dix / Gianquinto Angeli / D'Angelo / Carrera / Cohen / Venezia in retromarcia / Ducham / Natale manifesto / Immagini materane / Basta il progetto? / Nel nome del padre / Brevi Libri / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario.

Scritti di: Allegri / Altamira / Apuleo / Arcangeli / Argan / Barilli / Campari / Candide Cesana / Chirici / Cristadoro / Di Castro / Farinati / Fossati / Giuffrè / Grilli / Gruppo Studenti Accademia di Brera / Lista / Maugeri / Mulas / Mussini / Nonveiller / Panzeri Quintavalle / Raffa / Restany / Sartorelli / Schönenberger / Vergine / Vincitorio.

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 / Febbraio 1973 / L. 500

2

Nuova Serie

Editoriale	I timori dello strapaese	1
R. Barilli	Intervista a F. Arcangeli	2
F. Vincitorio	I mass media (Educazione artistica)	4
M. Grilli	Tagliare alla radice (Legge 2%)	5
	Spazio aperto	5
R. Raffa	L'età critica della scienza	6
R. Barilli	Mostra del Liberty	7
G. Scönenberger	Domenico Caneschi	8
P. Fossati	In riva all'Adda	10
G. Giuffrè	Vespignani grafico	11
E. Cesana	Agostino Bonalumi	12
R. Barilli	Vincenzo Agnetti	13
G. Lista	J.F. Bory, un classico	14
A. Altamira	Libri-opere	15
S. Maugeri	Pengo, Senesi, Sernaglia	16
F. Di Castro	Otto Dix	17
V. Apuleo	Gianquinto e Angeli	18
P. Farinati	D'Angelo, Carrera, Cohen	19
G. Sartorelli	Venezia in retromarcia	20
L. Vergine	Inserto « Gli anni 60-70 » Introduzione e le « Nouveau-Réalisme »	21
U. Mulas	Incontro con Duchamp	29
L. Allegri	Natale manifesto	31
M. Mussini	Immagini materane	32
Candide	Basta il progetto?	33
R. Campari	Nel nome del padre (Film)	34
Rubriche		35

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio *Redazione*: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 *Grafica e impaginazione*: Bruno Pippa-Creativo LBG, *Amministrazione*: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 340840/340860/340229 Abbonamento annuo lire 3500 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 *Pubblicità*: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: 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%

I timori dello strapaese

La pubblicazione nel numero scorso del primo inserto sulle regioni ha suscitato, fra i lettori, molto consensi e, com'era prevedibile, pure qualche perplessità. Qualcuno ha infatti temuto che dedicare un così notevole spazio ai fatti regionali, costituisse una virata per così dire autarchica della nostra rivista. Desideriamo dire a questi lettori che anche noi abbiamo avvertito il pericolo di cadere nello « strapaese ». E, appunto per ciò, volendo quanto più possibile tenere in equilibrio tradizioni e novità, ragioni autoctone e una cultura che, oggi, non può che essere liberamente internazionale, abbiamo ritenuto di affiancare a queste inchieste regionali una serie di inserti dedicati ai principali movimenti artistici dell'ultimo decennio, nel mondo.

Come si può vedere da questo stesso numero, la loro cura è stata affidata a Lea Vergine, la quale ha seguìto questo criterio compilativo: per ciascun movimento un breve testo riassuntivo, un'antologia critica, una bibliografia e un corredo illustrativo.

Tutto ciò non può e non vuole essere un materiale esauriente ma, più che altro, uno stimolo ad un approfondimento ed uno strumento di lavoro.

Metteremo questi inserti nelle pagine centrali in modo che, a fine pubblicazione, possano essere eventualmente staccati e raccolti. E' un altro accorgimento per cercare di contribuire al diffondersi di una cultura artistica di cui tutti avvertiamo, acutamente, la carenza.

Per cortesia, abbonatevi e cercate di far abbonare i vostri amici. La nostra esistenza dipende da voi.

Intervista a Francesco Arcangeli

di Renato Barilli

BARILLI: Alla 36ª Biennale di Venezia hai proposto il tema *Opera e Comportamento,* che ha suscitato molte polemiche e molto interesse. A distanza di molti mesi, come lo vedi?

ARCANGELI: Direi che oggi lo vedo come lo vedevo prima. Perché con la mia proposta intendevo presentare un problema che ha dei « tempi lunghi ». Cioè, la Biennale non doveva essere un verdetto ma la giustapposizione di due punti di riferimento essenziali dell'arte moderna. Recentemente Guttuso ha detto che non avrebbero dovuto essere giustapposti. Invece io pensavo che dovessero essere giustapposti, soprattutto come tentativo per far sì che il pubblico avesse una « presa di coscienza » su un problema che, in generale, ignora. Ma, come ho detto, questi due punti di riferimento (che, ripeto, sono essenziali per l'arte moderna) si misurano secondo « tempi lunghi ».

BARILLI: Esaminando separatamente le due parti del tema, quali prospettive tu vedi, attualmente, per l'*opera?*

ARCANGELI: Le prospettive per l'*opera* io le vedo estremamente positive. Perché, proprio la stessa nascita dell'arte di *comportamento,* dell'arte concettuale, cioè i replicati tentativi di uscire dalla dimensione del quadro, sono tutti fatti ambivalenti. Da un lato producono una sorta di erosione delle posizioni apparentemente tradizionali dell'*opera.* Dall'altro lato producono, invece, una ripresa dei motivi profondi dell'*opera.* Diciamo che l'*opera* si logora se non ha problemi, ma vive se prende coscienza che, attraverso la sua dimensione, apparentemente limitata, può essere fonte di intervento, può essere fonte di vita, insomma di impegno totale.

BARILLI: Cercando di dare un volto all'*opera,* come la possono fare attualmente i giovani, quali sono le tue previsioni? La vedi come una ripresa di temi informali oppure come ricerche post-optical oppure come ricerche di tipo iperrealista, oppure, ancora, ritieni che possa nascere una via completamente nuova, attualmente non prevedibile?

ARCANGELI: Forse per me qui c'è un problema di generazione. Io ho 57 anni e, per quanto è possibile preconizzare ipotesi future, dato che concepisco la critica come partecipazione e giudizio ma anzitutto come partecipazione, è evidente che io non posso non restare legato, in qualche modo, ai problemi della mia generazione. Questi stessi problemi, naturalmente, si ripropongono nel tempo. Ecco perché, nella primavera del '72, ho presentato una mostra di quattro giovani: Bottarelli, Devalle, Roncati e Satta. Secondo me non rappresentano una apertura di problemi totalmente nuovi ma, intanto, rappresentano un'importante sopravvivenza di ciò che chiamiamo la *opera.* E dato che si tratta di artisti, di massima trentenni, quindi con una decina d'anni di lavoro alle spalle, testimoniano una fiducia rinnovata nell'*opera,* una ricarica di questo valore che persiste, nonostante che le ondate di avanguardia non vadano in quella direzione. In tutto questo c'è anche una difesa, ma può essere anche un approfondimento. Che cosa uscirà da questa posizione? Sarà una posizione che si esaurirà? Io non credo. Può darsi che, ad un certo momento, arrivi un altro Francis Bacon che, improvvisamente, pone dei problemi di fondo, anche alla civiltà di oggi, tramite la figurazione. Sono cose che non possiamo prevedere. Però io credo che il fatto di generare dal proprio organismo un'*opera* che, apparentemente, si distacca da questo organismo e resta, sia un problema di fondo dell'uomo. Se poi non farà dei quadri, farà delle case o non so che cosa. Ma io credo che, certamente, farà qualche cosa al di là del fatto comportamentistico.

BARILLI: Per rimanere nell'ambito dell'*opera,* che cosa pensi dell'iperrealismo?

ARCANGELI: Non ho una grande simpatia per l'iperrealismo. Naturalmente, quando l'iperrealismo viene prodotto e proposto da quella forza che è il continente americano, suscita un certo turbamento. Però io sospetto, immediatamente, dei fatti di mercato che stanno dietro l'iperrealismo. Sarà un sospetto, in parte giustificato e in parte ingiustificato; ma io ritengo che non sarà una corrente molto produttiva. Mi pare che ci sia una certa sterilità. Cioè, mentre, per esempio, la pop-art credo che avesse una notevole potenza di proposta, l'iperrealismo — che apparentemente è più terrificante — proprio per questo fatto del « più terrificante », si pone inevitabilmente a livello spettacolare; un livello spettacolare di cui diffido.

BARILLI: Passiamo ora all'altra parte del tema, cioè, al *comportamento.* Specie per quanto riguarda la sua durata, cosa ne pensi?

ARCANGELI: Come ho detto all'inizio, io non credo che il *comportamento* sia un tipo di ricerca di corta durata. Perché è una elaborazione del dato visuale che, a un certo punto, per determinati logorii, scoppia. E questo scoppio produce una specie di diaspora, in tutte le direzioni. Per cui il *comportamento* lavora dentro all'arte e anche a quell'atteggiamento più generico che potremmo chiamare l'artisticità del produrre dell'uomo, che ha infiniti orizzonti. Semmai, può darsi che ci sarà un momento di stanchezza del *comportamento* come elemento di gara con l'*opera.* Però la strada del comportamento è una strada talmente aperta che non credo avrà breve vita.

BARILLI: Quale interesse hai verso la ricerca dell'arte concettuale e, cioè, verso un tipo di ricerca che riduce al minimo il supporto materiale dell'opera o addirittura lo abolisce?

ARCANGELI: Confesso che, per ora, è quella che mi interessa meno, proprio perché ha prodotto quella sorta di pariteticità tra l'artista e il critico che io detesto. Se devo dire il mio sincero parere, secondo me ha proposto dei fenomeni piuttosto comici. In definitiva, quando l'intellettualismo, il logos, propone se stesso come termine assoluto, va a finire che, per forza di cose, nel senso concettuale, l'artista è battuto dal critico. Nel senso che il critico, tutto il giorno, pensa, si arrabatta, si sforza con le idee e l'artista proverà sì a fare un legame tra concettualità e visualità ma, sempre, con risultati piuttosto sterili. Non dico indebiti perché non c'è niente di indebito e tutto quello che viene tentato è umanamente legittimo.

BARILLI: Ci può essere però un'altra interpretazione delle ricerche concettuali e, cioè, un tentativo dell'uomo di estendere la sfera della propria percezione sensoriale, di penetrare una specie di zona ultra estetica, sfruttando mezzi nuovi come, per esempio, l'elettronica. A questo modo, l'arte concettuale potrebbe avere un aspetto, addirittura, di neo-Romanticismo.

ARCANGELI: Va bene ma allora pensa a Einstein, a quello che vuol dire la relatività einsteiniana; quale forma straordinaria di arte concettuale essa sarebbe! Quale mente più poderosa del filosofo e dello scienziato? Mi pare che quella che l'arte concettuale sta tentando, con questi piccoli interventi, sia una gara molto modesta. Che poi lascia il tempo

che trova. Temo che siano proprio illusioni.

BARILLI: Ho ricordato il Romanticismo. Da poco è uscito un tuo saggio su Paragone intitolato « Lo spazio romantico », che è uno studio molto impegnativo sulle origini dell'arte romantica. Ho notato che, mentre stabilisci un arco che dal Romanticismo giunge fino all'Informale, non tocchi mai le ricerche di comportamento, come un possibile prolungamento, appunto, dell'area romantica. Che cosa ti ha trattenuto dall'includere nella, diciamo, progenie del Romanticismo anche questo tipo di attività?

ARCANGELI: Quello che mi ha trattenuto è che sul *comportamento* non ho ancora meditato abbastanza a fondo; e per varie ragioni, a cominciare da quelle contingenti, non ho conoscenze specifiche troppo forti di queste ricerche. Però c'è anche il fatto che a me premeva di stabilire, alle spalle dell'Informale, un'area di ricerca, nell'ambito dell'arte cosiddetta o antica o per lo meno non moderna, che mi pare dia all'Informale stesso la dimensione (che del resto credo tu condivida) di un fenomeno totale; e non di un semplice atteggiamento dell'arte, di una corrente come un'altra. Insomma una corrente che apre un arco di vita, dopo la quale, poi, anche le ricerche di *comportamento* avranno probabilmente un significato di « Informale freddo » (mi pare che sei stato tu a chiamarle così). Però in me non c'era una esclusione premeditata. Il mio arco di ricerca andava dal momento copernicano a quei fatti di implicazione spaziale post-copernicana, di cui mi pareva che l'Informale fosse il culmine moderno. Può darsi, però, che col *comportamento* — che, ripeto, non conosco a sufficienza — ci sia una tappa successiva abbastanza importante.

BARILLI: Leggendo quel tuo saggio sul Romanticismo ho apprezzato la cura di restringere il fenomeno, evitando di allargarlo troppo. Però mi sembra che rischi forse di eccedere. Perché mi pare che tu indichi come totalmente romantico, convincentemente romantico, il solo Turner. E anche esaminando le tappe successive, mi sembra che tu indichi, come momenti all'altezza del Romanticismo, soltanto pochi altri momenti della storia dell'arte, quali, ad esempio, le ninfee di Monet e l'Informale stesso. Ti vorrei chiedere: come collochi, nella tua prospettiva storiografica, movimenti e presenze di altro tipo, a cominciare da quella di Cézanne, di Seurat, per venire ad un artista (che, d'altra parte, tu ammiri incondizionatamente) come Klee?

ARCANGELI: Per me, Cézanne, Seurat e, in qualche modo, anche Klee, sono il momento di un ripensamento intellettuale — non dico intellettualistico — di motivi profondi che, però, vengono assunti su una dimensione, a mio avviso, non altrettanto producente, non altrettanto sfondante sul futuro, quanto quella dei fenomeni che ho cercato di analizzare e sottolineare. Per quanto riguarda Turner — a parte che il mio discorso era legato alla Mostra del Romanticismo Inglese e i Preraffaelliti, tenutasi al Petit Palais di Parigi agli inizi del '72 — sono stato obbligato a fare un punto preciso — però simbolico, non esclusivo — per il fatto che gli inglesi stessi, presentando i loro grandi artisti dell'epoca protoromantica e romantica, si sono dimostrati molto timidi. Per esempio, nel catalogo di quella mostra, Sir Kenneth Clark dichiara in modo strano che Paul Valéry ha detto che era impossibile definire il Romanticismo e, di comune accordo, i critici vi hanno rinunciato. Come è possibile che si affermi che del Romanticismo non si può dare una definizione? Si tratta di dare una definizione pregnante, di sottolineare quello che c'è di nuovo in un movimento. Sai perché dicono che il Romanticismo è un movimento confuso? Perché dichiarano romantici anche dei movimenti di quell'epoca che sono reazionari rispeto ai momenti rivoluzionari. Facendo di ogni erba un fascio, è naturale che del Romanticismo non si capisca più niente. Se ricordi, io ho proposto una distinzione fra il Romanticismo all'apice, che è quello di Turner, e il Romanticismo che ho chiamato « moderato », che è quello di Constable. Che è poi legato, in altre forme, al Romanticismo di Friedrich e al Romanticismo di alcuni poeti. E ho lasciato, *a latere*, il momento Goya, Blake, Füssli che non porta verso l'Informale, ma porta verso il Surrealismo. Il quale, secondo me, è un momento meno condizionante e da cui mi sento meno attratto. Ma queste sono quelle gravitazioni personali su cui si potrebbe ragionare a lungo, ma che, a mio parere, non si possono cancellare.

BARILLI: Direi che siamo entrati nel vivo dei problemi di metodo e, cioè, su come fare, oggi, storia dell'arte. Vuoi illustrare il tuo punto di vista? Vuoi effettuare una breve panoramica dei metodi che sono attualmente usati in Italia?

ARCANGELI: Io non ho rinnegato il mio maestro, Roberto Longhi. Cioè, penso che attraverso l'analisi formale dell'opera si possa ancora raggiungere una precisione di strumento ed un principio di apertura, anche sui fatti non direttamente estetici, che, a mio parere, gli altri metodi non consentono o consentono poco. In Italia, in fondo, noi rischiamo di perdere un metodo, come quello della lettura formale, che è specifico della critica d'arte italiana. Adesso molti stanno inseguendo Panofsky, ma lo fanno con molti anni di ritardo. Oppure, accanto alla ricerca iconologica di Panofsky, ci sono ricerche di ordine psicoanalitico. Sono tutti fatti estremamente rilevanti ma che sono preventivi, rispetto a quella che io chiamo la lettura formale; rischiano di darci sì informazioni importanti ma dimenticando quelle più importanti. Che per me sono quelle che, dal momento iconologico, dal momento preventivo all'opera d'arte, sfociano poi nell'opera d'arte stessa. Ora la lettura formale, l'opera stessa, non è una cosa che io concepisco come un sistema astratto, avulso dalla realtà. La lettura formale deve essere contestuale. Il criterio di qualità è contestuale, non è avulso da un contesto. Quindi è inserito anche in tutti gli altri moventi e motivi che adesso stanno, giustamente, interessando la giovane critica. Stavo dimenticando quello che in Italia è stato forse l'unico metodo che, precocemente, ha cercato di contrastare la critica formale, e, cioè, la critica sociale o sociologica. Debbo dire che in Italia ha dato risultati molto modesti e poco incoraggianti. Appunto perché si partiva da schemi preventivi di ordine non specifico. Io sento di dovermi battere per la specificità della mia disciplina. E accetto tutte le accuse di separatezza. Se dicono che sono separato, a me va quasi bene, perché, oggi, quando si fa l'accusa di separatezza, si accusa invece la specificità, che è una cosa molto diversa.

BARILLI: Di recente tu hai partecipato ad un convegno, tenuto a Bologna nell'ambito della mostra « Tra rivolta e rivoluzione », sul problema dei rapporti tra arte e rivoluzione. Cosa ne pensi, sia della mostra, sia del tema?

ARCANGELI: Il tema lo ritengo di una tale delicatezza che, quando nell'assemblea dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, si trattò di votare per la mostra, io mi astenni proprio perché, come dichiarai ai giovani che volevano la mostra e alle autorità che l'hanno convalidata, il tema era troppo delicato. Il tema è nientemeno quello dei rapporti tra Comunismo e Anarchia; un tema terribilmente scottante. E, secondo me, ancora una volta, c'è stato abuso da parte della cultura comunista nello strumentalizzare la cultura anarchica, che è cosa profondamente diversa. E questa strumentalizzazione ha lasciato delle gravi tracce nella mostra stessa. Per esempio, un libertario come Vedova si trova accanto a Vespignani. Cosa c'entra Vedova con Vespignani? Penso che, semmai, Vedova è la rivolta ma Vespignani non è la rivoluzione. Egli rappresenta una strana forma di conservazione, involuta entro schemi che la fanno apparire rivoluzionaria ma, a mio avviso, rivoluzionaria non lo è affatto. Ci sono stati poi altri episodi ma qui non è il caso di insistere. Quanto al dibattito, ho visto con perplessità numerosi interventi di giovani. Perché questi giovani erano divisi in due categorie. Una categoria di professorini marxisti di una noiosità straordinaria, che non sapevano mettere quattro parole in croce e leggevano degli in-

terventi difficili e molto noiosi. E, dall'altra parte, c'erano altri giovani che manifestavano solo un certo fanatismo. Io, come sai, sono anarchico ma non fanatico. Quindi questa alternativa tra pedantismo professorale e fanatismo mi ha fatto un'impressione per niente buona. Anzi se pensassi — come non penso — che la cultura giovanile, oggi, è quella, ci sarebbe veramente da aver paura.

BARILLI: Vuoi definire il tuo concetto di Anarchia in rapporto al tuo impegno di critico militante e di intellettuale?

ARCANGELI: La mia prima dichiarazione di anarchia l'ho fatta, per iscritto, nel 1956 e quindi, naturalmente, è un pezzo che ci penso. Prima di dire: sono anarchico, c'è da pensarci bene. Perché è un concetto di una tale elevatezza da far tremare. Naturalmente, per me anarchia non vuol dire tirare le bombe. Le bombe sono la fase infantilistica dell'anarchia, non sono l'anarchia. Per me l'anarchia è la più libera promozione dell'autogoverno, è il tentativo dell'uomo di autoeducarsi e di autogovernarsi e, o di rovesciare le istituzioni o di svuotarle dall'interno; non tanto perché le istituzioni siano una cosa in sé malvagia — sono una fase della storia dell'uomo — ma in quanto, finché ci saranno le istituzioni, ci saranno dei condizionamenti che spesso vorranno dire guerra, ci saranno delle cose che vengono imposte dall'alto e a cui noi non crediamo. È contro cose di questo tipo che io, modestamente, cerco di battermi. Si capisce che, per il momento, continuo a rispettare le leggi; in via contingente, non ho nessuna ipotesi di violenza. Ma anche nel mio lavoro di critico cerco sempre di richiamarmi, se posso, alle ragioni umane profonde, le quali sono poi, per così dire, i grandi propellenti dell'arte stessa. Dell'arte e delle altre attività dell'uomo. Naturalmente non è facile individuarle. Non dico che queste ragioni profonde siano lo stato di natura, che non esiste più. Però sono certi fatti insiti nell'uomo che presentano un orizzonte pieno. Voglio dire che, per me, l'uomo vero è fatto di pensiero, di cuore, di sesso, mentre purtroppo vedo che nel nostro secolo c'è una tendenza a isolare gli elementi dell'uomo. Ci sono gli specialisti del cervello, del sesso e così via. Ed è la tendenza che io cerco di combattere ed è questa la ragione per cui non amo la qualifica di intellettuale ma aspirerei a quella molto più difficile di uomo che pensa.

BARILLI: Direi che, a questo modo, tu dimostri che la tua affermazione di specialismo fatta poco fa a proposito della critica, non è incompatibile con una presa di coscienza di tutta la complessa realtà del momento storico.

ARCANGELI: Non c'è dubbio. Per me quella che chiamo lettura formale è, nel senso più alto del termine, strumentale. Cioè, un modo di approccio, non una finalità. Se io credessi che la lettura formale fosse fine a se stessa, l'abbandonerei immediatamente.

BARILLI: Cioè, tu non diffidi delle strutture culturali in quanto presenti inconsapevolmente nell'uomo. Tu diffidi delle strutture culturali che sono sbandierate ai quattro venti, che sono eccessivamente programmate e, come dicevi prima, separate da un contesto, estratte e fatte valere isolatamente.

ARCANGELI: In sostanza, sì. Per me questo è uno dei punti fondamentali. E poi le strutture le abbiamo ereditate e sono quello che sono. Certo, però, che molto spesso non ci bastano. Vedi la situazione che ci circonda, e non soltanto quella italiana, nonostante che questa sia particolarmente difficile. Prendi per esempio la Francia. Lì le istituzioni sono diventate paurosamente istituzionali e adesso sono completamente frenanti. Non ci sono altro che freni oppure delle esplosioni come quella del maggio del '68. Che sono state uno splendido episodio, però anche di relativa immaturità. Perché trovo che l'unico cervello profondamente pensante della contestazione era quello di Rudy Dutschke e non per niente questo cervello ha avuto una revolverata. Perché era un cervello che non si immaginava, come fa spesso l'intellettuale di sinistra, il superamento puro e semplice delle libertà borghesi ma ne proponeva la trasformazione in un altra cosa. Mentre il maggio del '68, questa *imagination au pouvoir*», certo splendida, bellissima e che ha dato luogo a tanti episodi pittoreschi, però era una specie di impulso libertario anarchico a livello immediato; cioè, secondo me, non c'era meditazione. D'altra parte, se i giovani di vent'anni avessero potuto rifare il mondo, vorrebbe dire che il mondo non è quello che stiamo vivendo.

Educazione artistica

I mass media

di Francesco Vincitorio

Fra le molte domande poste dal questionario della SIASA (vedi NAC n. 12/72), per il convegno sull'educazione artistica in programma per l'autunno del 1973, ce n'è una che, secondo me, avrebbe dovuto essere messa in particolare evidenza, per richiamare subito l'attenzione del lettore. Mi riferisco alla domanda n. 7 riguardante «il giudizio che si ritiene di dare sull'attività svolta dalla stampa e dagli altri mezzi di comunicazione di massa ai fini della formazione dell'esperienza artistica».

Se, infatti, la scuola (sulla quale il questionario, giustamente insiste) è la base di una corretta educazione artistica, non c'è dubbio che, oggi, in tempi di educazione permanente (si pensi alla recente inchiesta dell'UNESCO), i mass media rappresentano uno strumento indispensabile per qualsiasi programma educativo. E mi pare altrettanto pacifico che, dato l'odierno prevalere dell'elemento visivo, questi strumenti — basati come sono soprattutto sull'immagine — potrebbero, anzi dovrebbero avere, proprio nei riguardi dell'educazione alle arti visive, una funzione fondamentale.

Naturalmente ciò che è stato fatto e che si fa, oggi, da noi è ben diverso. Se si volessero analizzare, dettagliatamente, le carenze di questi media nello specifico campo artistico, bisognerebbe dedicargli un apposito convegno. Un convegno a cui fossero obbligati ad intervenire, *in primis*, i direttori dei circa ottanta quotidiani che si stampano in Italia e dei circa quaranta rotocalchi che ci hanno regalato la gloria del primato nel mondo, in questo genere di stampa. E poi dirigenti e capiservizio della RAI-TV e delle case produttrici cinematografiche, insomma tutte quelle persone che, in una maniera o nell'altra, hanno le mani sui mezzi di comunicazione di massa. E a costoro mostrare in modo palmare quanto spazio essi hanno finora dedicato alle arti visive (un confronto umiliante se fatto, non soltanto con le cronache sportive, ma anche con il cinema o il teatro). E come è stato utilizzato questo esiguo spazio, ossia a quali diseducativi testi, in genere, venga riservato. Non solo nei giornali di provincia, bensì nei cosiddetti grandi organi di informazione. Sciorinare, cioè, davanti ai loro occhi una bella antologia che comprenda anche qualcuna delle idiozie che si pubblicano sui rotocalchi (la definizione «La Bella Addormentata» è troppo benevola!) e qualche esempio delle «Cronache italiane» alla televisione che, non ricordo chi le chiama, più propriamente, «Crona-

che del malcostume italiano »; una scelta tra il vecchiume delle trasmissioni radiofoniche della « Ronda delle arti » e le sequenze prezzolate dei cinegiornali e i documentari-sonniferi che, ogni tanto, ci vengono ammanniti al cinema. Insomma una precisa documentazione delle responsabilità di questi « dirigenti », in modo che emerga, acuta, per virtù di cattiva coscienza, la necessità di cambiare metodo, dando uno scossone a queste pigrizie, quando non si tratti di insipienza. Sgombrare, cioè, il campo da tutta questa robaccia, che ingombra in modo incredibile il terreno delle arti visive, e soprattutto sgombrarlo da anacronistici, mummificati « poteri ». In altri termini, immettere forze nuove, giovani, informate, che vogliano e sappiano svolgere quell'importante compito di educazione permanente a cui si accennava più sopra. Il materiale umano non manca: la scuola sforna, ogni anno, dai quattrocento ai cinquecento laureati in storia dell'arte, che finiscono poi per inseguire, e a lungo, un qualsiasi insegnamento di materie letterarie.
Riuscirà questo convegno della SIASA a smuovere qualcosa in questa direzione? Il nodo sta — ripeto — nel convincere questi dirigenti che « l'affermarsi e l'incremento della cultura artistica » (per citare sempre il questionario) è importante. Nel convincerli che questa cultura non ha nulla da spartire col mercato forsennato che, parassitariamente, gli si è appiccicato addosso e che questa cultura è necessaria proprio nella misura in cui, ad ogni suo accrescimento, corrisponde una crescita in termini sociali, vale a dire della comunità che ne beneficia.

La legge del 2%

Tagliare alla radice

di Mario Grilli

Mi spiace per Giorgio Seveso ma non sono d'accordo su quanto ha scritto, di recente, su NAC a proposito della legge del 2%. O, meglio, ciò che dice è giusto, meno un punto che però è esiziale.
Egli, infatti, dopo un'analisi molto esatta della grottesca, attuale applicazione di questa legge e dopo aver, giustamente, sottolineato che ciò che conta non è la opera d'arte in sé ma l'*uso* da parte della collettività, afferma una cosa che, a mio parere, manda all'aria tutti questi discorsi. E, cioè, quando dice « che la legge del 2%, già com'è formulata, è portatrice di potenzialità d'intervento assai avanzate ».
Dissento nettamente, perchè mi pare che qui si pecchi di un eccesso di fiducia o forse — senza offesa — di ingenuità. Cambiare soltanto i contenuti dei « bandi di concorso », auspicando magari un « regolamento interno » e un allargamento delle commissioni giudicatrici, significherebbe semplicemente spostare gli attuali « intrighi politici, gli intrallazzi, le oscure manovre di potere » che Seveso denuncia. Invece di certi artisti, ne saranno favoriti altri (ammesso che i voltagabbana non riescano, sveltamente, a convertirsi ai « progetti d'intervento ») e avremo, come adesso, l'ostracismo automatico della stragrande maggioranza degli artisti, specie di quelli autentici, e nessun beneficio reale per la collettività. Non credo proprio che con una legge così vecchia e soprattutto così malnata, e in cui in pieno 1973 si parla ancora in termini di « abbellimento di edifici pubblici », si possa fare qualcosa di « avanzato ». Quello che occorre è tagliare alla radice questa « malsana tradizione » e, secondo me, per farlo non resta che riformulare la legge, facendo sì che sia emanazione non dello Stato ma dell'Ente Regione e in modo che i cospicui introiti siano davvero restituiti « a *tutta* la collettività sotto forma di un servizio pubblico effettivo e concreto ». Secondo il mio modesto parere, questo servizio non può essere svolto che da nuovi organismi pubblici, autogestiti, che facciamo, autonomamente, luogo per luogo, un discorso organico di stimolo e documentazione di *tutte* le ricerche artistiche.
Ciò non sarà impossibile se ci sarà un maggiore interessamento da parte di tutti per questo problema. Ossia una spinta dell'opinione pubblica e, di riflesso, dei partiti democratici e dei sindacati che, soli, in questo momento, possono farsi portatori di un'esigenza che è culturale e perciò sociale. Oggi come oggi, essi soltanto possono imporre agli organi legislativi quella « volontà politica » che Seveso auspica e che anch'io ritengo basilare per un reale miglioramento di questa famigerata legge del 2%.
Certo è una strada lunga, che passa in primo luogo attraverso la riorganizzazione dei sindacati degli artisti, onde raggiungere maggiore credibilità presso quegli organismi. Ma, al momento, non riesco a vederne altre. Logicamente, nel frattempo, per non congelare quei fondi già spesso deliberatamente congelati, si potranno apportare alcune modifiche. E quella che è stata proposta dalla FNAGGIL, riguardante i « progetti d'intervento », può essere certamente sperimentata. A patto però che siano intese come sperimentazioni-ponte per arrivare ad una radicale riformulazione della legge.

Spazio aperto

Gruppo di ricerca

Dopo varie discussioni fra noi sulla proposta di Vittorio Corna, relativa alla costituzione di gruppi di ricerca e di studio (NAC n. 10), abbiamo deciso di dar vita ad uno di questi gruppi, fra gli studenti dell'Accademia di Brera. A tal fine abbiamo esposto nell'apposito albo dell'Accademia il seguente programma:

« Una delle più profonde esigenze della situazione che si vive all'Accademia di Brera è il possedere una visione critica sulla produzione artistica di questi ultimi venti anni. Poiché sappiamo dalle motivazioni della contestazione che tale visione non si acquista attraverso i soli libri, si viene formando tra i più sensibili al problema, un *Gruppo di ricerca studenti di Brera* su « L'arte dal 1945 a oggi attraverso una documentazione di cronaca ». La ricerca inizierà su Milano nei giornali dell'epoca reperibili alla Biblioteca Sormani e alla Biblioteca Braidense. Con questa ricerca si vuole, non solo essere al corrente e verificare, personalmente (e non attraverso falsificazioni di testi già formulati e comunque parziali), ciò che ha costituito l'arte più vicina a noi, ma anche acquisire una base di coscienza critica, riempiendo così il vuoto culturale in cui ci troviamo ».

Hanno aderito i seguenti nominativi: Marina Beltrami, Giovanni Canu, Letizia De Giacomo, Elena Bernasconi, Paolo Codara, Cristina De Vecchi, Aldo Iegri, Flavia Somasca, Paolo Spanò, Giuditta Boldi, Aldo Spoldi, Anna Berà, Deda Barattini, Alfredo Mazzotta, Giuseppe Sipione, Maria Lombardo.
Abbiamo già tenuto una prima riunione ed altre ne abbiamo in programma per le prossime settimane.
Vi terremo informati della nostra ricerca.

Gruppo Studenti Accademia Brera.

È una buona notizia e ce ne compiaciamo. Tanto più che, venendo da un gruppo di studenti dell'Accademia di Brera, ci conferma che il terreno migliore per la costituzione di gruppi di ricerca e di studio non può essere che quello dei giovani, specie se interessati direttamente alla problematica artistica.
Anche la motivazione (« acquisire una base di coscienza critica ») l'accogliamo con gioia.

E i centri di documentazione?

Sono un vostro lettore e ritengo di farvi cosa gradita inviandovi un ritaglio del giornale « Libertà » nel quale si dice che « il Consiglio Direttivo dell'Associazione Amici dell'Arte » di Piacenza, presieduto dal cav. Gaetano Metti, ha deciso di istituire un « Centro di Documentazione » con lo scopo di raccogliere il materiale critico relativo all'attività di ogni artista piacentino e precisamente i cataloghi delle mostre d'arte, le eventuali recensioni, i saggi critici su riviste e giornali, la segnalazione delle enciclopedie e dei libri che riportano stralci critici e riproduzioni di opere. Detto materiale troverà accoglienza nell'archivio dell'Associazione e pertanto darà la possibilità di tener conservata la documentazione del lavoro svolto a livello locale, nazionale ed internazionale dagli artisti piacentini ».
Penso che questa iniziativa vi arrecherà soddisfazione ma credo che dovrebbe procurarvi anche un senso di colpa. Infatti, dopo aver sollecitato per parecchi mesi la formazione di questi « Centri di Documentazione », ad un tratto avete lasciato cadere il discorso. Come mai un così improvviso silenzio?

C. C.

È vero. La notizia ci ha fatto molto piacere ma, al tempo stesso, ci ha procurato qualche rimorso, per aver smesso di parlare di questi « Centri di Documentazione » (pur continuando a considerarli « un modo nuovo e valido e duraturo di concepire i fatti della cultura »). Ma se non ne abbiamo più parlato, un pò di colpa ricade pure sui lettori.
Quando diamo inizio ad un dibattito, la nostra speranza è che — se il tema è vitale — dia luogo ad una serie di discussioni nelle quali intervengano, liberamente, i lettori. Se questa risposta è pigra e, malgrado le sollecitazioni, vengono lasciati a discuterne i soliti « addetti ai lavori », è logico, ad un tratto, chiudere il discorso.
Comunque un seme ha fruttificato a Piacenza. Auguriamoci che sia l'inizio di una vasta, rigogliosa fioritura.

Problemi di estetica

L'età critica della scienza

di Piero Raffa

Nell'articolo precedente (« Gli ingegneri della percezione estetica », dicembre 1972) ero pervenuto quasi involontariamente, come se la logica stessa del discorso mi avesse preso la mano, ad una prospettiva che superava di gran lunga il modesto ambito tematico da cui avevo preso le mosse. È casuale codesto sbocco imprevisto? O forse dipende da qualche mio personale ghiribizzo o preconcetto? Propendo a credere che vi sia nelle cose una connessione necessaria, una problematicità obiettiva, per cui da qualunque parte si prenda l'abbrivio, anche la più marginale ed in apparenza insignificante, ci si trova costretti a incontrarsi col centro ed a urtare contro il duro nodo di una situazione ineluttabilmente critica. E poiché il mio discorso procede dall'interno dell'estetica e sul filo dei suoi interessi e problemi in quanto disciplina sulla via di diventare scienza, è anche inevitabile imbattersi in un curioso paradosso: che una disciplina « periferica » e scientificamente poco accreditata si riveli in modo impreveduto un punto di osservazione singolarmente illuminante dell'intera crisi culturale della scienza.
Il paradosso non finisce qui. La luce che l'estetica irradia sulla situazione della scienza in genere si riverbera a guisa di un boomerang sulla propria condizione, mettendone a nudo la problematicità. In parole povere si tratta di questo. Nel momento in cui l'estetica può finalmente vantare i titoli per uscire dal suo cancrenoso stato filosofico e accedere, secondo la logica dello sviluppo culturale, allo stato di scienza empirica, ecco che la crisi generale dello sviluppo scientifico la pone dinanzi ad un dilemma cruciale: andare avanti, col rischio di essere coinvolta in tale crisi, oppure segnare il passo, proseguire sulla vecchia strada, condannandosi ad un'improduttiva automacerazione?
Mi propongo di dimostrare, nel corso di alcuni articoli, che codesta alternativa non è ineluttabile, che esiste una terza via e che in essa risiede la situazione di privilegio, direi unica e comunque paradigmatica, di cui beneficia l'estetica grazie alla sua arretratezza. A ben pensarci non vi è nulla di assurdo in ciò, almeno per coloro che hanno preso coscienza della natura minacciosamente regressiva (per la vita umana) che il progresso ha assunto da quando è cominciata la sua forsennata accelerazione. Se il progresso è diventato regressivo, nessuna meraviglia che la salvezza possa venirci dal regresso progressivo.
Comincerò col chiarire che cosa intendo per *età critica* della scienza. Non certo una delle tante « crisi » che nel corso della sua gloriosa storia le hanno permesso di procedere con più critica consapevolezza, sbarazzandosi di falsi problemi e superando situazioni che sembravano mettere capo ad un vicolo cieco. « Età critica » è il periodo del ciclo biologico della vita individuale, da cui ha inizio la senescenza o, quanto meno, una fase della vita con caratteristiche nettamente differenti da quelle dell'età giovane e adulta. Con questa metafora intendo dire che, a cominciare da una svolta che per convenzione si può far coincidere con la terza rivoluzione industriale, hanno avuto luogo nella scienza alcuni mutamenti che ne hanno trasformato radicalmente la fisionomia.
Il fenomeno presenta aspetti diversi, che per comodità di discorso articolerò in ordine successivo, con l'ovvio avvertimento che la settorialità di tali aspetti non soltanto è artificiosa, ma presuppone un contesto condizionante extra-scientifico, che tutti li riguarda più o meno direttamente, anche quelli apparentemente più autonomi. Tale contesto è la civiltà, la quale — giova ricordarlo — è al tempo stesso condizionata dallo sviluppo scientifico. Non è facile chiarire in poche parole questo nesso, che somiglia un po' alla storiella dell'uovo e la gallina, e che peraltro è di competenza dell'antropologia culturale. Mi preme invece premettere qualche considerazione sulla cosiddetta « fatalità » del progresso scientifico, al fine di mettere in chiaro le implicazioni etico-culturali che di solito vengono ignorate o taciute. In realtà, quando si fa il gesto di allargare le braccia per esprimere l'impotenza umana a contrastare tale « fatalità », si intende giustificare, lo si sappia o no, determinate scelte implicite, che in ultima analisi hanno poco a che vedere con lo sviluppo scientifico come tale. Quando si constata che l'attuale civiltà ha perduto la saggezza ossia ha smarrito il senso della vita umana come un fine, si vuole dire appunto che la scienza ha cessato di essere considerata un mezzo per tale fine e si è trasformata in un galoppante feticcio, sul dorso del quale cavalchiamo, incapaci ormai di frenarlo e riorientarlo, anzi lo accettiamo appunto come una sorta di « fato » inesorabile, e magari provvidenziale. In altre parole, accettiamo o subiamo *la scienza come regolatrice suprema e totalitaria della vita*, la qual cosa è assolutamente inedita nella storia umana. « Fatale » dovrà pertanto considerarsi questo mutamento di mentalità etico-culturale, e non già lo sviluppo scientifico, che in un contesto differente avrebbe potuto svolgersi in modo assai diverso.

Fin qui ho usato la parola « scienza » in un senso, per così dire, figurato. Tanto che il lettore attento potrebbe obiettarmi di aver giocato con una carta truccata. Infatti, quando si parla di scienza, s'intende un certo ben noto universo di pensiero e di linguaggio. Ma è mai possibile che il pensiero come tale sia responsabile di aver sconvolto così catastroficamente la « qualità della vita »? La verità è che la scienza non è più padrona di se stessa, dei suoi fini. Anzi, si può dire senz'altro che la scienza *come tale* non esiste più, è un ricordo d'altri tempi. O per meglio dire, essa è decaduta dal suo trono di regina al rango di una schiava al servizio della tecnologia (ciò che una volta si chiamava scienza « applicata » e che oggi dovremmo chiamare più propriamente « degradata »).

Mi si domanderà se per caso non sia una deformazione pessimistica questo modo di vedere le cose. L'applicazione della scienza, la sua potenzialità pratica, insomma « la scienza al servizio della vita umana » non fu la grande idea di Bacone, poi ripresa dagli Illuministi, la fiaccola che dischiuse al genere umano l'orizzonte e la non infondata speranza di un grandioso progresso? Come ha potuto accadere un capovolgimento così sconcertante?

Capovolgimento è la parola giusta. Al di là della schiavitù politica in cui è caduta la scienza, dico la sua subordinazione al potere dell'industria e della ragion di Stato, è intervenuto qualcosa di più profondo e irrevocabile, qualcosa che riguarda la sua funzione istituzionale nella civiltà: un rovesciamento, appunto, del rapporto tra il pensiero scientifico e la sua applicazione tecnologica. Avendo la scienza perduto la sua autonomia teorica, il suo interesse disinteressato per la verità, non si pone nemmeno la questione del dove e come debba essere indirizzata la ricerca come tale. Essa non ha altra scelta che assecondare e servire la potenza tecnologica, la quale per sua natura è illimitata (tutto è possibile), rappresentando per l'uomo una tentazione difficilmente rinunciabile. Né si pone più il compito della previsione scientifica in senso proprio, dato che « prevedere » si identifica ormai con causare. Il futuro non è più ciò che accadrà, ma ciò che viene fatto accadere. Anche l'espressione « dominare la natura » è diventata falsa. In realtà la tecnologia, ormai sovrana incontrastata, può arrogarsi la superba presunzione di « creare » una seconda natura, il che equivale a dire, con elegante mistificazione retorica, che la sua diabolica potenza ha varcato i limiti di sicurezza della naturalità. Gli effetti sono sotto gli occhi (e sulla pelle) di tutti. Non siamo più creature nel senso naturale, siamo docili cavie manipolate dalla tecnocrazia.

Se le conseguenze dell'imperialismo tecnologico sono evidenti per tutti per quanto concerne la vita umana, meno note ma non meno preoccupanti sono quelle che ineriscono all'attività scientifica.

Alla Permanente di Milano

Mostra del Liberty

di Renato Barilli

Da tempo il Liberty gode di un meritato rilancio, tanto più che gli studi più aggiornati in materia hanno stabilito che esso non può essere distinto, se non per una pura questione di etichetta, da altre designazioni più correnti sul piano internazionale: Art Nouveau, Jugendstil, Modern Style ecc., rifluendo così in una poderosa « visione del mondo » fortemente attestata tra l'ultimo decennio del secolo scorso e il primo del nostro; di traguardo in traguardo, poi, il termine più comprensivo da raggiungere è forse quello di Simbolismo, termine che non raccoglie in sé soltanto le ricerche plastiche e visive, ma anche quelle letterarie, teatrali, musicali, di costume e così via. Il Liberty propriamente detto resta allora l'espressione più calzante ed efficace per designare la partecipazione italiana a un fondamentale momento della storia recente. Di qui il compito necessario di dedicargli a ritmo serrato indagini ed esposizioni.

Questa di Milano, tuttavia, segna una tappa, per così dire, di transizione, o per lo meno di esito misto, con raggiungimenti buoni e altri invece più approssimativi, e ciò in dipendenza di due ragioni principali: una certa disparità d'impegno da parte degli organizzatori, e una carenza di spazio e di mezzi nell'allestimento. Una città come Milano, che del Liberty è stata forse il centro più prestigioso, avrebbe dovuto mettere a disposizione della mostra risorse museografiche ben più ampie di quanto non abbia fatto, anche a costo di rimandarne l'apertura di qualche tempo. Accennando a una disparità di impegno critico, avevamo presente, da una parte, il contributo della Brizio (pittura e scultura), dall'altra quelli della Bossaglia (Architettura) e di Rosci (arti decorative e industriali); non è che si voglia peccare di insulsa partigianeria generazionale, ma sta di fatto che il « passo » della Brizio appare eccessivamente lungo e sintetico per un'occasione del genere, necessariamente specialistica: è il passo già così opportuno al momento in cui la Brizio realizzò il suo benemerito *Ottocento e Novecento*; ma stridente, per sommarietà, quando viene a confronto con il discorso rigoroso e informatissimo di due specialisti come appunto la Bossaglia e Rosci.

C'è per esempio, nel discorso della Brizio, una preterizione (forse propria di chi ne ha già parlato troppo altrove) sui casi di Previati e di Segantini, che pure restano figure-chiave del Liberty (Simbolismo) italiano; sul Previati in particolare la Brizio sorvola dannosamente, non ricordando neppure quel fondamentale 1891, data della presentazione a Brera della *Maternità*, il primo scandalo avanguardistico che si ebbe in Italia; e di là prese le mosse anche il simbolismo segantiniano, che fu sempre meno convinto di quello di Previati; e neppure lo stesso Pellizza è da considerare immune da influssi liberty- simbolisti (si consideri p. es. *Lo specchio della vita*); una sua presenza quindi, seppur ridotta, non avrebbe guastato. Viene poi riconosciuto il giusto rilievo spettante alla scultura di Bistolfi, ma in questo caso difetta la quantità espositiva (appena quattro « gessi »); d'accordo che gli originali bistolfiani sono intrasportabili, ma le attuali risorse museografiche avrebbero potuto sopperire, per esempio con una serie di pannelli fotografici; sta di fatto che Bistolfi avrebbe dovuto pesare di più, in tutti i sensi, a cominciare da quello strettamente materiale-quantitativo; e soprattutto, non avrebbe dovuto esser separato dalla coeva produzione cimiteriale sbocciata attorno a lui, che come si sa costituisce uno dei più validi capitoli del nostro Liberty: trascurato dalla Brizio, esso ha dovuto venir assunto in altra sezione, ma senza il necessario collegamento con la figura del capofila. Ancora: giusto riconoscere il carattere di « testa di ponte » che nella penetrazione preraffaellita in Italia spettò a Roma, soprattutto con Nino Costa; ma perché allora non documentarla con qualche dipinto di questo autore, assunto anche solo come antefatto? È certo

E. Basile: *Poltrona.*

con i Sartorio e i De Carolis siamo a un inquinamento delle ragioni migliori del Liberty (con aggiunte neo-rinascimentali o esotiche, soprattutto nel caso del primo); ma anche qui occorreva documentare di più tali fasi involutive, sia aumentando la presenza di Sartorio (consistente appena in due pezzi), sia ricostruendo con l'ausilio di foto e diapositive qualche ciclo murale del De Carolis. Un giusto rilievo trova poi il decorativismo (così intonato alle più tipiche esigenze liberty) dei vari Chini, Zecchin, Wolf Ferrari; ma all'opposto non viene messo a fuoco, come si sarebbe richiesto in un'occasione tanto qualificante, il problema dei cosiddetti « espositori di Ca' Pesaro » (Gino Rossi e Arturo Martini soprattutto, cui si possono associare per analogia di casi Ugo Valeri, Alberto Viani, la scultura di Wildt). Problema appunto dei più delicati, poiché c'è da chiedersi se si tratti di una generazione successiva, ma all'interno di uno stesso clima, oppure di un « voltar pagina » di artisti che si danno a costeggiare; anche da noi, i paralleli fenomeni europei del fauvismo e del primo espressionismo. La risposta più persuasiva sembra avviamente la seconda, soprattutto considerando il carattere disincantato, duro e tagliente delle opere di Rossi e della grafica di Arturo Martini. Infine un altro appunto, questa volta di carattere generale: si sa quanta importanza abbiano avuto nel Liberty le varie manifestazioni grafiche; non si può dire che alla mostra esse non siano documentate (lito e incisioni di Alberto Martini e Ferenzona, cartellonistica di Dudovich, Hohenstein, Mataloni ecc., saggi vari di arte tipografica e illustrativa); ma dal punto di vista scientifico tutta questa materia è caduta in una specie di « terra di nessuno », il che si è poi riflesso in un criterio (anzi, non-criterio) espositivo, di pura presenza materiale, non abbastanza chiarita e motivata.

Il contributo di Rossana Bossaglia per l'architettura è di massima precisione e informazione (confermando il ruolo eminente di questa studiosa in tale campo d'indagine); e ovviamente la perfetta conoscenza si traduce in valide scelte museografiche: allestimento di alcune trattazioni monografiche, dove fosse possibile reperire il necessario materiale d'archivio (piante, « alzati » ecc.), per i casi maggiori di Basile e d'Aronco; pannelli misti per documentare altre presenze; e infine un percorso fotografico volto a illustrare alcuni luoghi tipici dell'architettura liberty: le terme, i cimiteri, anche le fabbriche — elemento prezioso, questo, a contrastare l'immagine asfittica di un Liberty quale stile di lusso, di spreco, riservato alla ricca borghesia, mentre esso fu movimento totale e volle lasciare dovunque la sua impronta, conciliare perfino nelle fabbriche l'esigenza funzionale con quella estetica. E soprattutto in relazione all'architettura cimiteriale abbiamo quello sguardo portato ai grandi monumenti scultorei, mancante altrove. Ma anche qui pesano le ristrettezze di allestimento. Per esempio, si sarebbe dovuto concedere lo spreco (non inaudito) di costruire qualche plastico, onde rendere più spettacolare e fruibile il linguaggio altrimenti ingrato dell'architettura, se vista solo nei progetti; e il percorso fotografico stesso, buono nelle intenzioni, è stato raffreddato da una preziosa distribuzione in pannelli troppo separati tra loro, isolando così le singole foto, impedendo la ricostituzione di quel *continuum* ambientale che fu uno dei caratteri più propri di tutta la stagione liberty.

La sezione spettacolarmente più fruibile è forse quella delle arti applicate, anche perché distesa in un congruo spazio; in tal modo i vari ambienti riproposti da Rosci risultano tutti leggibili (e puntualmente rispondenti all'informatissimo discorso in catalogo); rinasce il ventaglio di indirizzi dei nostri mobilieri: l'esotismo al limite del kitsch di Bugatti; la linea « a schiocco di frusta » di Basile; il florealismo della ditta Zen; la sobrietà quasi-funzionale, di impronta scozzese, di Quarti e Cometti. Non manca una fitta documentazione nel campo delle suppellettili (Richard Ginori), del ricamo (Aemilia Ars), delle vetrate colorate; ma qui di nuovo pesa alquanto la mancanza di spazio.

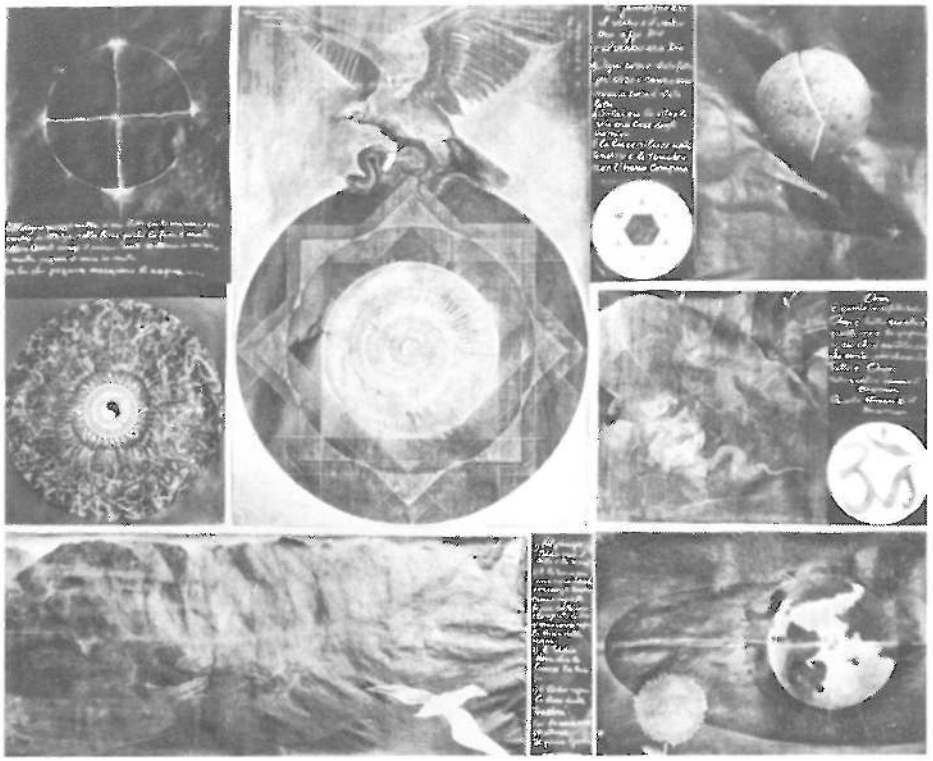
Si è tenuto per ultimo quello che pure n'è il saggio iniziale in catalogo, di Fortunato Bellonzi, sui rapporti tra il Liberty e la letteratura coeva: evidentemente, si tratta di un aspetto svincolato dalla mostra, ma fondamentale per assicurare le fortune del Liberty attraverso la via più valida, che è quella di mostrarlo come la componente plastico visiva rientrante, assieme ad altre, a formare un capitolo generale di storia della cultura. Bellonzi è validamente attrezzato in questa direzione, e se talora pecca, pecca solo per difetto, non avendo il coraggio di andare fino in fondo in certi pur giusti accostamenti. Per esempio, resiste talora in lui la tentazione di partire da un'accezione svalutata di Liberty, così che esso, per definizione, dovrebbe riferirsi a fenomeni minori « evasivi », non seri e impegnati. A parte il fatto che l'« evasione » può essere strumento dei più rivoluzionari (si pensi alle « evasioni » di Gauguin e di Rimbaud), non è mai troppo giusto usare un'etichetta per designare soltanto fenomeni minori, privandola dei maggiori (in base al pregiudizio, già funzionante per il manierismo e il barocco, che un grande autore sia superiore ad ogni « ismo »). Così, se non è giusto privare il Liberty (o Art Nouveau, o Simbolismo) di presenze maggiori, nelle arti visive, come Previati e Segantini, allo stesso modo non lo si può privare neppure delle grandi figure poetiche di Pascoli e d'Annunzio, e questo per le ragioni stesse che Bellonzi allinea molto bene, senza però osare di trarne tutte le conseguenze. Se invece si decreta (come egli sembra tentato di fare) che l'appellativo di liberty sia riferibile solo a dei « minori », seppur deliziosi, come la Guglielminetti, Luciano Zuccoli, Guido da Verona, si cade in pieno circolo vizioso, decidendo fin dall'inizio che l'etichetta sia di corto respiro. Infine, come Gino Rossi e Arturo Martini appaiono ormai al di là del Liberty, così si deve dire anche per i Gozzano e i Govoni, e più o meno per ragioni analoghe, perché compare in loro un'acre e sferzante ironia, ignota ai puri campioni del misticismo *fin-de-siècle*. E perfino il discorso sul primo Marinetti è ancora tutto da fare: si vedrebbe che (esattamente come in Boccioni) i motivi liberty sono presenti sì, ma piegati a un gusto interamente mutato.

Domenico Caneschi

di Gualtiero Schönenberger

Non tutti i giovani artisti soggiacciono alla pressione di un mercato che tende a uniformare le ricerche, a renderle superficialmente individuabili, a favorire una produzione di oggetti soltanto « estetici » e mercificabili oppure un seguito di operazioni individualistiche staccate da un contesto di sensi più profondo e radicato in una « Weltanschauung ». Il disagio per questa situazione è da anni e anche la protesta che ne consegue. Tuttavia i mezzi per attuare quest'ultima rimangono quelli artistici. Non si fa della politica con l'arte, anche se una scelta artistica, un atteggiamento d'artista, possono essere politici. È interessante rilevare che anche in un ambiente fortemente condizionato dal conformismo mercantile, come quello milanese, si sviluppano, come già in altri centri europei e americani, posizioni di ricerca alternative alla sconfortante e incondizionata corsa al contratto e alla personale che spesso intrappola il giovane artista ancor prima di aver approfondito le ragioni delle sue scelte, del suo discorso.

Questo atteggiamento « alternativo » può assumere il senso di un riaggancio alla « tradizione » intesa in senso positivo, quale mezzo di comunicazione con le leggi che regolano i rapporti fra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande, tramite l'uomo che è il punto d'incontro fra l'uno e l'altro ed è in grado, e l'ha



D. Caneschi: *Progetto per un quadro articolato simbolico,* 1972.

fatto in passato, di dare un « senso » a quanto percepisce. Questo riaggancio alla tradizione comporta il recupero del simbolo inteso come archetipo rievocatore di significati perduti o latenti, o dell'immagine reale colta non limitatamente ai valori di percezione e di esperienza (« sperimentali »), bensì come emblema in cui il particolare riconduce all'insieme. Una simile posizione è « religiosa »; considera l'opera d'arte come « luogo », come oggetto di meditazione, oltre la testimonianza di un'esperienza personale o la esemplificazione di una possibilità tecnica; tende cioè a fare della ricerca artistica qualcosa che trascende il soggettivo: ma non soltanto su un piano formale, come è avvenuto per certi aspetti della «pop-art », dell'« iperralismo » e della « mecart », bensì su un piano soprattutto contenutistico. Questa posizione si basa, ancora, sulla convinzione che una trasmissione di concetti « tradizionali » — come afferma Guy Harloff, in un'intervista di Udo Kultermann apparsa in un numero di quest'anno di « Art International » — oggi non può avvenire che tramite un'esperienza personale (non a caso Harloff, alla quinta Documenta di Kassel, figurava nelle « mitologie individuali »), da trasmettere da individuo a individuo — non più al gruppo che si si riconosce nel simbolo — dato che viviamo in un mondo frantumato, che ha smarrito il « senso » delle cose.

Domenico Caneschi - nato a Panicale (Perugia) nel 1943, formatosi a Milano, prima al Liceo Artistico, poi alla Facoltà di Architettura (frequenza quadriennale), infine all'Accademia di Brera (classe di Marino Marini) e operante nella metropoli lombarda — ha scelto questa difficile strada per una sua intima convinzione sulla finalità dell'arte precisatasi dopo la lettura di alcuni testi sulla crisi del mondo moderno (in special modo René Guénon) e nello studio dei miti e dei testi sacri e poetici della tradizione occidentale e orientale. In questi ultimi cinque o sei anni, la sua ricerca pittorica è passata da orchestrazioni ancora narrative (pitture in rilievo sul mito di Icaro, di Prometeo, o con altri collegamenti fra la figura umana, fiori, alberi, avvenimenti cosmici), in cui l'unità fra i vari elementi è ottenuta tramite la tensione di un discorso formale estrinsecato in una linea ritmata ed espressiva, a immagini più fisse in cui la dinamicità dei significati sovrapposti (interiorizzata, irradiante da un « centro ») viene percepita mediante un'obiettivazione che tende a fissare un contenuto archetipico. Il rimando da un significato all'altro non si vale più del collegamento lineare (cioè di una manifestazione del proprio « stile » personale), ma sia con l'affiorare di una forma fondamentale nell'immagine stessa obiettivata [1], sia con l'accostamento di motivi di diversa natura (forme simboliche geometriche, animali, paesaggi, temi cosmici, scritte religiose, monogrammi, citazioni poetiche e filosofiche) secondo un ritmo che in modo libero riprende l'immagine quadrangolare del mandala classico o quella della spirale del succedersi delle ere. Anzi, secondo quanto l'artista tende a precisare, i singoli motivi sono da vedersi solo in funzione di un quadro articolato (sorta di moderna iconostasi), con i vari rimandi fra immagini e testo. Sono studi per un'opera più grande, « totale », in cui dovrebbe intervenire anche una varietà di tecniche: dal disegno alla pittura, al rilievo, a seconda delle necessità del contenuto. In un'opera successiva, di cui si possono già vedere alcuni disegni preparatori, Caneschi vuol tentare l'inserimento di immagini, prese dalla storia e dal costume contemporanei, in simboli, immagini naturali emblematiche e cosmiche da lui precedentemente usati. L'accostamento delle varie immagini (che potrebbero essere fruite come opere singole, tanto sono eseguite con minuzia e preziosità tecnica, ma che l'artista assolutamente desidera considerare come parti di un « insieme ») tende a toglier loro la funzione di un'espressione chiusa, limitata al fattore estetico, per immetterle in un gioco di rimandi continui, secondo una specie di respiro cosmico che traccia i suoi cerchi come le increspature concentriche lasciate da un sasso gettato nell'acqua. Secondo una classificazione analitica (che senza dubbio dispiacerebbe a Caneschi, in quanto tende a ridurre il suo lavoro a una successione di temi staccati), sarebbe possibile inventariare alcune immagini che ricorrono nella sua ricerca: dagli iniziali miti « illustrati » di Icaro, Prometeo, che si prolungano negli emblemi solari, « gioviani » e « apollinei », dell'albero, del cavallo, dell'aquila, del gabbiano, del girasole, alla ripresa dell'archetipo del « cosciente che domina l'inconscio o che lotta con esso ». Nelle immagini dell'aquila che afferra il serpente nei suoi artigli o del serpente attorcigliato attorno al ceppo dell'ulivo; dai simboli terrestri e nettuniani di rinascita (lunari), della stella e del riccio di mare, del melograno, ai simboli plutoniani (ctonî), legati alla morte, alle elaborazioni più segrete e più fonde: rocce, cristalli, fuoco e lava, serpente, riportate a un livello cosmico nelle immagini di mondi nascenti o in dissoluzione; infine, dai simboli taoisti dello U-Ki e del Ttai-Ki, alla « quadratura del cerchio » [2], alla rosa dei 64 esagrammi dello I-King, alla stella a cinque, sei, dodici punte, alla spirale. Sono poi da menzionare le combinazioni di queste immagini che abbiamo elencate (e le cui corrispondenze non sono programmate secondo un « sistema » scientifico di equivalenze, ma appaiono come evidenze naturali, come « rivelazioni », di tipo poetico e religioso): l'U-Ki, come cerchio che racchiude il quadrato e la spirale; il girasole-mandala contenente il Ttai-Ki (o addirittura un « occhio » lucente che è il centro dell'immobilità assoluta attorno a cui ruotano le varie differenziazioni della vita), la contrapposizione della forma pentagonale aperta della stella di mare e della forma pentagonale chiusa dell'« osso » del riccio di mare; la penetrazione del cerchio, inizio di nuova vita, di diversificazione, chiamata « Samsâ-

ra », per analogia con il termine sanscrito.
In una tale ricerca di significato nelle cose sembra che rimanga ben poco spazio per l'esperienza personale. Un simbolo deve essere « ovvio », obiettivo, rispondere a una situazione generale, appoggiarsi a un archetipo collettivo; ma in un'epoca senza tradizioni (o con tradizioni morenti o spogliate del loro contenuto) come la nostra, questa operazione non può farsi che a partire da una esperienza personale. La ricerca dei significati « comuni » passa attraverso un sempre maggiore affinamento delle proprie antenne prospettiche. La diffidenza di Caneschi nei confronti del proprio stile personale fa sì che la nota « particolare » la si debba scoprire nell'attenzione appassionata con cui il messaggio universale viene da lui messo a fuoco in un soggetto consueto e posto in relazione con altri, nella sua tranquilla definizione, attraverso il fitto dipanarsi del segno e il distendersi di un colore dorato, nella risonanza comune, musicale, che lega gli elementi apparentemente più staccati in un unico moto di sistole e diastole, in un generale respiro diversificato nel particolare di ogni successiva enunciazione. Il che è un modo più sottile e « segreto » di fare dello stile.
Una simile ricerca (dalla forte componente « morale ») non è certo destinata a un'immediata comprensione, ostacolata com'è da alcuni suoi aspetti « anacronistici » o « medioevali » (non a caso Caneschi è un umbro che « sente » profondamente la sua appartenenza a una terra segnata da un destino mistico ma nel contempo produttrice di un'umanità legata ai ritmi dell'agricoltura, sobria e concreta). Per altri suoi aspetti, la ricerca del giovane artista può venire inglobata nelle « mitologie individuali »; ma questa espressione, coniata di recente (e balzata alla notorietà a Kassel), non rende certo giustizia alla spinta obiettivante, di una precisa realtà (ancorché spirituale) che ne caratterizza lo sviluppo. L'arte, si dice, ha fra i tanti scopi attribuitile, quello di « insegnare a vedere, a usare l'occhio ». Caneschi, nel suo ambizioso disegno, ci vuole invitare a vedere oltre le apparenze dell'esperienza contingente, a usare l'occhio interiore (il « terzo occhio » della mistica induista e buddista, l'« occhio pineale » di Bataille) e ci sembra sulla buona strada per riuscirci.

[1] Il motivo astrale, di significato esoterico, nell'animale marino, stella o riccio di mare, o il trasformarsi del girasole in una ruota solare, in mandala, o il rimando, nella serpe attorcigliata alle radici di un ulivo, al serpente Nidhögg che corrode le radici dell'albero divino Yggdrasil, alla serpe ctonia ma anche all'albero di Atena, quindi all'alternarsi, alla lotta fra i due principi dello Yin e dello Yang.

[2] Equivalenza simbolica dell'« era dell'oscuramento » degli indù: il Kali-Yuga.

In riva all'Adda

di Paolo Fossati

La definizione di Arcangeli di « ultimi naturalisti » per un gruppo di pittori tra Lombardia e Emilia, in Padania dunque, fu in qualche modo memorabile e restò come un emblema critico sul loro lavoro. C'era, in coda al discorso condotto dal critico bolognese, un cauto veleno: che significava « ultimi » naturalisti? Forse una lezione che non poteva essere oltrepassata senza perdere di vista il concetto stesso (o la sua storia) di naturalismo o una pattuglietta perdutasi in un nuovo continente in cui si era ricavata il compito di dar notizia di se come un polo polemicamente inattuale? La domanda, a tanti anni di distanza resta, sicchè averla implicitamente posta non è prova secondaria del valore critico di quel testo. La sua resistenza interrogativa si approfondisce a seguire la letteratura successiva di qualcuno dei campioni di quell'analisi: Morlotti ad esempio su cui i libri e i saggi non han cessato di continuare a portare intelligenza di letture e di auscultazioni.
Siamo con Morloti in riva all'Adda, in un naturalismo lombardo le cui coordinate e i cui miti non mi pare siano poi stati precisati come si vorrebbe (ma qualcosa in più a suo tempo Fagone mise assieme sul tema nel libro da lui curato con L. Vitali su Treccani, per il Milione). Per esempio l'incontro con il romanticismo che fu già del Piccio e si colorò in Lombardia di fomentazioni simboliche e emblematiche molto caratteristiche fino a tutti gli anni preparatori del futurismo milanese. Oppure l'altro tema, anch'esso lombardo e di ascendenza cattolica per cui i canneti e i fitti d'erbe sono un correlato di materia carne, e quindi di carne peccato: ossessione e contemplazione così pronunciata da illuminare a fondo il lavoro, per restare in esempio, di Morlotti. Più che il rapporto di e con la natura, più che quella tenerezza e disperazione del tatto (« volevo e voglio raggiungere le mie aspirazioni di densità organica fra vegetazione e carne umana; ma ora cerco di non lasciarmi affogare dalla materia » dichiara nel 1964), e l'angoscia simmetrica di un ciclo che è « nascere, crescere, culminare, corrompersi » (Arcangeli), (ciclo troppo sospeso in se stesso per esser credibile, se non entrasse la componente cattolica appunto), più che questo a contare è il gesto che conduce ad affondare nella natura, la scelta di trasformare la storia in natura (che è poi il tratto, secondo il solito Barthes, che qualifica lo evento e la volontà mitologica), il rifiuto di uno spazio articolato e il bisogno, se non si vuol parlare di affondamento, certo di simmetria, secondo il modulo « mi sento come un insetto *dentro* le cose », da lui stesso enunciato.
La questione di Morlotti, e, al modo con cui l'aveva posta a suo tempo Arcangeli, è tutta qui: nella natura (sia lecito il gioco di parole) di quel gesto. Forse a studiar bene questa parte e insomma a motivare meno letterariamente questi « gestes blancs parmi les solitudes » si arriverà più in là di quanto insoddisfacentemente non si sia fatto fin qui. Su quella via sarà fatta un po' di luce su certi ircocervi che la nostra memoria non sa non costruire? Quando, per esempio, e credo a ragione, Valsecchi scrive che « nel 47, Morlotti si lasciò attrarre da Antibes; forse, più che da Antibes, dalle mitologie mediterranee che Picasso scioglieva di fronte al mare, nella festa della pace e della libertà ritrovata », ebbene, come dimenticare due cose, e cioè che i miti del mediterraneo per un pittore italiano preesistevano e al Picasso di Antibes e alle feste della pace (quale poi? La Corea e la guerra fredda eran già a Yalta) e, ancora, che ben presto lo stesso Morlotti al gran mare preferirà Imbersago e le rive d'Adda? Le quali rive son poi, è ancora Valsecchi ad annotarlo, « un paese primordiale perché al cominciamento dello stesso fluire delle sue linfe d'uomo ». Al che, ecco ancora scattar la memoria a quel primordio e primordiale, che retrodata di colpo di un trentennio il discorsino (magari per verificare poi alla Ungaretti il « paese innocente ») e che fa pensare da un canto a certi motivi ricorrenti nella nostra cultura come a un'ossessione su cui non si è ancora speso il tempo di una ricerca adeguata; e dall'altra a un continuo refoulement della stessa nostra cultura di fronte ai proprii motivi, sempre superati da una diversa urgenza di impostazione. Probabilmente, usiamo questa forma dubitativa perché il discorso è da fare, su questo filo di pensieri la nozione di « ultimi naturalisti » in opposizione anche a una ricerca di realismo che è corsa lungo gli anni maturi di Morlotti in altre plaghe della cultura nostrana, potrebbe trovar risposte.
E questo anche per staccar Morlotti da quella che si può definire una storia, o una critica per interposta persona. È un fatto che per Morlotti, e per altri suoi, simili o assimilabili, compagni di ricerca, si faccia un gran tracciare coordinare, negare paralleli, tentare schemi: è come se a furia di negare, rifiutare, polemizzare al centro della pagina restasse un piccolo deserto, un non detto che si proclama esser proprio lui, proprio

E. Morlotti: *Foglie di grano,* 1967.

Morlotti e scatenare su quel non detto un trito fogliame di analogie, di rettorica letteratura, di viscerali sensi che a Morlotti ognuno impresta ma con uguale velocità ciascuno toglie, per una gara a chi fa e dice di più per sé, a proprio uso e consumo. Curiosa deformazione, ma non trascurabile.

Così, quando si giunge più vicini a noi, a questi quadri ultimi così schematici e tirati via, leggere frasi come quella per cui il senso di una cotal pittura non è « un gesto ma una rivelazione », o l'altra pure di Valsecchi « non è un guardare, ma un partecipare alla palpitazione terrestre », lascia interdetti per la distanza, in tanta enfasi, dalle opere. Dico tirate via, tali opere, proprio per il rifiuto, mi pare, al vilucchio e all'affondamento e per il modo con cui stilizzando la materia pittorica modificano il gesto di approssimazione alla natura: che non è ancora, o non è tout court, un giudizio di valore ma la richiesta di una riflessione che viene rifiutata da chi ha scritto. L'uso, cioè, di Morlotti per fare altri discorsi, l'uso indiretto: che alla lettura di libri come questi recenti restituisce la sensazione di qualcosa di taciuto e di non approfondito, e invece da scavare. Sensazione maligna, come di una gabbia in cui chiudere alla svelta una situazione che magari per troppo amore impaccia.

M. Valsecchi, *Morlotti,* come una antologia di testi critici, Vangelista ed. Milano 1972, L. 2.000; F. Biamonti e R. Modesti, *E. Morlotti,* Club amici dell'arte, Milano 1972; M. Valsecchi, *E. Morlotti,* Scheiwiller, Milano 1968.

Al Nuovo Torcoliere di Roma

Vespignani grafico

di Guido Giuffré

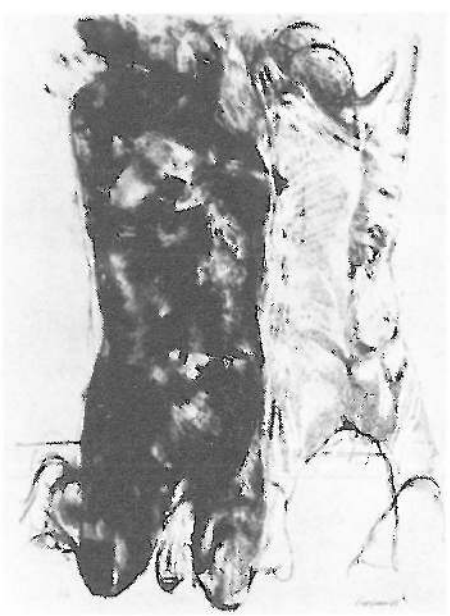
Scorro la bella pagina scritta da Vincitorio per la mostra di Vespignani alla Finarte di Milano, nel '69: la dolce morte, la lucida coscienza del niente, la resa mai umana. È bella la pagina di Vincitorio ma condivido il suo giudizio soltanto in parte, sottolineando che egli riproduce un autoritratto che mi sembra lo smentisca sul punto essenziale, la resa umana. L'« Imbarco per Citera » offriva il fianco all'angolazione critica negativa di Vincitorio, anche se personalmente, nel commentare quel ciclo, ho preferito porre l'accento su quanto rivelava invece, e, credo, largamente, un dibattito mortale, magari, ma angosciosamente serrato dell'artista con la condizione che egli giudicava — e che culminava proprio in quell'autoritratto, « Les signes de mon naufrage avant mon embarquement »: un quadro per me bellissimo.

Qui però la questione della pittura di Vespignani può essere temporaneamente accantonata; Vespignani grafico, anzi meglio Vespignani incisore non soltanto si sottrae alla maggior parte di quegli appunti ma pone problemi in buona misura diversi. La mostra di duecento incisioni (una cinquantina di litografie, quasi tutte; centocinquanta acqueforti, la metà circa di quelle eseguite dal '43 ad oggi) al « Nuovo Torcoliere » di Roma offre lo spunto per qualche riflessione, dalla quale espungiamo le tentazioni filologiche: trent'anni di lavoro nella Roma del dopoguerra le stimolano fortemente. È esposta una stampina del '43 che ha un significato particolare; essa è non soltanto la prima lastra ma anche il primo disegno dell'artista diciannovenne, il quale, artista, figurativo almeno, si scoprì proprio e quasi per caso in quell'occasione. Vi è già così denso in nuce il suo mondo che non la diresti la prima cosa. E poi i fogli del '44. Vincitorio ricordava nel '69 come già lontani i tempi del '55, quando Vespignani muoveva quotidianamente da Trastevere a lavorare sul vero, teso e accigliato, come « chi va a un duro lavoro ».

Anche qui ci sono i fogli che Vincitorio ricorda e dai quali misura la distanza verso appunto la ' dolce morte '; ma ci sono anche questi del '44, fogli di una morte amara e tragica con cui non bisogna chiudere i conti. La Roma delle macerie, dei morti riconosciuti da un ciuffo di capelli ispidi tra i calcinacci, delle carogne putride e gonfie, era materia su cui Vespignani imparò a conoscere il mondo. Da incisore. È ancora generico dire che non pochi di questi fogli resteranno tra le più acute testimonianze che artista italiano abbia reso allora; bisogna ripercorrerli, e misurare l'ansia di verità sull'ansia di riconoscersi. Artista, incisore, artigiano, e partecipe di una realtà profonda. Ecco due carcasse ben degne del Bartolini più puro; il gruppo di cavalli su cui il ricordo di Fattori incisore (lo conosceva Vespignani?) va tenuto in conto anche per il lavoro a venire; le Crocifissioni blasfeme, grottesche e drammaticisssime, dove lo studio accanito di Rembrandt è evidente; i cortei di scheletri che guardano Ensor e Goya in un segno inarrivabilmente calibrato. Codesta cultura sta dentro la mano ferma e l'occhio indagatore, ma sta anche dentro il sentimento del mondo; e va tenuta presente sui temi più tipici del '47, i treni fumanti dal segno asciutto, tracciato alla brava con gusto di disegnatore e sottigliezza di incisore mago, le prime periferie, con gli omini formicolanti e le ragnatele dei casoni percorsi dalle incastellature dei primi ponteggi.

Ad uno sguardo retrospettivo che muova da questi ultimi anni, dove è più evidente, il tema della morte risulta tema di fondo. Fermo restando che anche ora esso è articolato, cioè verificato in una gamma ampia di motivazioni: basterebbe menzionare soltanto il passaggio dal ciclo appunto dell'« Imbarco », ballo finale di una società (più ancora che di una generazione) che ha varcato il limite della dissoluzione, a quello dell'« Album di famiglia », vero e proprio dialogo con la propria morte, all'altro, infine, appe-

R. Vespignani: *Due figure.*



na iniziato, sulla rivisitazione critica dei miti del fascismo. Nei fogli dell'immediato dopoguerra la scelta — ma ciascuno sceglie secondo se stesso — era obbligata. Ancora sullo scorcio degli anni quaranta, già sui soggetti delle periferie, il segno è il medesimo che ha scavato l'immobile torsione delle carogne, la processione dei morti, segno appena variato dalle morsure, nervoso, che stratifica ora ombre asciutte e bruciate. Ma dopo cinque o sei anni, le barche di Fiumicino, le testine di bimba, i tetti di Roma: sembra mutata proprio l'angolazione di fondo. Più che al realismo europeo, come è stato detto, penserei al realismo italiano, e meglio al verismo ottocentesco; e però non si allenta un sottile diaframma che Vespignani mantiene nel fatto linguistico, direi nonostante il soggetto e la sua più immediata apertura di significati. I neri contrastati da bianchi netti, certe invenzioni dell'acquatinta assunte in funzione in apparenza naturalistica e in realtà del tutto fantastica: in una immobilità plumbea, da mondo separato, non frequentato, inamabile. Tosto, intorno al '58, certe coagulazioni di una realtà tuttavia rispettata in un suo spessorre dato, termine oggettivo di un rapporto in certo modo naturale, si sfanno vieppiù: il segno si assottiglia, si arruffa, i veli cinerei dell'acquatinta sono cortina di smania invincibile; e gli ombrelloni sulla spiaggia si alternano alle carcasse, si vedono i primi incidenti, dove la cronaca slarga nella dimensione della tragedia.

Morte antagonista, morte compagna di strada; morte fuori morte dentro. È tema nel quale potrebbe volgere il discorso analitico già iniziato. Dalla Roma di guerra e dopoguerra, realtà esterna che stringeva in una morsa di terrore, alla società e all'autore. È argomento che meglio si dipana sulla pittura e sui disegni; le incisioni e in particolare le acqueforti (spesso in tecnica mista) dànno un percorso più serrato in se stesso, più teso e coerente, anche se quella contrapposizione vale egualmente tra il primissimo Vespignani e l'ultimo, di ritratti e autoritratti. Si scavalca così, e si rimanda alla continuazione di quell'abbozzo di analisi, il gorgo di violenza espressiva dei primi anni sessanta (e per la tentazione filologica valga il riscontro sulla neofigurazione coeva, dopo il periodo neorealista — e quello informale — che Vespignani visse in modi tutti suoi) — quindi la metà di quel decennio, che su Eliot e Kafka intona un canto di morte spesso davvero, ma tragicamente, dolcissima: e talora però ossessiva, volutamente scostante, ovvero inquisitoria e spietata, come nelle 'identificazioni'.

I ritratti, legati sia al ciclo dell'« Imbarco » che a quello dell'« Album di famiglia », non sono certo ripiegamento in un ambito appunto familiare, privato, ma non sono neppure assimilabili a quella ripresa neooggettiva di ascendenza tedesca: letture che possono tentare denigratori o fautori egualmente preconcetti. Anche qui tuttavia il discorso così impostato si addice più ai disegni che alle incisioni: forse, complice il mezzo, a qualche litografia, quasi mai alle acqueforti. Si guardino ad esempio i ritratti del piccolo Alessandro o della bimba Marta: miracolo, intanto, di abilità incisoria, con un giuoco di morsure che fornisce una resa plastica inarrivabile. E sempre quella tensione snervante. Certi ritratti della madre, particolari delle mani, molli, di vecchia, verso cui l'attaccamento è viscerale, magari al di là della repulsione; un foglio, stupendo, con le mani e, quasi in uno scarto che lo affonda in una fuga del tempo, l'autoritratto, torvo e disperato insieme. Spesso non c'è il volto, non a caso, accennato in un profilo e disfatto, come per un mancamento. Più recenti certe rivisitazioni delle vecchie periferie, vecchi muri, vecchie fabbriche; e il confronto corre tra un sentimento aspro e duro ed uno quasi voluttuoso: superficialmente si direbbe più elegante e scaltrito, in verità profondamente, amaramento corrosivo. Dolce morte forse, ma umanissima e accorata.

A Como

Agostino Bonalumi

di Eligio Cesana

Da alcuni anni, a Como, un gruppo spontaneo allestisce rassegne d'arte visiva in uno stabilimento di floricultura, con serietà pari al disinteresse per i connotati esteriore. Anche per l'innesto di altre manifestazioni (dibattiti, concerti, proiezioni di films...) l'iniziativa riesce a coinvolgere un pubblico più vasto e diverso degli assidui alle mostre, realizzando così risultati apprezzabili a più livelli.

Quest'anno, lo spazio è stato riservato ad un'antologia di opere di Agostino Bonalumi che, per numero e qualità, hanno offerto una buona occasione di rilettura, anche per gli informati.

Nella giusta prospettiva, le esperienze condotte da Bonalumi negli anni sessanta (sul significato plastico dei trapassi dal concavo al convesso, rilevati da un tessuto in tensione tra spinte contrapposte) risultano ben attestate in uno spazio autonomo, anche se hanno avuto margini di interesse comune con le coetanee ricerche gestaltiche, strutturaliste e tecnologiche.

Non soltanto perchè da un metodo apparentemente chiuso, Bonalumi ha saputo estrarre una sorprendente ampiezza di risultati, ma per le sue capacità di superare concettualmente e praticamente, certe antimonie convenzionali, accettate senza riserve anche da larghi settori dell'avanguardia.

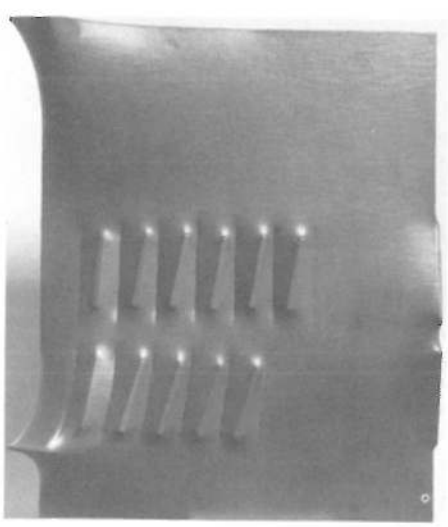
Così, le sue proposizioni risultano al tempo stesso « statiche » e « dinamiche » perchè le forme, benchè concluse, nascono direttamente da un conflitto di forze in atto e si mantengono in ragione dell'equilibrio in cui si compongono. Analogamente, le sue opere hanno prerogative di « oggetto » ma sono anche « immagine » in senso proprio, perchè rappresentano il fenomeno di una forma che si produce nello spazio, colta in un momento sintomatico del suo divenire.

La stessa antitesi tra progettazione e realizzazione, ha assunto dimensioni singolari nelle esperienze di Bonalumi, per quel margine di impredivilità che corre tra programma e risultato, a sua volta condizionato (in senso gestaltico) dall'incidenza del colore e della luce sulla percezione dei volumi.

Ma proprio il rapporto tra momento ideativo e di attuazione, costituisce l'argomento del più recente lavoro di Bonalumi: dove progetto e campioni realizzati, sono proposti contestualmente, in guisa che ciascun momento sia fruibile per le specifiche prerogative di forma e di struttura, mentre insieme si oppongono e si integrano per la diversità di significati, scaturiti dall'unico processo ideativo.

Una dialettica che sta già trovando una sintesi fenomenologica in alcune prove, in cui sono gli stessi elementi grafici del progetto a tradursi immediatamente in eventi plastici, così esprimendo in termini concreti la metamorfosi del segno in oggetto.

A. Bonalumi: *Senza titolo*, 1972.



Cronache del comportamento

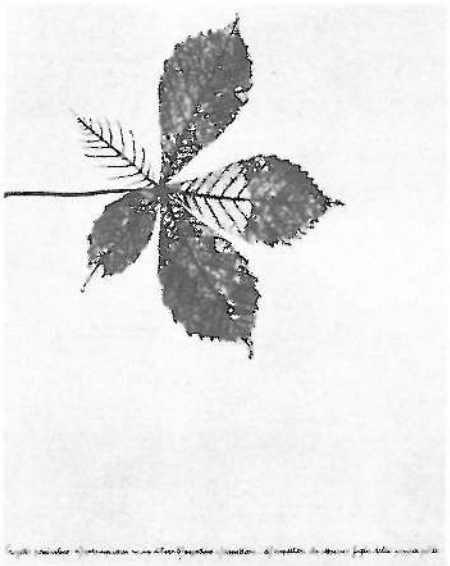
Agnetti

di Renato Barilli

Il comportamento, che è la categoria proposta con qualche fortuna all'ultima Biennale di Venezia, potrebbe essere accusato di evasività rispetto alla concretezza e alla precisione di etichette più calzanti: arte povera, Body Art, arte concettuale ecc. Ma esso ha l'ambizione di assicurare una piattaforma generalizzata e unificata, una specie di massimo denominatore comune, per poter così evitare gli scontri faziosi tra etichetta ed etichetta, e anche le vaste « terre di nessuno » che risulterebbero difficilmente etichettabili e che invece sono spesso le zone più fertili in cui gli « operatori » sfuggono agli incasellamenti troppo rigidi. Del resto, un processo di unificazione (magari a posteriori, cioè in sede storiografica se non proprio operativa) si è sempre avuto anche per il passato: basterà pensare all'Informale, che ha finito per imporsi su « ismi » più pittoreschi ma contingenti quali il *tachisme* o l'*action painting;* a alla Pop Art, che ha anche essa unificato entro un'unica denominazione tutte le varie ricerche attorno alle immagini standardizzate. Si aggiunga ancora che il comportamento, giustamente inteso, potrebbe superare di colpo una *quérelle,* al giorno d'oggi inaccettabile eppure attuale e urgente, tra il « materiale » e il « mentale ». Una volta constato il declino dei mezzi « artistici » più o meno tradizionali, e l'avvento di mezzi decisamente espansi, tendenzialmente ubiquitari, resta però lo stesso il dilemma: mezzi tutto sommato ancora fisici, provvisti di un residuo potere di richiamo estetico (sensoriale), quali ad esempio il corpo proprio, il neon, le mappe topografiche; o invece mezzi impalpabili, cioè « concettuali », come le parole e i numeri? Non c'è comportamento (se almeno diamo ascolto ai teorici più avveduti di esso, i pragmatisti nordamericani con Dewey, i fenomenologi europei con Merleau-Ponty) che non poggi su un nucleo estetico, di tangibilità corporea, per quanto protratta ed estenuata; ma che nello stesso tempo non si slanci nella dimensione del progetto, investendo ciò che non è materialmente presente. Si tratta della dialettica tra il visibile e l'invisibile, su cui si chiuse, poco prima della sua morte, la riflessione di Merleau-Ponty, oggi troppo presto dimenticato.

Questo preambolo calza subito al caso di un operatore che negli ultimi tempi è stato certo tra i più vivaci del nostro ambiente, Vincenzo Agnetti (ricco del resto di una storia che qui non potremo esaminare, ma che vale a dare una garanzia di autenticità a tutte le sue prove più spericolate). Agnetti è certamente spostato verso il polo del « mentale », così da stimolare prevalentemente le nostre capacità noetiche piuttosto che quelle estetiche; lo diremo allora un « concettuale »? Sí, certo, anzi, nessuno più di lui ha in Italia i titoli validi per fregiarsi di questa etichetta, con piena capacità concorrenziale rispetto ai campioni del « concettuale » anglosassone. Ma una volta stabilmente etichettato in un campo ben definito, Agnetti rischierebbe di esserne escluso con ignominia. Sicuramente non sopporterebbe un esame condotto dalla rigorosa e implacabile Catherine Millet, che ravviserebbe in lui cospicue sopravvivenze di sensuosità « estetica » e pericolose tendenze eclettiche. Intanto, Agnetti è ben lungi dal rinchiudersi nel solo esercizio dello strumento linguistico, delle frasi sentenziose, al modo della scuola « analitica » inglese Lo strumento che lo qualifica in primis è semmai un affascinante uso dei diagrammi, di cui egli ha potuto impratichirsi nel suo passato di operatore tecnologico al servizio di vari enti (la presenza di questo passato « impuro », nella carriera di Agnetti, la provenienza dalle rive della tecnologia non sono tra le ultime ragioni della ricchezza che rivelano i suoi vari esperimenti pur molto al limite). I diagrammi sono mezzi ridottissimi come spessore estetico, quasi alle soglie dell'invisibile, ma nello stesso tempo investiti di un massimo di potere sui « comportamenti »: migliaia di oscuri, viscerali gesti corporei possono essere compendiati di colpo in un solo picco ascendente, o bollati nella loro anonimia da una retta che scorre via monotona e anzi tende ad arrestarsi in un punto, come il cardiogramma di un cuore che non batte più. Solo che i diagrammi usati nelle indagini demoscopiche hanno l'obbligo di essere funzionali, di fornire dati per un'interpretazione che risiede altrove. Quelli di Agnetti (presenti nella *Tesi,* ora pubblicata nella collana « Prearíana » che prende il via sotto gli auspici di Tommaso Trini) non servono se non a riflettere sulle condizioni generali dell'uomo, sul suo passato, presente, e anche futuro: giacché la dimensione del non-materialmente presente, o presente solo nell'immaginazione, non può mancare nella ricerca estetica d'oggi: ogni buon comportamento deve avere in sé lo slancio per annettersi una vasta porzione di « non ancora ».

Un'altra ricca serie di lavori di Agnetti poggia su irreprensibili superfici rettangolari di bachelite. Anche qui, c'è una sfida alle più recenti direttive dell'arte concettuale, che in passato si era servita assai spesso di questi pannelli asettici e neutri, ma che poi ha scoperto come fossero troppo compromessi con la vecchia nozione del quadro. Agnetti invece insiste imperterrito nel ricorso a tali superfici; si dirà che sono superfici completamente azzerate, di un nero opaco associabile semmai all'idea di una condizione anestetica, cioè di assenza di ogni



V. Agnetti: *Progetto panteistico,* 1972.

invito sensoriale. Ma negare la sensorialità (come ogni atto di negazione) non vuol forse dire riaffermarla per via indiretta? Del resto, una serie di quadrati implacabilmente neri (li si poteva vedere posti in successione ossessiva in una mostra alla « Duemila » di Bologna nell'ottobre scorso) offrono una base tangibile all'idea di durata, di tempo primario, cosmico, scorrente al di qua di ogni evento concreto, « nella notte dei tempi », come si usa dire. Ma c'è di più: il « concetto » che Agnetti voleva rendere nella mostra bolognese era: « dati due interventi-lavoro, ci sarà sempre una durata che li contiene entrambi » — riflessione bergsoniana che mette di fronte, anzi in scala gerarchica il tempo puro e quello pratico o degli eventi circoscritti. Ebbene, questo concetto poteva essere « detto » con parole, con una sentenza, senza riferimenti materiali; invece Agnetti ha preferito esemplificare « esteticamente » i due interventi sbrecciando due angoli della superficie di bachelite, dando loro cioé una concretezza oggettiva imperdonabile agli occhi di ogni concettuale di stretta osservanza.

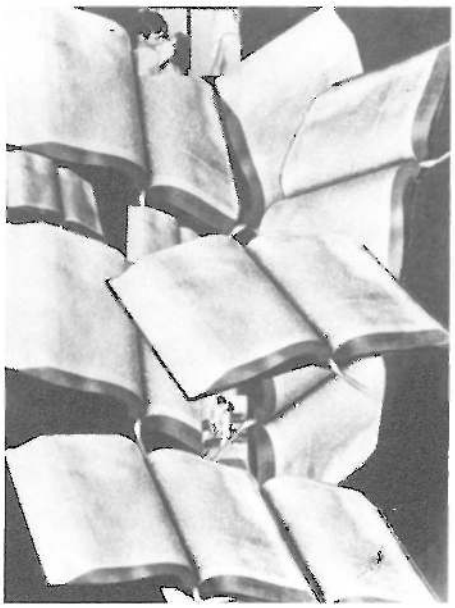
E ora la mostra da Toselli: di nuovo « quadri », addirittura belli, fotogrammi su tele emulsionate, ricchi di una grazia « cinese » per quella elegante nervatura di un ramo che mette fuori successivamente le sue foglie. Ma ben inteso non è che Agnetti si decentri così pericolosamente in direzione « estetica »: anche qui c'è un concetto di natura noetica, che fa i conti con i tempi lunghi, con l'utopia del « non ancora ». È possibile una mutazione antropologica che ci possa riportare nell'alveo della natura, assimilarci alle piante, da cui la tecnologia ci ha cosí gravemente allontanato? A rendere credibile l'operazione, interviene appunto un preciso supporto fisico-estetico, porzione tangibile di un comportamento che per il resto affonda negli spazi impalpabili dell'immaginario.

Allo Studio Brescia

J. F. Bory, un classico

di Giovanni Lista

Fissare la propria attenzione su un autore per ripercorrerne l'opera è sempre indagare non l'opera quanto le sue ragioni segrete. Una considerazione globale è più che uno sguardo critico, è esame delle costanti che fondano un discorso. E non si tratta di invocare la nozione di *coerenza,* ma piuttosto quella di *autenticità* giacché non c'è discorso valido se le premesse che lo pongono non sono radicate. Partendo da questa mostra dello Studio Brescia, mi sono quindi accostato all'opera di Bory per una sua lettura « viscerale » o « sviscerante », come si vuole. Mi è parso allora di procedere secondo un riscontro ottimale delle coordinate problematiche del sistema cui questa opera appartiene, voglio dire l'alveo operativo di ciò che costituisce il fenomeno della poesia visiva. Le lettere, le parole, le frasi, la scrittura, la pagina scritta, il libro, sono il « materiale » iconico su cui Bory lavora. Nulla di più esemplare per un poeta visivo. Ma subito dopo ci si ritrova a prendere atto di alcune esclusioni: il fumetto, la immagine pubblicitaria, sia essa manipolata o « compromessa » (come nelle ultime cose di Sarenco), sono ad esempio tra le assenze più vistose del bagaglio di Bory autore. La coerenza di quest'opera sarebbe dunque costruita sulla timorata ortodossia dei suoi temi? No, perché Bory indulge ad esempio (benché con effetti di distanziamento) verso la prassi ed il clima operativo della poesia concreta nel suo ultimo *Made in Machine.* Nondimeno ciò che individua l'attività di quest'autore è la centralità rigorosa di un intervento sulle « manifestazioni della scrittura ». Trovo in esergo a *Made in Machine* la seguente frase di Valerian V. Neretchnikov: « Essendo il linguaggio per eccellenza la sede del potere, è impossibile liberarsi del potere senza liberarsi nello stesso tempo del linguaggio che questo potere nasconde e assicura ». Credo sia inutile cercare l'identità di questo scrittore. Ma non è certo solo perché questa affermazione è dello stesso Bory che essa introduce così felicemente alla sua opera. Un'attività, quella di Bory, instancabilmente e tenacemente alle prese con la scrittura, un gesto di rivolta sempre ricominciato, sempre teso (ma direi anche invischiato) in uno spazio chiuso in cui il linguaggio (= il libro, la scrittura, il potere) assume uno schieramento frontale ed opposto. Per Bory l'impegno sul mondo non verte sui discorsi particolari. Alle evidenze congiunturali egli antepone il nodo di base. Superarlo equivarrebbe ammettere la possibilità di un'*altra* scrittura, di un altro rapporto con il linguaggio. E sarebbe un'abdicazione. Così i presupposti teorici della poesia visiva sono in Bory radicali, direi insurgenza e frutto di un sedimento traumatico. Se lo spazio fosse concesso, mi piacerebbe spingere a fondo questo discorso per dimostrare come in Bory la scrittura (= potere) è il demone d'un cerchio infernale. Un cerchio chiuso, però, dove quest'unica presenza invita al festino il Padre, il Sesso, la Morte. Penso non al semplice impiego del nudo femminile (d'altronde mai *ironico* in Bory), ma alle foto pornografiche integrate all'immagine del libro, presenza ossessionale. Penso alle mummie agghiccianti di *Post-Scriptum,* ai volti di statue enigmatiche. In *Encore, encore* una donna nuda fustiga la pagina scritta da cui le lettere schizzano via, altrove i colpi di una pistola fanno saltare i caratteri della pagina. Recentemente, quando Bory è reintervenuto su quest'ultima immagine. tra la rosa delle lettere esplose, sotto il tiro della pistola, è apparso un nudo femminile. Come leggere altrimenti che in questa direzione la verticalità delle lettere gigantesche e materiate che si levano dalle pagine del libro? E lo spazio onirico di certe apparizioni fantasmatiche, o la vertigine degli echi « sonori » della parola? Bory è in ultima analisi un « classico ». E lo è per questa radicalità con cui se attacca la nidificazione del potere nel manifestarsi della scrittura, di fatto introduce il mondo di sempre nel suo discorso di poeta visivo. Non è radicale il confronto tra il libro e gli spazi naturali, aperti come una riva marina? Questo libro aperto che diventa presenza proliferante, oggetto erotico, strumento di tortura, Bory ce lo mostra in sovrimpressione a dimensioni diverse: una crescita cancerosa. Il libro o l'antitesi, il libro o i demoni.



J.F. Bory: *Senza titolo,* 1972.

In *On peut donc...* si può leggere: « Recommencer, avoir tout perdu. Recommencer, c'est traverser la rivière noire de l'écriture, franchir des millénaries de signes, les flots drus et obscurs des phrases, se réveiller un jour identique et sans mémoire sur une autre page, de l'autre côté, loin de tout, loin de tout parce que tout est à jamais futur ». L'uomo di Bory uscì dall'Eden con l'invenzione della scrittura. Fu questo il peccato originale: la condanna alla memoria, a vivere nel tempo una vita che non è coniugabile che al futuro. Il libro è allora lo strumento e questa possibilità stessa di ricordare, la scrittura questo fiume nero che separa dalla vita, che rende al passato eterno: dalla scrittura = potere Bory risale alla scrittura come interdizione alla vita. Il suo percorso è tuttavia da tempo consolidato perchè non sia possibile riscontrare altri momenti nella sua opera. Intendo non un ripiego su altri temi, ma il recupero di una ironia mediterranea che apre una luce diversa su una stessa dicotomia fondamentale. Sorgono allora ammassi di lettere su cui intervengono carri armati, gru, spazzanene, o, ancora, un mare di lettere in tempesta entro cui cola a picco una portaerei. Sono immagini di un respiro diverso e felicemente Bory ne presenta più d'una in questa sua ultima mostra. Si tratta di giocattoli *burleschi* in cui tuttavia permane centrale, anche se nella direzione ludica, il nodo di base del discorso di Bory sulla scrittura e ne è riprova l'assenza di un qualsiasi sguardo sull'esterno, sul mondo della storia. Titoli di Bory sono: *Le travail poétique, Littérature, L'éternité, Le livre impossible,...* un lessico che documenta da solo quanto si mette qui in evidenza.

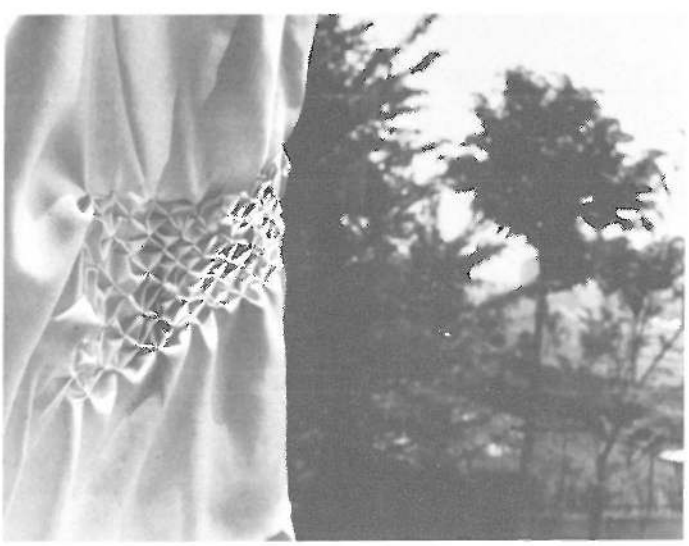
In ultimo, tra le tante sfaccettature assumibili nelle nostre considerazioni, accenneremo ad un altro momento dell'opera di Bory. Quello in cui tutto sembra scaricarsi di colpo e raggiungere una sospensione che non cerca l'atteggiamento ludico, ma, direi, accetta risolutivamente ogni presenza come possibile. L'esclusione di qualsiasi contaminazione col mondo viene a calettarsi allora con questa purificazione liberatrice creando un discorso interiore, luminoso e leggero. A questo punto non è difficile intravedere su questa strada (e tutto vi conduce: anche e *pour cause* il venir meno alle « regole del gioco » di questa prassi operativa di questo discorso che vi vuole *supplementare* a quello dei segni del mondo) nella ricerca personale di Bory, poeta visivo, una direzione puramente espressiva, quella che porta l'atto critico ad abolire qualsiasi distinzione categoriale per il riscontro della sola creazione, cioè della *poesia.*

Libri-opere

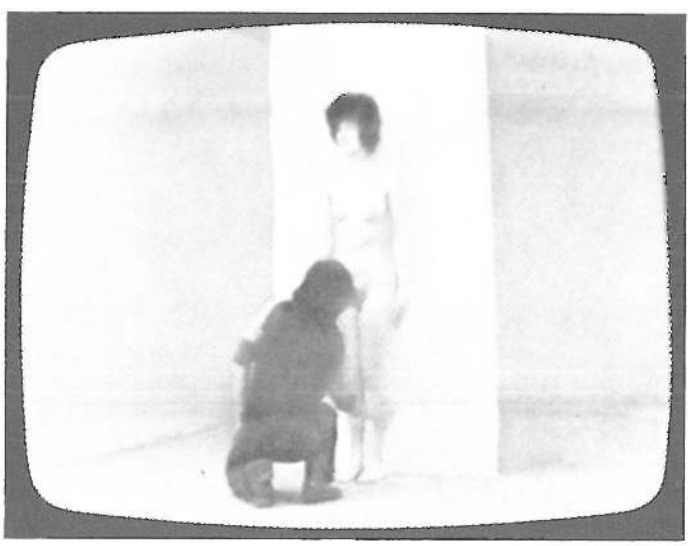
di Adriano Altamira

I due libri pubblicati da Toselli [1] rappresentano, emblematicamente, qualcosa di più di un mero fatto editoriale, nell'economia dello sviluppo artistico del momento.
In primo luogo c'è una lista significativa di nomi che volendo (o non volendo) rappresentare il meglio delle punte avanzate di ricerca nel nostro paese, traccia un consuntivo della situazione Milano-Torino, all'interno di una situazione che va comunque, in questo settore, in Italia, localizzata sopratutto in questi due centri. Evidentemente, si tratta di una scelta angolata, ma non priva, in questo senso, di una sua logica interna.
In secondo luogo queste pubblicazioni diventano un'altra testimonianza del ruolo che il libro sta giocando nelle arti figurative, come veicolo di informazione-emozione, come e quasi più dell'opera stessa. E « opere », a rigore, sono, in questo caso, gli interventi di quasi tutti gli otto artisti rappresentati, eseguiti nella maggioranza, espressamente per queste edizioni. Come l'opera, in certi casi, tende a diventare documentaria, così la documentazione, quel medium cui dobbiamo, in assenza di una conoscenza diretta il 90% delle nostre conoscenze, diventa così operazione cosciente, inventiva.
In realtà, dei due libri, quello di Boetti Fabro Merz Paolini Salvo ci da una immagine problematica, in questo senso, più di quello di Nagasawa Salvadori Trotta. Qui, nonostante emergano bene la ricerca tattile-visiva dell'artista giapponese, quella di Salvadori, in nero su nero, e sopratutto la nitidissima serie del S. Sebastiano di Trotta, che ripropone lo ambiguo rapporto tra la realtà dell'arte in un metafisico tiro al bersaglio, e quella della vita, nella tela crivellata di colpi, viene conservata una dimensione più informativa.
Già gli interventi di Boetti e di Salvo tendono invece a darci una immagine più ambigua dell'opera, cristallizzandosi in immagini, in supporti precisi di un discorso. Salvo distingue il suo nome da quello degli altri, dandogli i tre colori della bandiera nazionale, proseguendo così il suo discorso di autocanonizzazione. Invano si cercherebbe dentro il libro un'altra pagina dedicata a lui. Alighiero & Boetti, è invece una proposizione di ambiguità, di dualismo, degna sigla dell'artista torinese che appare col suo insuonabile strumento a due manici tra le mani. Nell'insieme l'immagine, anche se semplice, è carica di una allusività immediatamente poetica, che la rende centro di un discorso più vasto ed intuibile.
Più sfocati, Merz e Paolini ripropongono i temi tipici della loro ultima produzione, una serie di Fibonacci che in un ristorante improbabile non trova forse la sua più augusta sistemazione, e gli appunti illeggibili per tre opere del 72. Per Fabro si potrebbe fare invece un discorso a parte.
Innanzitutto Fabro, per la natura dell'intervento pubblicato rientra perfettamente nei termini di quel discorso sulla comunicazione più sopra accennato, e il fatto che abbia « fissato » queste opere inconservabili nel tempo come « immagini », nonostante e malgrado la loro « fisicità », matericità, quasi, testimonia della « concettualità », dell'estrema leggerezza e finezza di questo lavoro. L'artista che ha saputo, secondo la motivazione di Carandente sul Bolaffi, riaprire ad una certa tendenza la strada della « matericità », l'« artigiano » quindi del gruppo dei concettuali, che lavorano sul trasparente, dopo aver chiamato in causa Fidia per la confezione dei suoi « piedi », ha raggiunto il massimo del virtuosismo in questo rapporto con la materia: non scolpisce più: ricama.
La metafora può essere trasparente e no, a seconda, ma si presta ad una lettura estremamente attuale, in questo momento di svolta (o di stasi, per molti) di questo filone di ricerca.
I volants, gli « arricciati », i « nidi d'ape » di Fabro possono in effetti prestarsi ad una duplice interpretazione, ma la loro forte componente ironica li situa immediatamente nella zona dei « giudizi », delle osservazioni precise fatte a distanza, e che pongono immediatamente l'artista « al di sopra » di una certa situazione. Ancora una volta torna quindi questa caratteristica di Fabro, la sua facoltà di muoversi a suo agio e secondo le sue regole all'interno di una situazione artistica tendente perennemente alla stasi e nello stesso tempo di una estrema severità nei confronti dei « separatisti » e degli arrischiati.
Questa libertà « personalizzata » diventa quindi attraverso queste opere, fin quasi a superarle, la qualità più vistosa di questo ciclo di lavori, dai « piedi » fino al « libro ». Tornando alla loro sostanza, mi pare che mentre il discorso dei piedi, delle Italie, del Tamerlano, riportasse, attraverso le loro sottolineate caratteristiche di « esecuzione pulita o virtuosa » e di « misteriosità » l'attenzione del pubblico sull'artista come esecutore, orchestratore e (persino) « poeta », con un'immancabile nota (prevista) di retorica, quest'ultimo spiazzamento, forse più pessimisticamente, si faccia più allusivo nei confronti di una situazione esausta, vuota di temi e di « sostanza », ricca solo di esercitazioni raffinate (e obbligate) appunto, di « ricami ».
Se questa interpretazione dovesse essere, come è, almeno inconsapevolmente, vera, Fabro si troverebbe allora nel momento più alto (fin'ora) della sua car-

L. Fabro: *Nido d'ape,* 1972.



Nagasawa, 1972.



riera, e nel più insidioso.
Dopo aver chiuso, per gli altri, il cerchio di una situazione vicina all'insterilimento, Fabro si trova a doverlo chiudere anche per sé, a dover seguire alla lettera quanto suggerisce lui stesso. Ma non ci stupirebbe veder il funambolo di oggi farsi torero e scendere di nuovo nell'arena a prendere il toro per le corna.

[1] *Boetti, Fabro, Merz, Paolini, Salvo.* Edizioni Toselli, Milano 1972. *Nagasawa, Salvadori, Trotta.* Edizioni Toselli, Milano 1972.

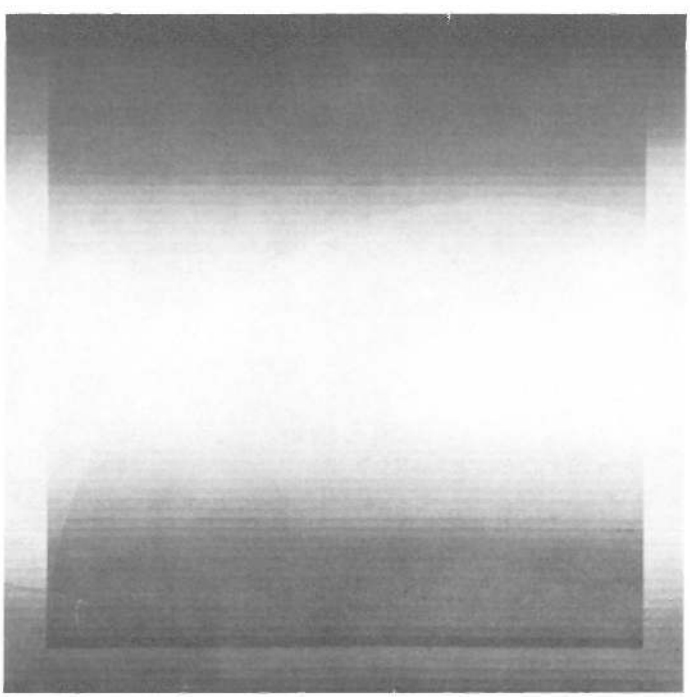
Pengo, Senesi, Sernaglia

Una ricerca di spazio-luce

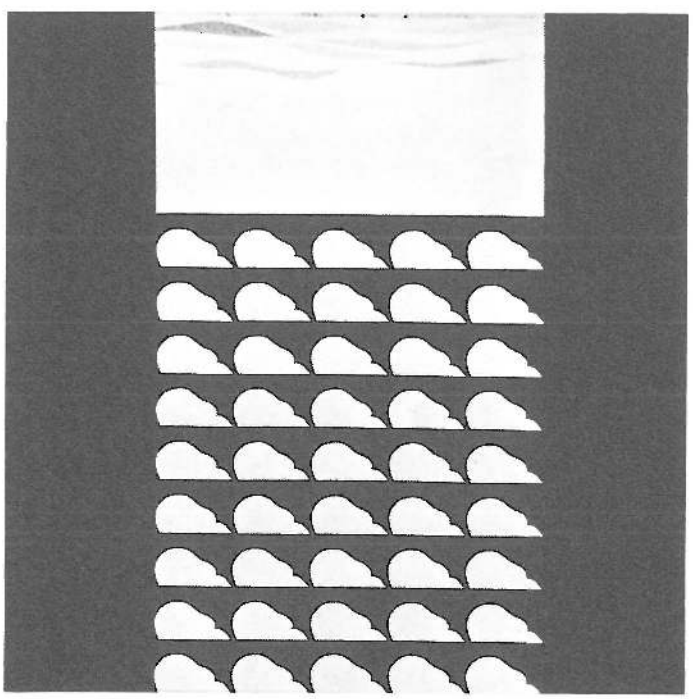
di Salvatore Maugeri

Non è senza ragione che il padovano Renato Pengo, il trentino Luigi Senesi e il trevigiano Rino Sernaglia abbiano esposto insieme una decina di dipinti ciascuno alla A - Dieci di Via Eremitani a Padova. Si tratta, sia ben chiaro, di tre giovani pittori dalle qualità stilistiche diverse e tuttavia orientati verso una comune ricerca della luce e dello spazio, scanditi in un sicuro dominio razionale.
La pittura di Rino Sernaglia ha attraversato, in un decennio, tre fasi o tre momenti rappresentativi: quella iniziale, dal 1961 al 1965, tra materica e morlottiana, delle periferie milanesi, su cui spioveva una luce calda di affetti in quella terra di nessuno tra campagna e città nella quale il pittore veneto trasferiva quel suo segreto amore per il mondo di natura fatto di dolce struggimento partecipante. Nella fase successiva (1966-'70) Sernaglia si rinnova, perdendo da un lato ogni residuo romantico, acquistando dall'altro una maggiore libertà nell'inventare libere forme aperte in uno spazio capace di accogliere accese campiture di colore puro stagliate in figurazioni quasi geometriche. Questa svolta coraggiosa non tradiva, ma interiorizzava il suo irriducibile lirismo. In questi ultimi anni (1970-'72) Sernaglia perveniva all'attuale rigore linguistico, impegnandosi nei problemi dello spazio bidimensionale, del tempo e della luce, tradotti nella nitida consistenza compositiva e nell'esattezza dei ritmi cromatici.
Intorno al 1964 Luigi Senesi stava liberandosi dalle suggestioni saettiane. Affiorava, attraverso l'impiego della sovrapposizione di fogli colorati di velina, la necessità di arricchire una già sensibile partitura cromatica, fatta di trasparenze e velature, di vibrazioni e di ritmi interiori, in un canto aperto, denso e chiaro. Senesi avvertiva la necessità di dubitare delle sensazioni e della loro illusoria stabilità. L'ordine del dipinto non poteva nascere dall'incostanza delle immagini desunte dalla realtà, ma dall'invenzione con cui si organizza lo spazio e dalla funzione strutturale assunta dal colore. Ecco perché la sua pittura è andata sempre più affidando la propria consistenza alla qualità delle immagini, alla purezza del colore e alla significazione perentoria dei simboli. La serie delle sue « Immagini significanti », o dei « Plurisignificanti », dal 1969 a oggi, sono appunto l'espressione di un'idea elevata a simbolo, di un'essenza di vita che può trovare una pluralità di sbocchi e di ipotesi, ma sempre all'interno di una certezza. Le sue forme-simbolo, sempre più semplificate fino a diventare quasi soltanto spazio-luce, si organizzano in assolute misure cromatiche, le quali, alla fine, sono gli equivalenti plastici delle sue stesse emozioni. Esse emergono in un preciso spazio colorato che le esalta e le carica di una forte suggestione, come elementi che hanno una vita in se stessi, ma enucleata nella pittura.
Fin dai suoi esordi, (1964-'65) Renato Pengo intendeva la pittura come esigenza morale, come interlocutoria dei fatti umani e ragione di essi. Inizialmente Pengo trovava nei modi di una sorta di espressionismo la misura più idonea alle sue esigenze pittoriche. Da questo suo espressionismo materico egli cominciò a indagare le ragioni linguistiche di Kandinsky e di Klee per dar corpo ai ritmi delle strutture, evidenziate dalle forme-colore e per caricarli di significati allusivi e portarli al canto del colore-luce. Nei suoi dipinti più recenti è realizzata la rispondenza tra elementi strutturali ed elementi colorati ricondotti al primordio, tra la tensione del sentimento e la chiara scansione degli spazi, dove però le forme-simbolo attendono ancora una spinta liberatoria verso una più penetrante verità poetica.

L. Senesi: *Senza titolo,* 1972.



R. Pengo: *Senza titolo,* 1972.



Alla Levante di Milano

Otto Dix

di Federica Di Castro

D. Dix: *Donna con cane,* 1923.

Mantengo, a proposito dell'espressionismo tedesco, la stessa viva impressione che ne ebbi la prima volta che lo vidi raccolto in una grande mostra, quella di Torino: una pittura nella quale l'individuo riscatta la propria possibilità alla vita (e il vivere è l'altro autentico, passionale, gridato) accettando il controllo di una dimensione precisa. Se il personaggio esce infatti dai confini di un disegno razionale e si esprime mediante un'accentuazione cromatica dei sentimenti, se il personaggio è tutto da interpretare perché è la parte ignota di ogni personaggio, lo spazio che lo circonda, sia esso più spesso un ambiente interno, ma anche un'esterno con la presenza della natura, è sempre un contorno netto, preciso, definito, una realtà claustrofobica che circonda il personaggio; che ne mette in cornice la vitalità, che la isola rischiando a volte di portarla ad un processo di astrattizzazione. Ogni gesto è contenuto in una geometria precisa, quel confine. Psicologicamente quel confine può venir letto come il sentimento del limite portato sulla tela, come l'ostacolo alla crescita smisurata delle possibilità umane; sociologicamente come la coscienza di una barriera tra l'uomo e la realtà, il mondo in cui vive e si esprime. Dal punto di vista della pittura ne nasce una tensione profonda, forse la chiave di lettura più giusta se ci si riavvicini all'espressionismo è proprio quella relazione tra spazio e oggetto con tutte le implicazioni possibili. Poiché nel cinema espressionista ci si ripropone la stessa ambiguità di rapporto, la stessa tensione.

Vedendo la mostra di Otto Dix, la prima domanda che mi sono fatta è stata come collocare la poetica di Otto Dix in relazione all'espressionismo tedesco dal quale la sua pittura trae in gran parte alimento. L'osservazione attenta della realtà, la sua resa minuta tramite l'esattezza del segno caratterizzano la pittura di Otto Dix in rapporto all'espressionismo: meno angoscia e più dramma, anziché gridare i personaggi agiscono. Anziché porsi in continua relazione con lo spazio che li circonda, che in quanto spazio esterno fa da antitesi allo spazio interiore, i personaggi tentano di stabilire un rapporto tra di loro, di vivere dialetticamente. Sfaccettature di una stessa ben precisa realtà nella quale domina la violenza, due personaggi o più nella stessa immagine sono i poli contrapposti di una narrazione. Dalla quale peraltro non emergono che le parole. Perché la narrazione di ogni tipo di violenza riconduce sempre ad una stessa vicenda umana. Non a caso Otto Dix ha lavorato attorno a due temi centrali: quello dell'amore e quello della guerra. L'amore ha volti diversi quanti sono i personaggi che lo presentano ma è espresso attraverso il solo sentimento dell'aggressività, della sopraffazione. La guerra è più spesso una conseguenza di quell'aggressività, la violenza moltiplicata che diventa sterminio, desolazione. Il tema attorno al quale Otto Dix lavora è quindi sostanzialmente uno poiché ogni aggressività tradotta in violenza nasce da un eros distorto. Otto Dix meno preoccupato di dare libero sfogo alla voce dei suoi protagonisti che non di descriverne con molta esattezza gli atti, oltrepassa i confini di una naturale visione espressionista e compone insieme linguaggi desunti da contesti diversi, come se mille chiavi interpretative non potessero che ricondurlo ad un'unica precisa realtà che è quella che più profondamente gli sta a cuore. È dunque la materia come realtà, come centro di attenzione continuo che cuce i brani di linguaggio diversi, tanto che ci pare assurdo o quasi rintracciare quali siano nella pittura di Dix le risonanze della pittura futurista, o del fauvismo, o di Ensor, o di mille altri stimoli immaginifici che valgono come segnali. Il linguaggio composto di brani diversi ci serve di richiamo, è la valvola che fa scattare di nuovo il nostro interesse per la stessa vicenda, per il paesaggio che nasce dalla stessa storia di distruzione, per la crudeltà degli incontri amorosi. Un segreto demoniaco è al fondo degli sguardi di ogni personaggio, una bramosia di possesso che trascende la realtà stessa giacché va oltre la strage e con essa non si placa.

Era la realtà politica del nazismo quella che Dix guardava con occhi tanto attenti e disincantati alla quale sembrava non trovare altra giustificazione se non quella del destino inconscio di un popolo, destino al quale soltanto la consapevolezza avrebbe potuto far modificare il corso.

Un mondo di mostri è quello che Dix osserva, poiché non è un mondo immaginato ma qualcosa che vive attorno a lui.

Mentre nel personaggio la bramosia di possesso cresce come possibilità unica di affermazione e di realizzazione, come se attraverso il possesso egli conquistasse il suo vero volto, tutti gli altri personaggi vivono una traiettoria identica nella stessa aspettativa. Nel momento della realizzazione i personaggi sono identici, hanno tutti uno stesso volto.

La realizzazione della violenza coincide con la morte del personaggio. Compiuto il gesto che doveva esprimerla egli uscirà per sempre dal raggio del nostro sguardo come anche da quello del nostro interesse.

Un dopo non esiste. Non esiste un dopoguerra, come non esiste il momento che segue la violenza dell'atto erotico: l'eros degenerato fa coincidere i propri gesti con la fine, il possesso con la morte.

Anche la nascita è atto di violenza, il neonato è la vittima dello stesso eros che uccide nei campi di battaglia.

I ritratti mostrano volti intensi ma inafferrabili, come alterati nella loro essenza senza speranza di ricomposizione.

È una pittura dolorosa che offre il volto più nero della società che l'ha espressa. La speranza espressionista è finita. La passione contratta dallo spazio preciso eletto a contenerla poteva essere una salvezza, evolvere per un destino migliore. Ma acquisita una certa libertà, uscita dall'angoscia dei desideri non conosciuti, profilatasi il suo cammino, quella stessa passione si trova stravolta in malattia. Il grande male del secolo, Dix proprio come per un'altra via Freud, lo indica nello stravolgimento dell'eros.

Gianquinto e Angeli

Un dibattito marxista

di Vito Apuleo

Dalla pagina introduttiva al catalogo di questa personale di Alberto Gianquinto alla Galleria « Il Gabbiano », leggiamo: « La nostra linea di ricerca non muta da quella posizione: — la qualità *selvaggia* dell'arte sta nel suo farsi artigianalmente, mediante il pennello, lo *strumento più povero di tutti,* come ha scritto Renato Guttuso. Il più eversivo, aggiungiamo ».

Dario Micacchi, riandando a quanto da lui scritto a proposito della pittura di Franco Angeli, che espone alla « Nuova Pesa », nel definire la scelta linguistica di Franco Angeli definisce questa scelta « atto di nascita, a Roma, di una pittura che ha un avvenire, di una tendenza nuova di realismo comunista, di *arte povera comunista* espressione primitiva e collettiva della lotta di classe e dell'internazionalismo proletario ».

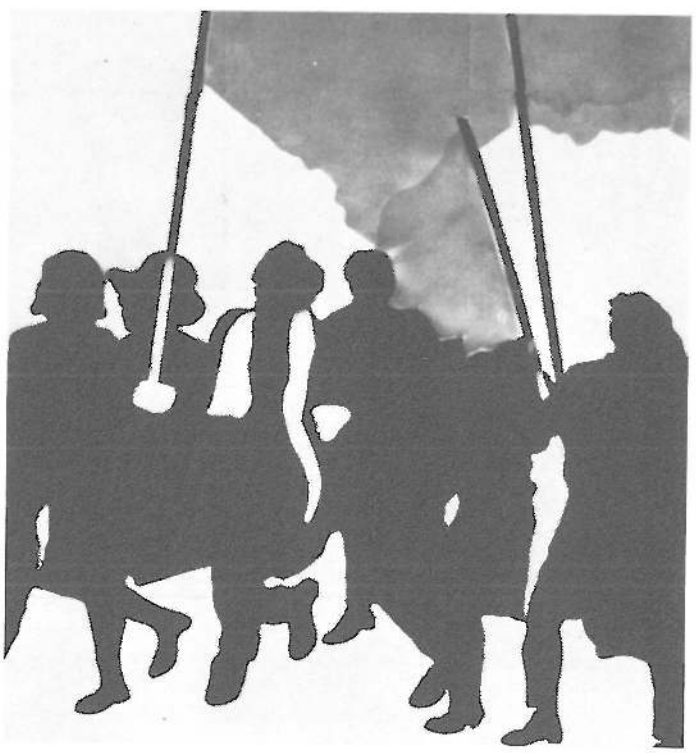
Eccoci, dunque, nel bel mezzo della polemica di questi ultimi giorni. La discussione in termini di linguaggio; un linguaggio che per l'ortodossia marxista è verificabile solo in ragione del rapporto che esso riesce ad avere con le masse popolari, e per la critica, ugualmente d'estrazione marxista ma operante in zone meno schematizzanti, è linguaggio altrettanto verificabile in termini di riferimenti alla realtà ma non limitabile ad una esasperazione dei contenuti, pena le secche « di una zona molto ambigua e comunque non originale », e la trasformazione delle presunte avanguardie in retroguardie. Il dibattito arte-ideologia, con il pericolo della rievocazione del fantasma del realismo socialista. Perché là dove viene a mancare la discorsività nel significato di sensibilità per i rapporti poetici all'interno dell'immagine, e ciò inteso nel senso di umanità, di apertura al dialogo con le cose ed alla presa d'atto della loro esistenza, è il comizio artistico che ritorna, mascherato dall'equivoco di un presunto parallelismo tra strumenti poveri ed arte povera: una equazione, a nostro avviso, assolutamente impossibile. A questo si aggiunga il limite dell'ideologia, e la posizione nei confronti dell'ideologia. Se cioè ci si debba muovere all'interno di essa per approdare ad un concetto di verità (come noi pensiamo debba essere), o al servizio di essa con il fatale sbocco della negazione della verità o, quanto meno, del suo offuscamento.

La crisi della cultura marxista, in fondo. Il dubbio tra cultura e rivoluzione; la aspirazione ad un ruolo culturale ipotizzato come base di una società realizzabile. E ciò inteso come contrapposizione al concetto di un'arte intesa come evento liberatorio consapevole di una metodologia che accetta senso e coscienza della storia, diffidente di ogni aspirazione alla mistica dell'ideologia. E non è forse questa la dubbiosità di Ernst Fischer, quando afferma: « L'ideologia cerca piuttosto di piegare le arti alla sua volontà... più spesso le opere d'arte sono il contrario: una vittoria della realtà sull'ideologia »? E Fischer è un filosofo comunista.

Un dibattito verificabile, a nostro avviso, anche nel raffronto tra queste due mostre: il non finito pittorico di Angeli, e la pittura (che di pittura si tratta) di Alberto Gianquinto. Due coscienze critiche all'interno di una situazione umana con reazioni diverse. Al discorso profondamente pittorico di Gianquinto, alla sua ricerca fatta di ansia di conoscenza nell'ambito delle motivazioni sentimentali, consapevoli delle dubbiosità dell'uomo, risponde il gesto esaltato, ma inevitabilmente ovvio, di Angeli che abbandona l'antica componente ironica (il simbolo della lupa capitolina, dell'*half dollar*) per spostare la scelta su di una realtà romanticamente populista. Ci vuole ben altro che il suo *tableau* « Maggio '68 » per demolire la civiltà capitalistica. Ci sembra che fosse Ennio Calabria a lamentarsi della circostanza (e a domandarsi il perché) che gli operai capivano i suoi manifesti per la festa dell'Unità ma non capivano, o capivano meno, i suoi quadri. Franco Angeli rimane, non raramente, ai manifesti per la festa dell'Unità.

A. Gianquinto: *Notturno.*

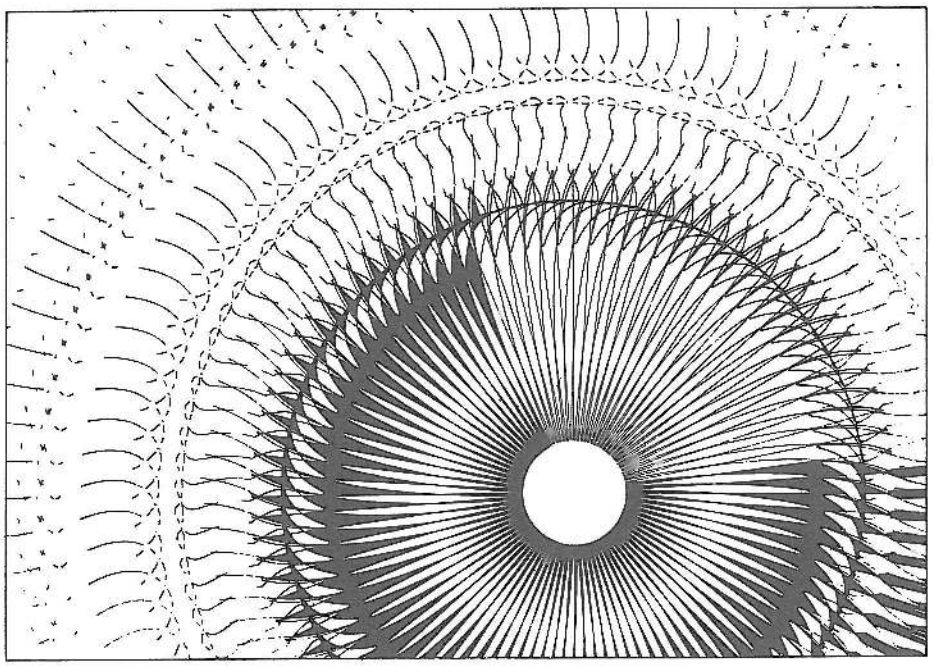
F. Angeli: *Corteo (part.).*



D'Angelo, Carrera, Cohen

Tre posizioni

di Paolo Farinati



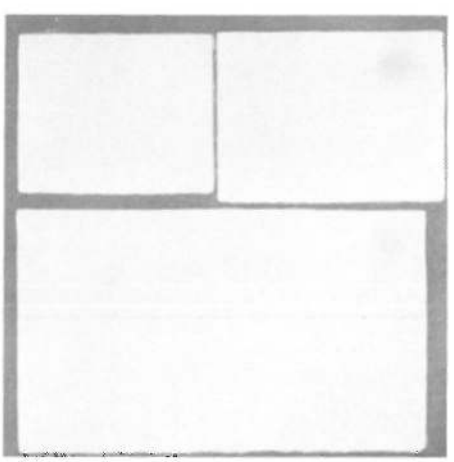
C. D'Angelo: *Ipotesi progettuale 72 (part.).*

Claudio D'Angelo espone alla « Ferrari » quella serie di ipotesi progettuali le quali nella loro esatta definizione grafica, meccanica, rigorosa, dovrebbero: « avvertire l'uomo del pericolo tecnologico che lo sovrasta ». Sono, queste dichiarazioni dell'autore. Ora, viene lecito chiederci se davvero tali immagini derivate dal gusto tutto contemporaneo per l'esattezza razionale e per la sacra certezza della scienza, siano dei monumenti dedicati piuttosto alla celebrazione dell'era tecnologica, che non metafore dissacratrici della medesima. Siano insomma alla ingenua o velleitaria posizione la quale, nello stesso momento che adopera gli ultimi strumenti visivi, i nuovi modelli di comunicazione (e qui si parla di modularità, di diagrammi costruttivi, di funzioni strutturanti, di procedimento sintattico, di serializzazioni combinate, di evoluzione topologica di morfologia spaziale, ecc.) tipici di tali ricerche, vorrebbe contemporaneamente esorcizzarci dalla malefica presenza della tecnica e del tecnicismo. D'Angelo è un ottimo pittore e in questa particolare esperienza estetica si è affermato con una sua precisa inconfondibile personalità, ma non può far diventare simboli di contestazioni immagini che appartengono al mondo della macchina. Sono soltanto dei ben costruiti integratissimi « messaggi », che esaltano quella certezza razionale per l'era della tecnica che ha affascinato tanta brava gente come lui e prima di lui. Umane sorti progressive! « Gedanken-experiment-» e soltanto quello. Una analisi critica seria non può non tener conto di questo dato di partenza. ed è quello al quale si attiene del resto Toni Toniato nella presentazione. Egli alla fine giustamente rileva quanto D'Angelo abbia fondato il proprio metodo su rigorosi principi di « formatività, alla funzionalità dell'estetico o, se si vuole, alla kantiana bellezza inerente ». Per quanto ci riguarda, aggiungeremo che non si deve temere d'aver scelto il partito della ragione, quando lo si segue con tanta abilissima certezza. Tali immagini sono tra le più efficaci che ci sia stato dato di vedere ultimamente. Esse rappresentano per lo più specie d'ingranaggi, condotti in nero su degli ampi supporti bianchi, che sembrano costruirsi a poco a poco, partendo da semplici tratti iniziali e lentamente si configurano in costruzioni sempre più complesse e ricche. In sostanza, rivelano il loro formarsi (o all'incontrario il loro disfarsi) in un movimento il più delle volte circolare, continuo e reversibile. Esse sono dipinte con una attenzione ed un amore evidente, direi quasi con la mistica pazienza di un certosino rinascimentale, il quale pur legato a nuove teorie della percezione visiva le sgrana lentamente sulla tela, come un rosario.

Gino Carrera (Galleria dello Scudo) torna dopo molti anni, ad esporre una ammirevole serie di acqueforti, le quali avvolgono, come tema di fondo, la rappresentazione di una umanità talvolta disperata ed afflitta, talvolta appena più serena, ma coinvolta sempre da ragioni esistenziali gravi ed evidenti. Egli può rappresentare un nudo o una figura o delle scene più complesse, ma vi si sente sempre una acuta partecipazione alla sorte dell'uomo e al suo destino. Carrera è milanese, ma ora ha scelto di vivere tra le quiete colline di Caprino Veronese. In questo ritiro ha dato maggiore sostanza al suo mondo poetico, a quel « segno » ora acido e stringato, ora sinuoso ed ampio (interessanti certi ricuperi liberty) nervoso ed acuto. Come s'è detto sono prevalentemente dei personaggi: un adolescente (malato), una vecchia contadina, un uomo quasi donna sprofondato su di un'ampia poltrona, una scimmia che appare dietro un uomo nudo altrettanto scimmiesco, una triste ragazza con colomba, una grottesca vecchia seminuda e calva, una vecchissima indossatrice, qualche groviglio di figure l'una che penetra nell'altra. Un mondo dunque che, così come lo si è descritto appare satirico ed ironico. In realtà Carrera, pur scavando senza mezzi termini in questa umanità decaduta, riesce in virtù di una sofferta interiorizzazione a rivelarci tutta la lenta inarrestabile corruzione della nostra esistenza. Egli ottiene questo risultato sovrapponendo qua-

G. Carrera: *Nudo,* 1972.

B. Cohen: *First Panel Painting,* 1970.



si per strati, una successione di contorni (e delle ombre e delle macchine) oppure per continui « spoliamenti » (come avverte Valsecchi nella presentazione) fino a giungere alle zone più riposte della coscienza. Tale « espressionismo esistenziale » ha certamente nella grafica contemporanea alcuni punti di contatto (per esempio, certo Guerreschi, Vespignani, ecc.) ma Carrera ha saputo cogliere degli aspetti nuovi e dissueti. E bene ha fatto ad uscire dal suo isolamento e proporre queste acqueforti alla nostra attenzione e meditazione. Risulta altrettanto chiaro, tuttavia, che solo una natura capace di concentrazione e di raccoglimento, aliena dagli obblighi mondani che condizionano molti artisti, può giungere ad un tale rigore espressivo.

La Galleria « La Città » sempre attenta a proporci gli aspetti più nuovi della pittura inglese, ha ora allestito una ampia mostra di Bernard Cohen, quarantenne pittore londinese. Egli è noto oramai anche da noi per aver partecipato nel '66 alla selezione inglese della 33ª Biennale di Venezia. Cohen è certamente uno dei pittori più « puri » che ci sia stato concesso di vedere ultimamente. Egli realizza in genere delle tele abbastanza grandi, a diverse textures, coperte da zone bianchissime, anzi da toppe, da frammenti bianchi divisi tra loro da fessure minute, appena accennate. Tali « campi », tersi e puliti, sono a loro volta toccati, lievemente contaminati, da due tre piccolissime macchie circolari di colore primario (più sovente il giallo) che si sciolgono ai bordi in un alone evanescente. Altre volte tali contaminazioni sono solo bianche, ma di una materia diversa, un poco più lucida, che solo un'attenzione acuta può rivelare. Naturalmente, noi siamo prevenuti, ma è inutile dire quante suggestioni ed ebbrezze intellettuali possono recare (specie ai patiti del bianco su bianco) avvenimenti visivi così minimi ed ineffabili. Certo è che occorre una disposizione d'animo ben felice e distaccata per godere, di questi tempi, di simili messaggi intellettuali. Chi scrive ne è rimasto profondamente impressionato e teme anche lui d'averne goduto un po' di troppo. Ma se l'arte è questa (una entità tanto « sublime » nel senso più preciso del termine) un luogo cioè ove si raggiunge tale « ascesi », tale « nirvana », la nozione di vita, di lotta, di contrasto eccetera, qui non ha più senso. Né vorremmo disturbare nessuno dei convitati che celebrano questi riti e i sacri misteri della « forma », con parole retoriche e vecchie, come « partecipazione » o « impegno ». Tale « cultura » lascerà ai laici le cure mondane, le incombenze prosastiche. Del resto, così come avvenne per i cortigiani del Re Nudo, si troveranno sempre gentili signore e signori capaci di svenire di fronte alla infinita bellezza di grandi tele bianche appese, ove « l'artista » alla destra in basso avrà comunque segnato il suo piccolo nome.

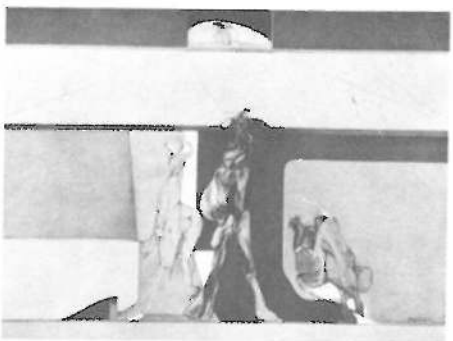
Collettiva annuale della Bevilacqua La Masa

Venezia in retromarcia

di Guido Sartorelli

A Venezia da alcuni decenni, in fatto di arte, si è in clima risorgimentale: sempre in attesa di Statuti. Morti finora non ce ne sono, se non di vecchiaia, ma il dramma esiste. Sullo Statuto della Biennale non c'è veramente più nulla da dire, mentre su quello che attende l'Opera Bevilacqua La Masa c'è ancora da dire che fra poco non ci sarà più nulla da dire nemmeno su questo. La differenza sta nel fatto che nel caso della Biennale si può dare colpa alla cultura e alla politica nazionali mentre per il caso della Bevilacqua ci si può limitare a quelle comunali.

Si sa che il « problema di Venezia » non è soltanto idraulico o fisico, ma è anche e soprattutto, socio-economico. È una città stanca che si riposa ormai da due secoli delle fatiche passate. Nel domiveglia progetta programmi tutti internazionali, ma in realtà si dice che da anni non riesca a risolvere il problema delle tende nuove alle finestre della Galleria d'Arte Moderna. E l'aspetto sociale del suo problema, cioè l'inconsistenza del suo peso economico e politico nel quadro nazionale, non può che riflettersi su tutte le attività della comunità residente, compresa quella artistica, composta di uomini e istituzioni. Così Venezia possiede una Galleria d'Arte Moderna in agonia dalla nascita; così non riesce a trovare nuovo indispensabile spazio alla propria Accademia di Belle Arti pur con circa duecento palazzi vuoti in città; così si lascia sfuggire la metà degli studenti del Liceo artistico perché non riesce, da anni, a restaurarne la sede; così non lascia spazio neppure alla neonata Università Internazionale dell'Arte costretta in locali per lo meno sorprendenti; così, ultima perla, la sua classe politica non prevede, sic et simpliciter, un'attività promozionale artistica comunale e, quando dal bilancio avanza qualche briciola, ne affida l'amministrazione per lo più all'Assessorato al Turismo denunciando una volta di più il peccato di origine della società veneziana dell'ultimo secolo volta soprattutto allo sfruttamento degli avanzi del proprio passato. La conseguenza di ciò è una straordinaria Guggenheim Foundation religiosamente visitata soltanto dagli stranieri; è l'assenza di una consistente editoria d'arte; è l'attività delle sue trentacinque gallerie private, trenta delle quali ridotte a mostre permanenti del « paesaggio lagunare » sostenuto dalla stampa locale. È, infine, il livello culturale dei suoi giovani artisti così come emerge dalla collettiva annuale della Bevilacqua La Masa, oggetto principale di questo articolo prima che mi venissero alla mente, per simpatia, tutti i guai di Venezia.



C. Maschietto: *Partner*, 1972.

In effetti la situazione precaria qui denunciata l'anno scorso alla stessa epoca, quest'anno si è maggiormente appesantita. Il panorama della mostra è caratterizzato dalla presenza di una grande quantità di giovani romantici e « sensitivi », pieni di bella fiducia per le idee dei padri. L'ondata neo figurativa ha rotto gli argini e ha sommerso ogni inutile problema affiorato negli ultimi tempi e la risacca scopre una quantità di racconti, ambigui e concitati, già narrati con ben altre motivazioni da De Kooning o Arshile Gorky nell'immediato dopoguerra. Per il resto nulla o quasi. Nessuna traccia di teorie sul colore, di percettivismo, di arte concettuale o povera, anche di seconda mano, o magari di iperrealismo che rivelerebbe, per lo meno, una visita a Kassel. Invece assoluta perdurante fiducia nel supporto tradizionale; nessun dubbio nella liceità del racconto; confermata validità dell'illusionismo spaziale di tipo rinascimentale. Revival, tutt'al più, del solito surrealismo fantastico e, dulcis in fundo, la scoperta, integra e folgorante, dei cardinali di Francis Bacon con tutti i loro denti in fuori e il loro parallelopipedo tracciato sul fondo. Per il resto, come si è detto, niente o quasi viene raccolto dalle ultimissime generazioni anche se non mancano a Venezia operatori ancora giovani volti verso altre direzioni. A meno che le tracce di questo qualcos'altro non siano state dalla giuria sollevate dall'incarico di mostrarsi al pubblico.

Giuria: Bressan (Presidente, Assessore comunale alle BB.AA.) Abis, Barioli, Basaglia, Borsato, Marchiori, Mariacher, Zotti.

Premi: I) Nino Memo; II) Carlo Maschietto; III) (ex aequo) Brusegan, Castagna, Andretta, Gardenal, Tantin.

INSERTO

Gli anni 60/70

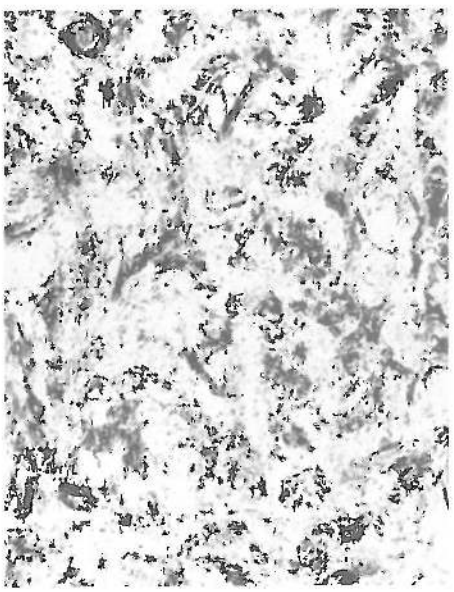
a cura di Lea Vergine

Con questo inserto, comprendente una introduzione dedicata alla situazione sul finire degli anni 50 e il « Nouveau-Réalisme », ha inizio una serie di capitoli, a cura di Lea Vergine, relativi ai principali movimenti artistici dell'ultimo decennio.
Come è detto nell'editoriale, « non può e non vuole essere un materiale esauriente ma, più che altro, uno stimolo ad un approfondimento ed uno strumento di lavoro ».
La bibliografia essenziale che accompagna ciascun capitolo, consentirà infatti al lettore — se crede — di approfondire i singoli argomenti.

Introduzione

Sul finire degli anni 50

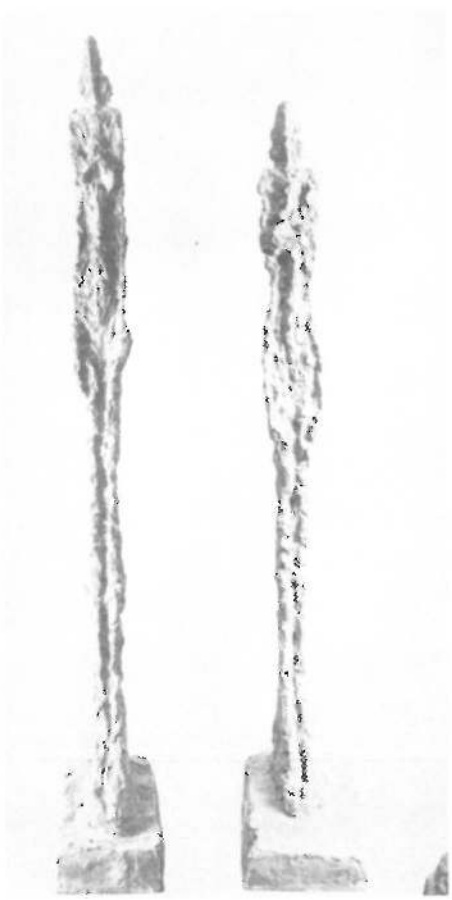
Sul finire degli anni '50, il mondo dell'arte è diviso, tutto sommato, ancora tra realismo (pittura e scultura illustrativa e naturalistica) e astrattismo (pittura e scultura dove le forme e i colori sono liberamente e istintivamente disposti, senza alcuna preoccupazione di riprodurre il vero tangibile).
Il realismo si pone come mimetico della realtà: esso riproduce la figura umana nel rapporto con le cose del mondo naturale. Per riferirci ad alcuni tra i rappresentanti più tipici di questa poetica, faremo i nomi di Guttuso, Guerreschi, Titina Maselli, Zigaina e Vespignani per l'Italia; di Francis Bacon e Graham Sutherland per l'Inghilterra; di Jack Levine e Ben Shan per l'America.
L'astrattismo, matrice di varie correnti, non si riferisce, abbiamo detto, ad un contenuto rappresentativo; il che non sta a dire che esso prescinde dalla realtà che ci circonda e tantomeno che la falsifica; solo che rende possibile la considerazione separata delle forme e delle componenti e, con questo, l'atto del conoscere. In Italia operano, fra gli altri, Fontana, Capogrossi, Colla, Vedova, Consagra, Afro, Mirko, Cagli e i più giovani Dorazio, Novelli e Perilli.
Le fasi dell'astrattismo negli anni '50 sono: l'astrazione lirica, di cui parla il poeta-pittore Georges Mathieu guardando a Wols e ad Hartung (il mezzo di espressione è una sorta di scrittura automatica, dettata da uno stato d'animo lirico o drammatico in un groviglio di linee violente e febbricitanti); l'astrazione geometrica con Joseph Albers, Max Bill, Auguste Herbin, Richard Lohse; la pittura segnica con Mark Tobey, Michaux e, più tardi, Cy Twombly; e, infine, l'informale con Pollock, Fautrier, Dubuffet, Tapies e Burri.
Il termine informale fu proposto dal critico francese Michel Tapié fin dal '50 (quattro anni dopo il collega Charles Estienne utilizzerà la parola tachisme da tache — macchia — per designare gli stessi connotati di irrazionalità romantica). L'informale nasce come reazione alla pittura geometrica e a quella realistica con finalità di propaganda politica, e intende mettere in evidenza la violenza espressiva e la struttura stessa della materia adoperata, le ambiguità morfologiche di questa, la gestualità dell'artista.



J. Pollock: *Fragranza,* 1955.

R. Guttuso: *Damigiana,* 1959.

A. Giacometti: *Femmes de Venise,* 1956.



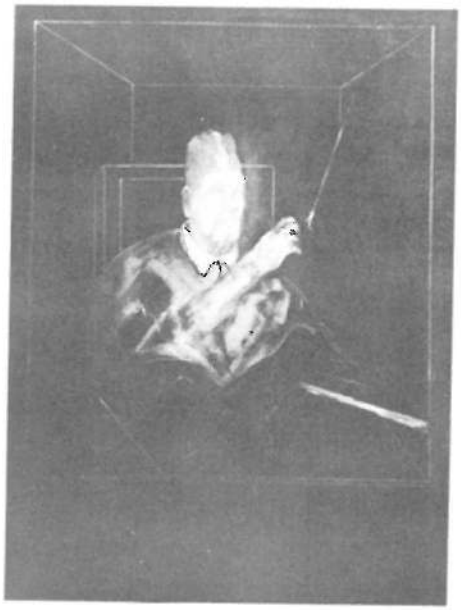
La situazione generale

In America, immediatamente prima, c'era stato l'espressionismo astratto (termine coniato dal critico Clement Greenberg, nel '49, pensando alle opere di Willem de Kooning, Sam Francis, Adolph Gottlieb, Mark Rothko e Franz Kline) o action-painting (denominazione avanzata contemporaneamente da Harold Rosenberg per Jackson Pollock); in Giappone il gruppo Gutai; in Belgio il Cobra (Appel, Corneille, Jorn); in Spagna il gruppo El Paso (Canogar, Feito, Millares e Saura).

In Italia, a Milano, Lucio Fontana aveva lanciato lo Spazialismo, cui avevano aderito tra gli altri, Dova e Crippa mentre l'area della filiazione dadaista e surreale era coperta da Enrico Baj, Sergio D'Angelo, Mario Colucci ed altri; sul finire del decennio, Piero Manzoni cominciava a dar scandalo colla presentazione del fiato d'artista sigillato nei palloncini di plastica intanto che si facevano notare gli scultori Arnaldo e Giò Pomodoro, Cavaliere, Somaini, Ghermandi, Andrea e Pietro Cascella, Leoncillo, Milani, oltre ai naturalisti « padani » come, per esempio, Morlotti e Moreni.

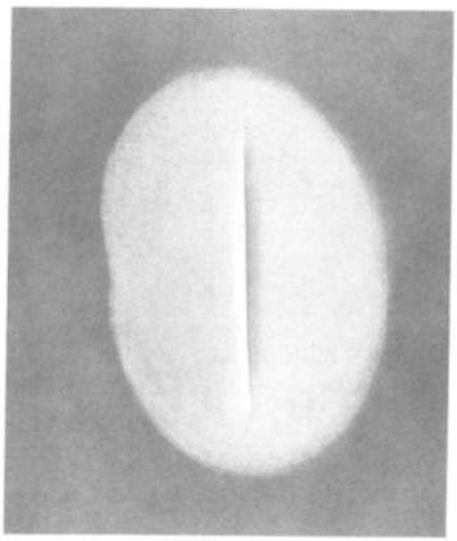
A Roma, dopo il gruppo Forma di cui fecero parte Carla Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli e Turcato, vi fu la formazione del fronte Origine (Ballocco, Burri, Capogrossi e Colla). A Napoli, intorno a Luca Castellano, nasceva il « gruppo '58 » (Del Pezzo, Biasi, Persico, Fergola, Di Bello) in stretti rapporti con i nucleari milanesi e letterati d'avanguardia quali Edoardo Sanguineti ed Emilio Villa.

L. V.

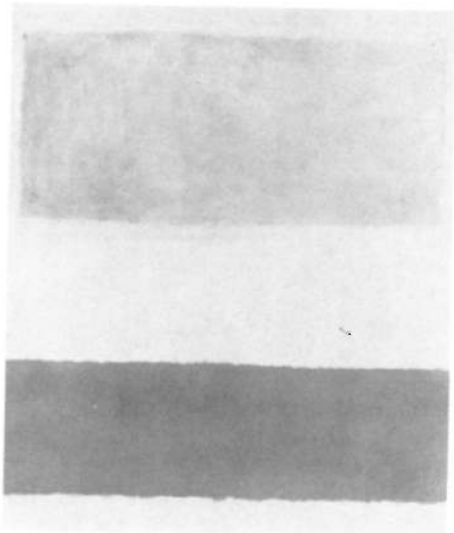


F. Bacon: *Papa,* 1955.

W. De Kooning, *Donna* IV, 1952-53.

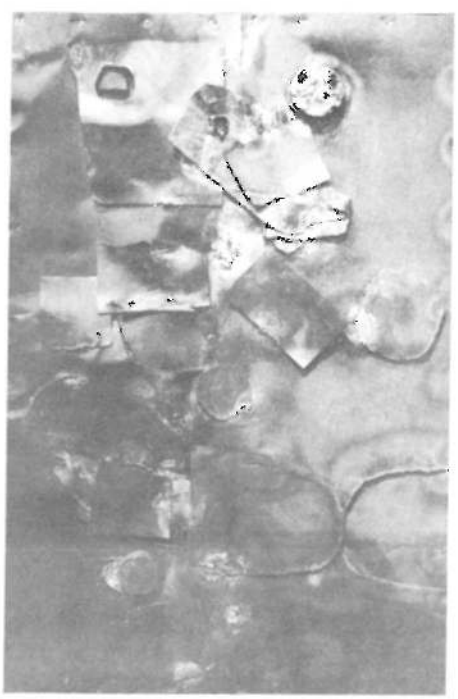


L. Fontana: *Concetto spaziale « Attese »,* 1959.

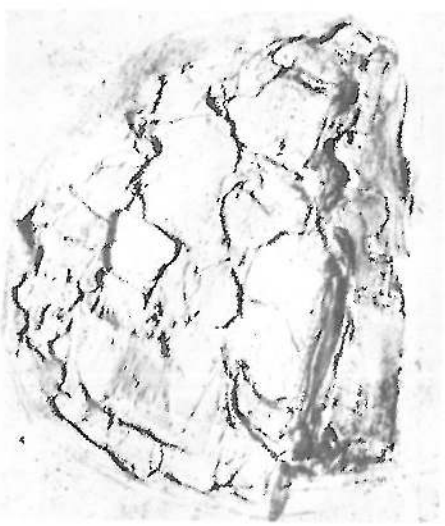


M. Rothko, *Withe, Red on Yellow,* 1958.

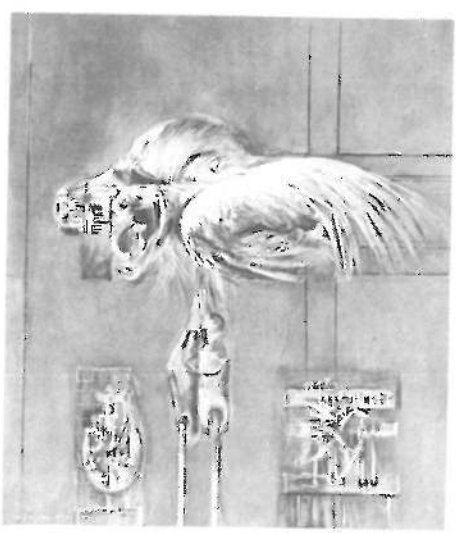
A. Burri: *Ferro,* 1958.



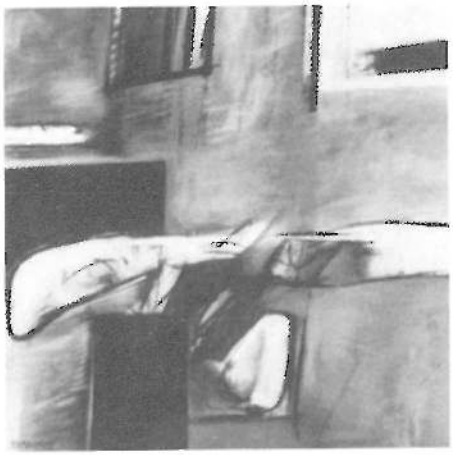
J. Fautrier, *Tête de partisan Budapest,* 1956.



G. Sutherland: *La piccola Africa* III, 1955.



G. Guerreschi: *Ragazzo che ci guarda,* 1959.



B. Romagnoni: *Oggetti e organismi,* 1960.

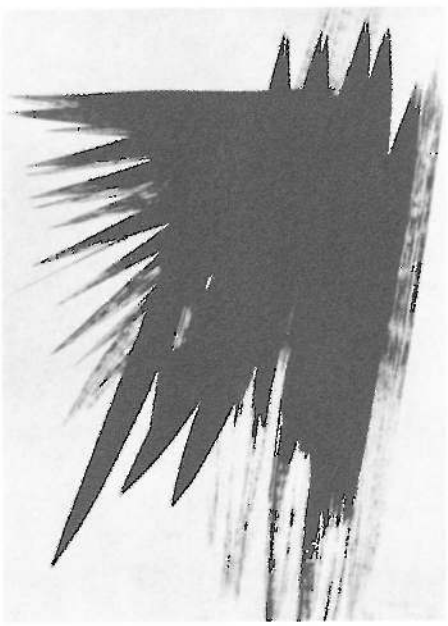
E. Vedova: *Intolleranza,* 1960.

Antologia critica

Giulio Carlo Argan

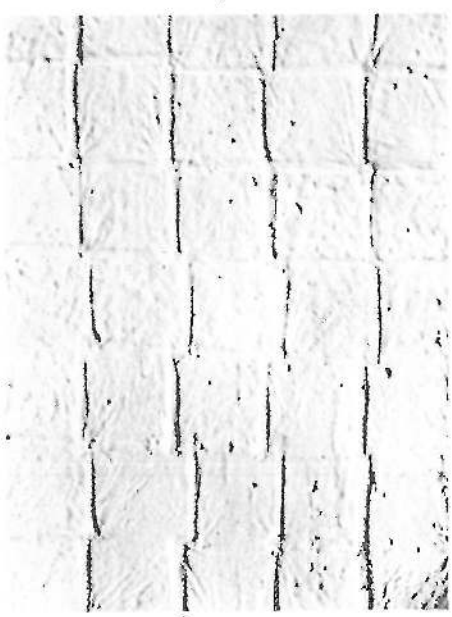
...L'Informale non è una tendenza organizzata intorno a un programma e, soprattutto, non è una tendenza d'avanguardia perché, quando non si riconosce più nella storia il fondamento e il principio strutturale o direttivo dell'esperienza e dell'attività umane, non ci si può più collegare consapevolmente al passato né pretendere di condizionare l'avvenire. Immagini formate da macchie di colore senza una delineazione grafica o una costruttiva relazione di valori si hanno già verso il 1930, e anche prima; e certamente corrispondono alle correnti di pensiero irrazionalistico della fine del secolo scorso e del principio del nostro ma, non forniscono che un debole precedente alla recente esplosione dell'Informale. L'interesse dominante in quelle ricerche è infatti ancora, come nel tardo Monet, la determinazione del valore specifico della percezione, che viene per lo più anticipato o posticipato rispetto all'individuazione nazionale, cioè riportato ad uno stadio che precede l'organizzazione del dato percettivo rispetto all'individuazione dell'oggetto in un contesto o ad uno che vi succede, sostituendo all'insieme degli oggetti una visione sintetica dello spazio; oppure l'estensione del campo della percezione mediante gli scambi delle *correspondences* che danno l'equivalente visivo della percezione sonora o tattile.

Una ricerca delle origini dovrebbe orientarsi piuttosto verso i fenomeni che segnano una rottura totale con la figuratività e l'inizio di una crisi della rappresentazione, come il Dadaismo e il Surrealismo; ma una tale ricerca condurrebbe soltanto alla verifica delle condizioni che hanno reso possibile il determinarsi di un'arte intenzionalmente non-rappresentativa, e non il fulmineo affermarsi e dilagare in tutti i paesi del mondo in questo dopoguerra, dopo il breve tentativo di riattivare le strutture compositive del Cubismo e di dare loro un retroattivo movente rivoluzionario. La discussione critica intorno all'Informale verte generalmente sulla domanda: crisi dell'arte o arte della crisi? È una domanda futile, perché è evidente che una crisi dell'arte non potrebbe avverarsi se non nel quadro di una crisi più vasta, della cultura e della società; ma dimostra come l'Informale venga universalmente considerato come un fenomeno di rivolta. L'obiettivo della rivolta non è l'arte tradizionale o conservatrice, ma l'arte che muove da una ideologia rivoluzionaria, e alla quale si rimprovera di non avere realizzato il proprio programma e raggiunto il proprio fine. In un ambito ristretto, specificamente tecnico, la rivolta è diretta contro l'arte che si è associata all'industria, alienandosi alla sovrastruttura economica del capitalismo e fallendo clamorosamente lo scopo di moderarne e moralizzarne lo sviluppo; in un ambito più largo, contro l'assorbimento dell'individuo nella massa attraverso la riduzione dell'esistenza sociale al meccanismo di produzione e consumo e la politica di cosiddetti gruppi di pressione. L'assenza totale di premesse ideologiche preclude ovviamente ogni presa di posizione *a priori*: non ci si rivolta contro qualche cosa che minaccia la nostra libertà e pretende di imporci un modo di esistenza che non vogliamo subire, ma contro qualcosa che è già accaduto e ha già distrutto la nostra libertà. Non si tratta di difenderci, sia pure senza speranza, contro una massa incombente che potrà travolgerci e inghiottirci: l'Informale, semmai, è il gesto dell'individuo ch'è già stato travolto e inghiottito, ha *già fatto massa...*



H. Hartung: *T. 1956 - II.*

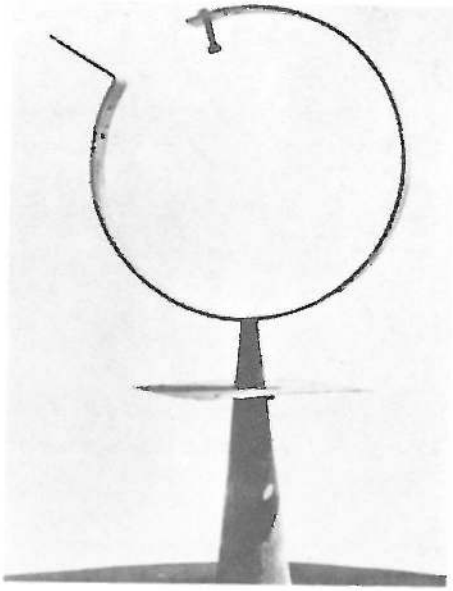
P. Manzoni: *Achrome,* 1958.



(*da Salvezza e caduta nell'arte moderna. Ediz. Il Saggiatore, 1963, Milano*)

Wols: *Composizione,* 1951.

A. Tapies: *Pittura,* 1957.

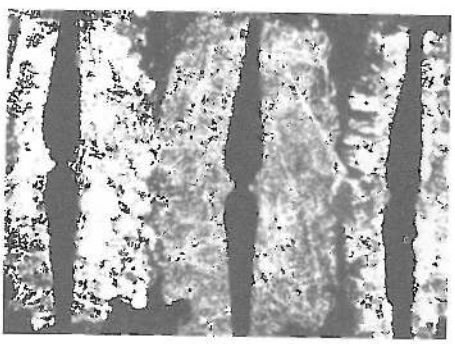


E. Colla: *Cerchio magico,* 1958.

J. Dubuffet: *Le prieur,* 1957.

M. Tobey: *Rito spaziale.*

E. Baj: *Agitatevi, pietre e montagne,* 1958.



T. Scialoja, *Blüthner piccolo,* 1960.

Bibliografia essenziale

Apollonio Umbro, *Forma-Natura,* in Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi, 1956, ed. De Luca, Roma.

Arcangeli Francesco, *Gli ultimi naturalisti,* in Paragone n. 59, 1954, ed. Sansoni, Firenze.

Arcangeli Francesco, *Una situazione non improbabile,* in Paragone n. 85, 1957, ed. Sansoni, Firenze.

Argan Giulio C., *Salvezza e caduta nell'arte moderna,* 1964, ed. Il Saggiatore, Milano.

Argan Giulio C., *L'arte moderna* 1770-1970, 1970, ed. Sansoni, Firenze.

Ballo Guido, *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate,* 1964, ed. Mediterranee, Roma.

Barilli Renato, *L'Informale e altri studi,* 1964, ed. Scheiwiller, Milano.

Battisti Eugenio, *L'arte come invenzione,* 1969, ed. Bompiani, Milano.

Brandi Cesare, *Segno e immagine,* 1960, ed. Il Saggiatore, Milano.

Brandi Cesare, *Burri,* 1963, ed. Editalia, Roma.

Calvesi Maurizio, *Le due avanguardie,* 1966, ed. Lerici, Milano.

Collana, « *Giovane pittura italiana* » diretta da Marco Valsecchi, ed. del Milione, Milano.

Crispolti Enrico, *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni 40 ad oggi.* Catalogo mostra Arezzo, 1967.

De Marchis Giorgio, *Due decenni di eventi artistici e di obiezioni pubbliche,* catalogo della mostra tenuta in Palazzo Pretorio di Prato, 1970, ed. Centro Di, Firenze.

De Micheli Mario, *Scultura italiana del dopoguerra,* 1958, ed. Schwarz, Milano.

Dorfles Gillo, *Il divenire delle arti,* 1959, ed. Einaudi, Torino.

Dorfles Gillo, *Ultime tendenze dell'arte di oggi,* 1961, ed. Feltrinelli, Milano.

Dorner Alexander, *Il superamento dell'« arte »,* 1964, ed. Adelphi, Milano.

Eco Umberto, *Opera aperta,* 1962, ed. Bompiani, Milano.

Eco Emberto, *L'arte come mestiere,* 1969, ed. Bompiani, Milano.

Read Herbert, *Scultura moderna,* 1968, ed. Mazzotta, Milano.

Restany Pierre, *Lyrisme et abstraction,* 1960, ed. Apollinaire, Milano.

Rosenberg Harold, *L'Oggetto ansioso,* 1967, ed. Bombiani, Milano.

Sauvage Tristan, *Pittura italiana del dopoguerra,* 1957, ed. Schwarz, Milano.

Sauvage Tristan, *Arte nucleare,* 1962, ed. Schwarz, Milano.

Trucchi Lorenza, *Jean Dubuffet,* 1965, ed. De Luca, Roma.

Venturi Lionello, *Pittori italiani d'oggi,* 1958, ed. De Luca, Roma.

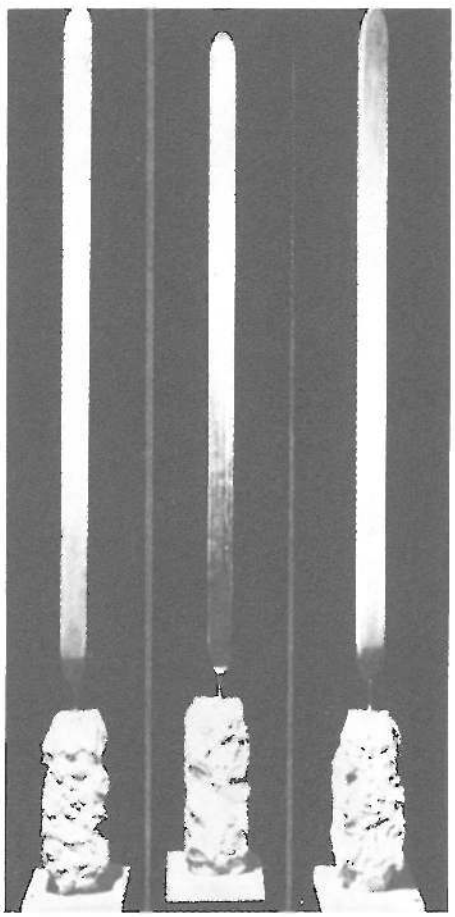
Villa Emilio, *Attributi dell'arte odierna, '47-'67,* 1970, ed. Feltrinelli, Milano.

Verri (Il), numero 3 dedicato al « L'Informale », 1961, ed. Feltrinelli, Milano.

Il Nouveau-Réalisme

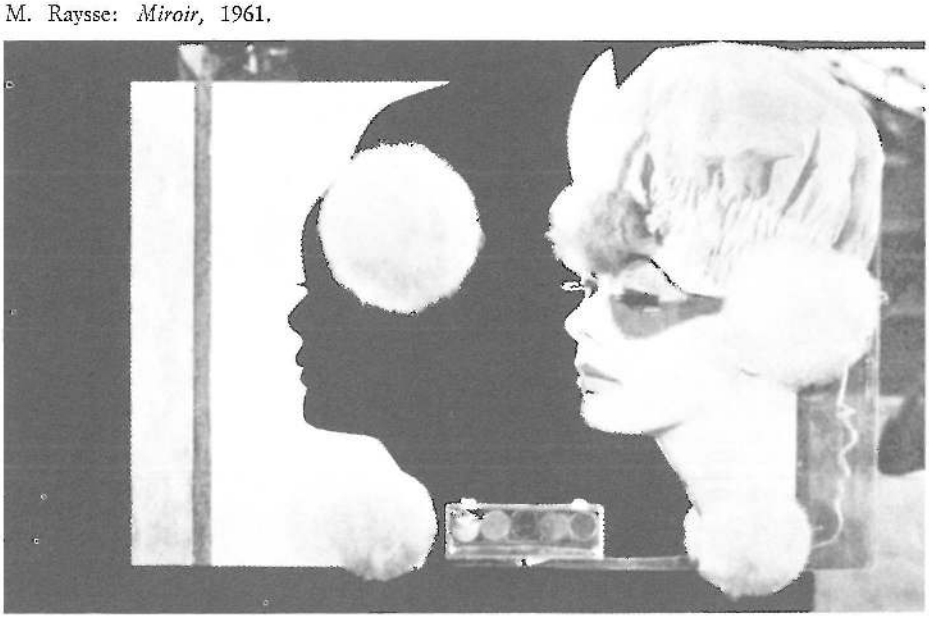
L'inizio del decennio '60-'70 vede profilarsi sulla scena delle arti visive, e con una notevole forza d'urto, il Nouveau-Réalisme e l'arte programmata in Europa, la pop-art negli Stati Uniti.
E vede anche il mutare del ruolo e del comportamento del critico, con una virata verso una partecipazione la più diretta e parallela possibile. Mentre con C.G. Argan si delinea chiaramente la figura del critico teorico (con affascinanti connotazioni demiurgiche), è col francese Pierre Restany che si conferma la idea del critico d'arte militante, compagno di lotta di un gruppo d'artisti, catalizzatore di forze.
« ...Restany è un mélange di teorico e di militante, — scrive Michel Ragon — per intendere bene la portata della sua opera non bisogna considerare solo quello che ha scritto ma anche ciò che ha fatto... ».
La lettura delle note annesse (antologia critica e bibliografia) può suggerire più di un'indicazione in tal senso. Diciamo pure che Restany non si è identificato solo col Nouveau-Réalisme ma che il Nouveau-Réalisme, in quanto nucleo operante, deve la propria nascita e la propria possibilità di sopravvivere su tempi lunghi alla sagacia, all'entusiasmo, alla passionalità di un mentore, mediatore e complice squisito come Restany.
Vediamo cosa è stato e cosa ha inteso essere il Nouveau-Realisme. L'esorcizzazione del Dada ha continuato a dare i suoi frutti. La terapia dissacratrice (come metodologia operativa) viene ripresa. È una sorta di procedere, ricordando. Tutto è quadro e, contemporaneamente, non è più soltanto quadro. I nouveaux-réalistes recuperano oggetti d'uso comune e li « trattano » in modo tale da spostare l'attenzione dello spettatore sul banale, sulla cosa affatto privilegiata e sulla morfologia dei singoli elementi. Dal « trattamento » degli oggetti (contrapposizione, enfatizzazione, accumulazione, ecc.) emergendo le proprietà che questi già possedevano, proprietà di armonia e di equilibrio, di stranezza e di aggressività, comunque proprietà che erano in essi allo stato latente.
Quel che conta che per i nouveaux-réalistes è dilatare i confini tra mondo dell'arte e mondo della non-arte; l'ironia come strumento di consapevolezza; il messaggio irriverente dell'oggetto; la presa di possesso della nuova natura, degli ingredienti della scena urbana, tecnologica, industriale in modo da dominare l'inattuale e rendere reversibile la nostra soggezione ad esso; metterci in guardia contro la società dei consumi spingendoci a guardarci attorno, riconoscendo finanche nei rifiuti quotidiani un valore poetico d'immagine.
La ricerca di Yves Klein si svolge sul colore esaltato come materia viva e significante di per sé, sul rosso fuoco, sull'oro, sul bleu oltremare. La sua proposta monocroma del bleu totale determina un unico tempo di percezione, uno spazio senza limiti. *Pneuma apeiron* dicevano i greci. Una concezione dello spazio che potremmo definire addirittura Zen, nel senso che è visto come entità positiva e non come sfondo degli accadimenti, bensì come generatore di essi.
I manifesti lacerati di Mimmo Rotella, Jacques De La Villeglé e di Raymond Hains (i conservatori dell'immenso museo in divenire della strada!) pongono l'accento sugli assurdi meccanismi della cronaca e della vita. Le accumulazioni di Deschamps e Arman non liquidano valori ma ne consacrano gli aspetti che stanno scomparendo; così le epifanie surreal-terroristiche di Spoerri e Niki de Saint-Phalle. Il « riconoscere l'autonomia espressiva del reale sociologico » è il denominatore comune alle carrozzerie di vetture schiacciate e alle espansioni plastiche di César, ai collages di Dûfrene, alle provocazioni kitsch di Martial Raysse, agli impacchettamenti-preservazioni di Christo, alle macchine ribelli di Jean Tinguely.

L. V.



Y. Klein: *Obelischi,* 1961 circa.

M. Raysse: *Miroir,* 1961.

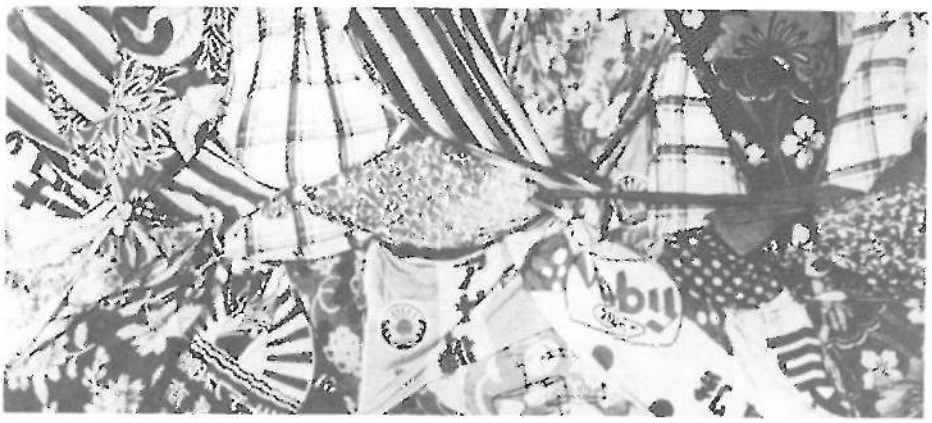


Antologia critica

Pierre Restany, novembre 1956

Dopo Parigi, è a Milano che io chiedo un istante di verità, istante di verità senza il quale né io né altri potremmo avere né amore, né arte, né poesia, né emozione pura. Attenzione: queste enunciazioni monocrome esigono da te, o lettore, tutto quel patrimonio di disponibilità che occorre per far rivoluzioni e debellare i tiranni. Uomini moderni, oppressi da una eredità intellettuale, intossicata di oggettività, di forma e di ritmo, che specie di reazione avrete voi dinanzi a questo fenomeno di pura contemplazione? Senza il pur minimo discorso prestabilito, senza l'apporto di una qualunque figurazione oggettiva, senza fermare la traccia segnata dal gesto, Yves Klein vi invia, in un clima da lui voluto di comunicazione tutta immediata, la scala di tutti i tesori affettivi del colore: di un colore, un Blu, un Blu autonomo, disancorato da qualunque giustificazione funzionale. E non si tratta evidentemente di una esasperazione di Mondrian e di Malevitch: il Blu domina, comanda, vive. Siamo dinnanzi al Blu-Signore, padrone assoluto della più definitiva tra le frontiere liberate, il Blu degli affreschi di Assisi: questo vuoto colmo, questo Niente che afferma il Tutto Possibile, questo soprannaturale silenzio astenico del colore, questo -X- infine che, aldilà dell'aneddotico e del pretesto formale, determina l'immortale grandezza di un Giotto.

(*dal catalogo della mostra di Yves Klein alla Galleria Apollinaire, Milano, gennaio 1957*)



G. Descamps: *Tableau chiffons*, 1964.

Pierre Restany

...A partire dal 1959 e specialmente al tempo della 1ª biennale di Parigi dove erano esposte una proposta monocroma di Yves Klein, la macchina per dipingere di Tinguely (Métamatic) e la Palizzata di Raymond Hains, ho presentito il denominatore comune dei loro procedimenti così diversi e che avevano seguito fino ad allora delle evoluzioni indipendenti: un gesto fondamentale d'appropriazione del reale legato a un fenomeno quantitativo d'espressione (l'impregnazione di colore puro in Yves Klein, l'animazione meccanica in Tinguely, la selezione del manifesto strappato in Hains). Ogni avventura individuale sviluppa la sua logica interna a partire da una posizione limite che è l'essenza stessa del linguaggio, la spinta fondamentale della comunicazione. Questo gesto assoluto è un ultimatum allo spettatore al quale si chiede di partecipare. Queste idee mi ispirarono il primo manifesto dei nouveaux réalistes che ho pubblicato a Milano il 16 aprile 1960, in previsione di una mostra collettiva che ebbe luogo il mese dopo alla galleria Apollinaire. A Klein, Tinguely e Hains avevo aggiunto gli affichisti Villeglé e Dufrêne, e Arman che aveva appena terminato la sua prima serie di accumulazioni-poubelles.

Avevo dunque lanciato il termine di nouveau réalisme. Ebbe un immediato potere coagulante. Il 27 ottobre 1960, il gruppo dei nouveaux réalistes veniva ufficialmente fondato in casa di Yves Klein, in presenza di Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé ed io. César e Rotella, invitati, non erano presenti, ma parteciparono alle manifestazioni seguenti del gruppo al quale si unirono più tardi Niki de Saint Phalle, Deschamps e infine Christo.

Fondato il gruppo, bisognò accordarcsi su una formula suscettibile di realizzare l'accordo unanime. Cos'è il nouveau réalisme: un nuovo avvicinarsi percettivo al reale. È, come si vede, un'idea generale che ognuno sottoscrisse per dei motivi particolari. Questo gruppo è nato dalla presa di coscienza di qualche artista isolato, da preoccupazioni comuni e dalla necessità momentanea di una azione collettiva. Il fatto capitale consiste nell'incontro di personalità arrivate a un punto culminante e decisivo della loro carriera. Ma fu più precisamente tra il 1958 e il 1960, in seguito a una serie di eventi che cristallizzarono la situazione, che il movimento prese la sua autentica direzione. Nell'aprile 1958 Yves Klein realizza da Iris Clert la sua manifestazione del Vuoto, punto di partenza d'una collaborazione con Tinguely portata a termine qualche mese più tardi, « Velocità pura e stabilità monocroma » (dischi monocromi azionati meccanicamente). Partendo dai suoi Métamatics, Tinguely arriverà al suo gigantesco « Omaggio a New York », prima struttura di grande formato di un assemblaggio autodistruttivo (1960). Nel 1959 Hains espone pubblicamente a Parigi « la Palizzata delle aree riservate », mentre a Nizza Arman comincia le sue prime « accumulazioni »

R. Hains: *Avenue de Choisy*, 1958.

di oggetti dopo aver realizzato delle impronte grafiche di timbri e delle « allures ». Il 1960 è l'anno del « Pieno » di Arman, dei quadri-trappola di Spoerri, del tiro di Niki de Saint Phalle, degli stracci di Deschamps, dei nuovi orientamenti di Martial Raysse e di Christo. Rotella seleziona le sue « nuove immagini » di Cinecittà, manifesti cinematografici strappati. Al Salone de mai del 1960 infine, César, a quarant'anni e col rischio di compromettere una brillante carriera più tradizionale, presenta le sue nuove sculture, automobili compresse in blocchi di una tonnellata.

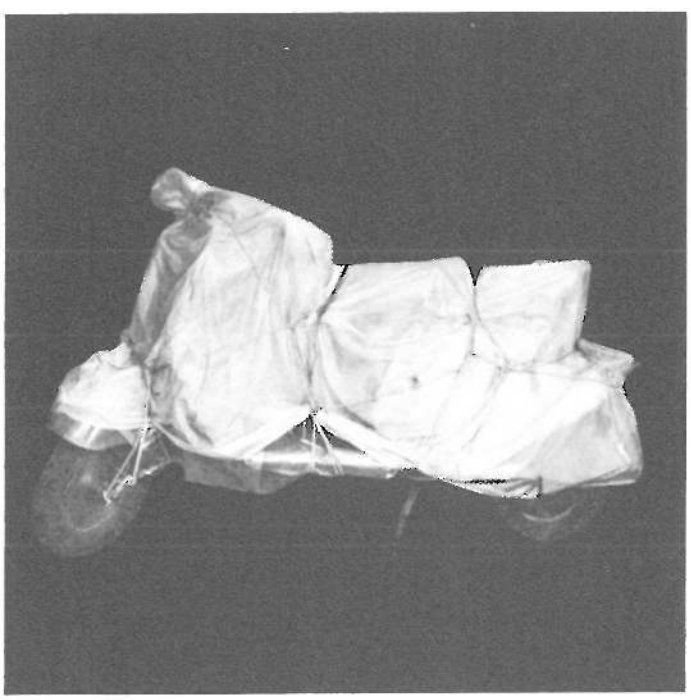
Alla fine del 1960 la situazione è matura. I nouveaux réalistes hanno preso coscienza di se stessi e della loro singolarità: a più riprese durante i due anni seguenti, si mostrarono in quanto tali nei salons, alla galleria J (« À quaranta gradi sopra dada », maggio 1961) e in altre gallerie private in Francia e all'estero. Un festival nouveau réaliste verrà organizzato a Nizza nel luglio 1961, e prefigura questo.

Oggi questo periodo cardine è terminato. È stato un fattore decisivo dell'evoluzione generale e ha permesso ai più giovani tra questi artisti (Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, Deschamps e Christo) di chiarire le loro rispettive posizioni e di affermare le loro personalità. Contemporaneamente, altri procedimenti individuali hanno visto la luce, influenzati dal nouveau réalisme ma portati avanti al di fuori del gruppo. Gli assemblaggi di oggetti, le strutture metalliche, i collages di manifesti hanno proliferato un pò dappertutto, sulle orme delle accumulazioni, delle compressioni, dei décollages. César, dopo aver portato a ter-

Villeglé: *Affiches lacerées,* 1963.

J. Tinguely: *Parigi,* 1960.

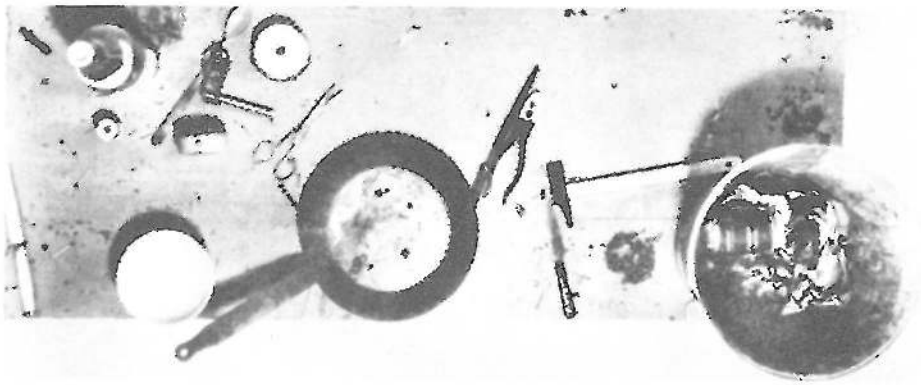
Christo: *Motocyclette,* 1964.



Arman: *Cast your ballots here for a Cleaner Dwan gallery,* 1962.

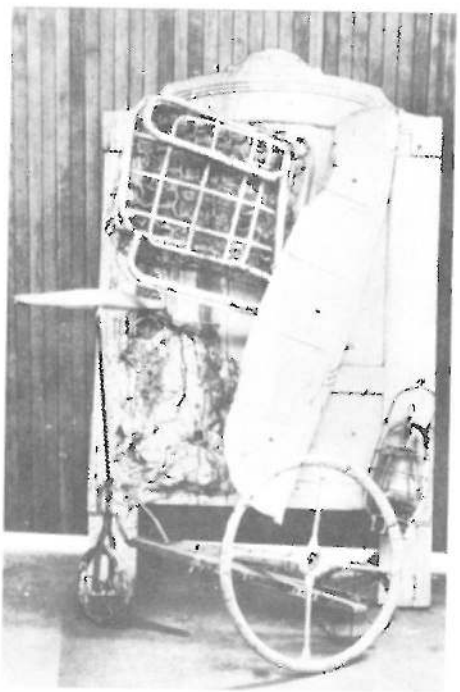
mine una nuova avventura del metallo, viene a trovarsi in un vicolo cieco e si rifiuta di sfruttare una ricetta che gli appartiene. Gli altri leaders del gruppo seguono delle strade personali che si allontanano sempre più dalle posizioni limite da cui erano partiti. Se ormai si fa sentire meno la necessità di un'azione comune, quella convergenza, quei rapporti e quei contatti hanno creato delle affinità durature, degli orientamenti di base, delle scelte generali. Lo spirito più assoluto del movimento resterà Yves Klein. La sua morte prematura nel giugno 1962 a 34 anni non segna solo la fine di un'esistenza dalla traiettoria meteorica, ma anche certamente quella di un'avventura collettiva all'elaborazione della quale aveva fortemente contribuito. Tocca a ognuno di loro trarre insegnamento da una situazione storica e incarnarne le idee nei fatti.
Più che un gruppo, e meglio di uno stile, il nouveau réalisme europeo appare oggi una tendenza aperta.

(*dal terzo manifesto intitolato « Il Nouveau-Réalisme: cosa dobbiamo pensare? », febbraio 1963, Monaco*)



D. Spoerri: *La poubelle n'est pas d'Arman,* 1961.

M. Rotella: *Classico,* 1962.



N. de Saint Phalle: *Jeep,* 1964.

Cesar: *Compression de voitures,* 1960.

F. Dufréne: *Dessous d'affiche,* 1960.

Bibliografia essenziale

Klein Yves, *Il mistero ostentato,* testi a cura di G. Martano, ed. Martano, 1970, Torino.

Passoni Aldo (a cura di), *Catalogo della mostra di Yves Klein* alla Galleria d'arte moderna di Torino, 1970.

Restany Pierre, *Le livre rouge de la revolution picturale,* ed. Apollinaire, 1968, Milano.

Restany Pierre, *Il libro bianco dell'arte totale, ed. Apollinaire,* 1969, Milano.

Restany Pierre, *Nouveau-Réalisme* 1960-70, catalogo della mostra ala Rotonda della Besana e nella città di Milano nel dicembre 1970 e gennaio 1971.

Dei nouveaux-réalistes si parla anche in: Argan Giulio Carlo, *L'arte moderna* 1770-1970, ed. Sansoni, 1970, Firenze.

Kultermann Udo, *Nuove dimensioni della scultura - Nuove forme della pittura* (due volumi), ed. Feltrinelli, 1967, Milano.

Intervista

Incontro con Duchamp

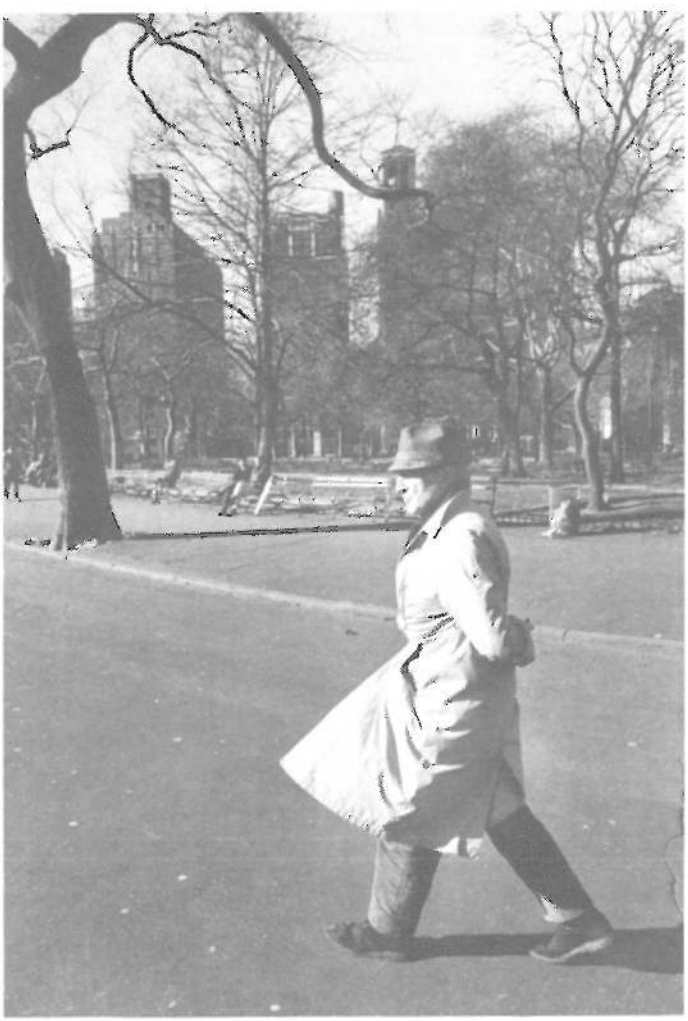
di Ugo Mulas

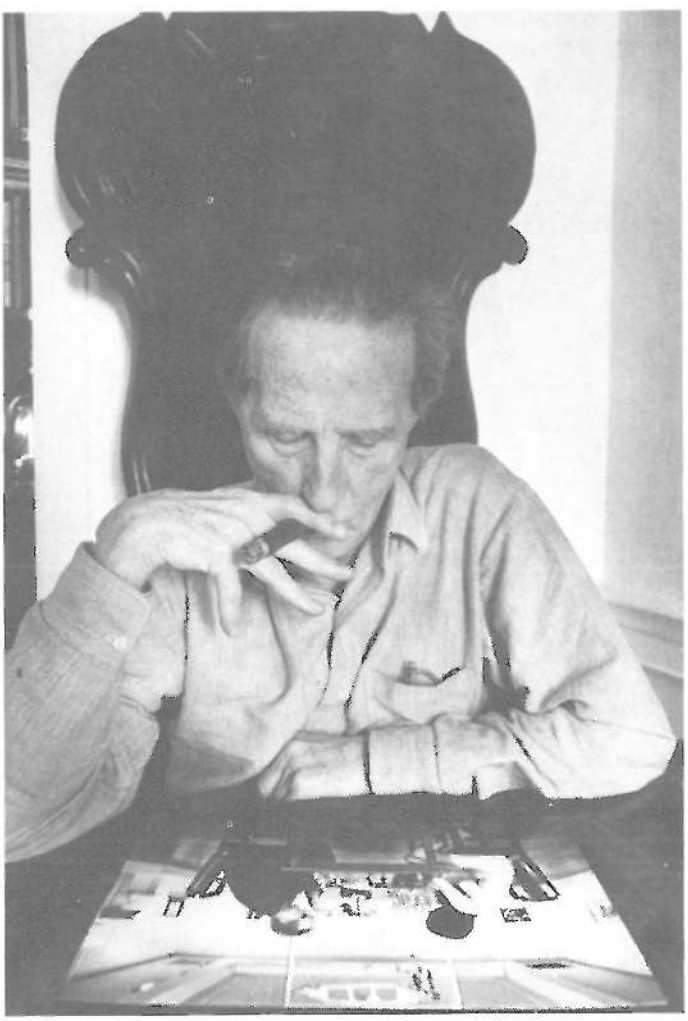
Di recente, a Milano, si sono potute vedere due manifestazioni dedicate a Marcel Duchamp, dal titolo « 66 anni di creatività ». Oltre 250 opere, tra dipinti, ready-made, disegni, incisioni, posters, film, ecc., presentate contemporaneamente alla Galleria Schwarz e a « L'uomo e l'arte », che potremmo definire un « tutto Duchamp » in piena regola. Ma che ha forse assunto una certa aura mitizzante, anzi feticistica, che probabilmente, avrebbe per primo infastidito l'artista francese se fosse ancora in vita. Per questo, in luogo della solita recensione, cogliendo l'occasione della contemporanea esposizione al Multicenter grafica di 10 fotografie-ritratti dello stesso Duchamp, fatte nel 1965 a New York da Ugo Mulas, abbiamo chiesto a quest'ultimo di ricordare quell'incontro. Eccone la registrazione.

Nel '64, iniziai con Solomon un lungo reportage sui giovani artisti di New York, quelli della generazione « pop » tanto per intenderci, ma io avevo una gran voglia di metterci dentro Marcel Duchamp così come Solomon voleva che ci fosse Barnett Newman. Così decidemmo di fotografarli entrambi, due artisti così diversi, di due così diverse generazioni, che però avevano certamente contribuito alla formazione della generazione più giovane, quella che in quei giorni si stava affermando.

In realtà avevo una gran voglia di trovare un pretesto per avvicinare Duchamp e fotografarlo. Sentivo che fotografare Duchamp non era come fotografare un altro artista, sia pure grandissimo, perché per Duchamp, a un certo punto, vita e opera non erano più due cose distinte e quindi poteva anche capitarti di scoprire, sotto la sua apparenza vitale, una realtà più complessa, una coincidenza di gesti fatti e rifiutati, di parole dette e taciute, che potevano caricare la foto di altri significati, e in questo modo portarla al di là del solito documento, del ritratto più o meno riuscito. Quando entro nello studio di un giovane artista o di un artista che non conosco, mi capita, spesso, di sentirmi allo scoperto, su un terreno difficile, per cui spesso non so cosa fare e questa incertezza mi spinge a scattare migliaia di fotografie. In genere più si è insicuri e più si scatta. Si spera che poi, dal mucchio, salti fuori qualcosa di buono. Ma non è mai così: è questo uno dei casi in cui il cosidetto salto qualitativo non si realizza.

Per Duchamp avevo già in mente un piano: ottenere da lui il massimo della collaborazione, lasciarmi portare dove voleva. Così ho passato tre pomeriggi scattando poche foto. Sapevo cosa volevo quindi non avevo fretta. Aspettavo che facesse qualcosa che fosse significativo del suo non fare. Anche una mossa di scacchi sarebbe stata una cosa in più, un inciampare nella foto di cronaca. Tentavo di portarlo su un terreno il più possibile indefinito, vago, senza tempo, dove vedere e quindi fotografare la sua ambiguità.





La prima cosa che abbiamo fatto (per caso, dato che doveva uscire per prendere del tabacco) è stata una passeggiata. Abbiamo preso Park Avenue e in breve siamo arrivati a Washington Square. Erano circa le 3 del pomeriggio. C'era quella luce straordinaria, quando New York è spazzata dal vento che viene dell'Atlantico e il cielo ha una trasparenza eccezionale. Ho fatto una serie di foto lavorando sul millesimo di secondo, in modo da fotografarlo senza interruzioni. Lui camminava e Solomon veleggiava al largo per non entrare in campo. Il maggior numero di fotografie le ho scattate durante questa passeggiata, perché, lavorando su frazioni di secondo così minime, si può determinarne solo molto vagamente la riuscita. Però a un certo punto si sa quando la fotografia c'è ma si continua ancora un po', quasi per scaramanzia. Mi piace, per esempio, che in questa foto dove lui cammina, le case siano leggermente oblique. Si sente che non avevo la possibilità di essere molto attento all'inquadratura e questo piccolo errore aggiunge verità alla foto. Lui, comunque, ha un passo deciso, forte, con l'impermeabile mosso dal vento, che teneva stretto con la mano, col cappello dalle tese strettissime calato, come un piccolo elmo, sugli occhi, per proteggerli dal sole troppo forte. In queste fotografie, praticamente, Duchamp vive. Camminare, evidentemente, è fare ma un fare sganciato da ogni apparente produzione, per cui camminare è essenzialmente vivere. Questo l'ho capito bene durante la mia malattia, soprattutto quando ero in ospedale a New York. Guardavo più, da decimo piano, la gente che passava nella strada mentre io ero immobilizzato. Vedendo la gente nelle strade sottostanti che camminava velocemente, presa dai propri impegni, dai propri traffici, oppure che se ne andava a zonzo. Constatare quanta felicità sprecata c'è nel mondo. Cioè, come la gente non si rende conto di essere felice. Da malato, constatavo che la felicità consiste nel poter camminare, nel potersi muovere. Mentre il camminare spesso non è che lo spostarsi da una preoccupazione all'altra. Insomma, dopo il guardare, il camminare credo sia la cosa più importante. Perché poi, in fondo, è legato al guardare. Diciamo che è la carrellata, è la novità, è il portarsi verso nuove esperienze.

Poi siamo andati al Museo d'arte moderna e a un certo punto lui si è appoggiato al muro, tra i suoi quadri, e io ne ho approfittato per fare una fotografia, perché era curioso vedere quest'uomo vicino alle sue opere di 50 anni prima. Più della metà della sua vita, trascorsa in una specie di attività smaterializzata, concentrata in pochissimi gesti, vista ora in un museo. Cioè questa sua realtà d'oggi, questa sua presenza, contrapposta a delle opere. Allora, per un attimo mi è sembrato di capire il suo rifiuto di produrre opere che potessero appendersi a un chiodo e sia pure un chiodo di museo. Poi, a casa sua, ho fatto altre fotografie, sempre con questo spirito. Ad un certo momento, ha tirato fuori una fotografia di una decina di anni prima, di lui che gioca a scacchi con una donna nuda. La foto era molto bella, straordinariamente bella, tanto da farmi invidiare il fotografo che aveva avuto modo di farla. Duchamp, guardando quella foto, aveva l'atteggiamento di uno che sta pensando a una mossa di scacchi. Questa situazione banale del giocare veniva come decantata.

Ho letto — da qualche parte — che alcune partite giocate da Duchamp sono state estremamente fantasiose, con aperture e mosse molto belle. Ma qui è meglio smettere perché penso di aver chiarito a sufficenza il senso di quel mio lavoro ed è inutile stare a descrivere le altre foto che ho fatto.

Ciò che potrei aggiungere è una certa idea che mi è venuta, recentemente, leggendo quella lettera che Duchamp mandò alla giuria che gli aveva rifiutato, nel 1917, la famosa « fontana » firmata Mutt. Questa lettera, piena di ironia di intelligenza, secondo me vale l'opera. Ad un certo punto egli scrive: « non ha nessuna importanza che (Mutt) abbia fabbricato la fontana con le proprie mani oppure no. Egli l'ha scelta. Egli ha preso un elemento comune dell'esistenza e l'ha disposto in modo tale che il significato utilitario scompare sotto il nuovo titolo e il nuovo punto di vista. Egli ha creato un nuovo pensiero per tale oggetto ». In fondo il fotografo che operazione fa? Non fa altro che un'operazione di scelta. Il fotografo con la sua mano fa soltanto click. Tutto il resto è fatto dalla natura. Gli inventori della fotografia e soprattutto Fox-Talbot e anche Niepce sostenevano che erano gli oggetti che si delineavano da sé, senza l'aiuto della matita dell'artista. Era la luce che creava le immagini. Questo spersonalizzare l'operazione mi pare molto interessante. Questo ridurre il fotografo ad operatore che mette a punto una certa operazione meccanica, chimica, ottica, per fare in modo che avvenga questo esperimento da laboratorio dove è la natura stessa che si ritrae. In altre parole, questo concetto della fotografia come possibilità di sganciare la mano dell'uomo da una operazione creativa, perché la mano può essere inesatta e tendenziosa, resta una delle utopie più poetiche dell'inizio del secolo scorso. Legata, d'altronde, a tante utopie sul progresso, sulla civiltà delle macchine che ci ha, invece, così delusi. Ma questa teoria può essere ancora vera se — facendo naturalmente una certa violenza — si cerca di sdoppiare l'operazione che compie il fotografo. Cioè sganciare l'operazione mentale, l'operazione che sta a monte del click, da quella meccanica. Vale a dire che il fotografo è fotografo finché non scatta. Nel momento in cui scatta diventa soltanto un'operatore e soltanto in questo modo può essere fotografo. Perché, se in quel momento vuole ancora intervenire con le sue mani per falsificare l'operazione meccanica, chimica, ottica, ecco che in quel momento non è più un fotografo attendibile. Voglio dire che le operazioni mentali vanno sganciate da quelle strumentali. In fondo è l'operazione di Duchamp quando indica un oggetto e lo sgancia dalla sua realtà abituale e, mutandone la collocazione, ne muta anche l'essenza, cioè, come egli dice, ha creato un nuovo pensiero per tale oggetto.

Per il fotografo, in un certo senso, è la stessa cosa. Il fotografo sceglie quello che deve fotografare. Il suo lavoro consiste soprattutto in questa scelta. Che non è, evidentemente, soltanto una scelta dell'oggetto o comunque dello spazio ma è una scelta di tempo, di luce, di angolazione, di punto di vista. Duchamp dice: « egli l'ha scelta. Egli ha preso un elemento comune dell'esistenza ». Tutto quello che il fotografo riprende è, infatti, « un elemento comune dell'esistenza ». A meno che non si abbia una concezione della fotografia come quella che venne di moda negli anni trenta, con l'introduzione di macchine di piccolo formato che permettevano un'enorme velocità di ripresa e i fotografi erano ossessionati dall'idea dell'attimo fuggente. Cioè ci sono stati fotografi che hanno vissuto un'intera vita intorno a 200 o 300 attimi. Questa è una concezione che mi spaventa. L'idea di vivere tutta la mia vita in attesa di questi 50 o 100 centesimi di secondo è una cosa che mi angoscia. Per me ogni attimo della vita si può fotografare. Quello che conta non è tanto l'attimo fuggitivo da cogliere, come un cacciatore sa cogliere al volo un uccello e con un solo colpo, magari, abbatterne tre. Questo è il massimo che potrebbe fare un fotografo. Con un solo scatto cogliere tre situazioni simultanee ma non concatenate, in modo che l'immagine sia ancora più sorprendente, più unica. Ma fotografare non è questo. Fotografare è enucleare, mettere a fuoco una certa realtà che, evidentemente, il fotografo elabora prima della riproduzione fotografica. Voglio dire che l'operazione del fotografo è un'operazione mentale come qualsiasi altra operazione e come tale non si può risolvere nel carpire un attimo fuggitivo. Una volta individuata una propria realtà, qualsiasi attimo è buono, intercambiabile. Se decido di fotografare una persona, la fotografo così com'è. Non aspetto l'attimo in cui un vaso gli sta cadendo in testa o gli si appoggia sulla spalla una colomba. Perché questo non aggiunge nulla alla mia conoscenza di quella persona. Per me qualsiasi momento va bene, l'importante è che io abbia deciso di fotografare quella persona dopo aver capito in che modo la sua presenza, ad un certo punto, coincide col mio bisogno di capire le cose e il mondo.

PUBBLICITA' / Il Natale manifesto

di Luigi Allegri

L'intento era di analizzare la pubblicità natalizia '72, ma ad una verifica concreta si è dovuta allargare l'accezione di « natalizia » a tutta la pubblicità operante in questo periodo, in quanto non ci è parso possibile distinguere la pubblicità propriamente natalizia, ossia, infine, quella dei prodotti tradizionalmente natalizi, come panettoni o torroni (pubblicità, peraltro, che, a parte quella delle poche grandi ditte, ci è sembrata linguisticamente assai povera), da quella di prodotti che sfruttino contingentemente il Natale come momento privilegiato ma non disgiunto da un contesto pubblicitario continuo. Lo spaccato, insomma, offerto dalla pubblicità visibile a fine anno 1972 può dare lo spunto per una disamina delle grandi linee della comunicazione pubblicitaria, oggi, in Italia, attraverso lo studio della pubblicità murale, dei manifesti, anche se con la coscienza che il manifesto non è la sede di elaborazione primaria del messaggio pubblicitario, quella in cui la personalità del prodotto viene delineata. Questa sede, semmai, andrà individuata nei caroselli televisivi o negli annunci sulle pagine delle riviste, mentre il manifesto, non molto diversamente, in fondo, dalla pubblicità radiofonica o dalla pubblicità sul punto di vendita, funge molto spesso da richiamo mnemonico, pur mantenendo in sé, a linee essenziali, quella personalità ed adeguando ad essa, pertanto, i propri mezzi espressivi. Ma la pubblicità murale si offre in modo privilegiato all'analisi, in quanto più documentabile, ed anche perché è quella che direttamente coinvolge il pubblico più ampio, ossia chiunque esca qualche volta di casa.

L'analisi sintattica rivela una tendenza, in un certo settore pubblicitario, soprattutto quello che interessa i prodotti tecnologici, alla eliminazione del contesto, con la presentazione dell'oggetto (se il messaggio riguarda un oggetto), spesso ingrandito, in modo acontestuale e su di uno sfondo neutro, che tuttavia, con il degradare delle tonalità scure verso quelle chiare fornirà in un tempo il fondo e il piano di appoggio (si vedano i manifesti per gli elettrodomestici Rex e quello per il rasoio Sunbeam, che sfruttano, rispettivamente, le tonalità del marrone-beige e quelle del grigio).

Ma anche quando il manifesto non rinuncia all'accostamento con altri elementi con la funzione di connotatori oppure all'immagine emblematica, il contesto, nel senso dell'ambientazione del prodotto in un « universo » coerente e completo, tende a sparire: la campagna per il brandy Vecchia Romagna è condotta con manifesti il cui fondo è compattamente nero, mentre quello dei manifesti per la pubblicità dei magazzini Coin è bianco, con al centro un gruppo di sette Babbi Natale ritratti leggermente dall'alto. Già da tempo si va dicendo, e gli operatori pubblicitari tengono a rimarcarlo, che in pubblicità è finita l'era della persuasione ed è iniziata quella della informazione. Tuttavia, anche nel caso degli esempi citati sopra, non ci pare si possa parlare puramente di informazione, nel senso almeno in cui si intenda quest'ultima contrapposta a persuasione. Se è vero, infatti, che ogni forma di persuasione può darsi solo al livello di connotazione di un messaggio, è vero altresì che, nei fatti culturali, non si dà mai denotazione pura, cioé nessun segno porta in sé, come significato, solo il suo senso letterale; ogni volta che un segno viene espresso, per il solo fatto di essere espresso in determinate circostanze e in modi che, in ogni caso, non possono essere neutri, porta con sé un suo senso ulteriore, una (o anche numerose) connotazione, che ne determina uno spessore culturale e una risonanza emotiva. Anche la rinuncia ad elementi connotatori, nel contesto della comune comunicazione pubblicitaria che invece ne abbonda, vuol connotare, appunto, questa mancanza di significati ulteriori, non manifesti (non occorre insistere sul ~~fatto~~ che questa mancanza è fittizia, in quanto esiste, se non altro, la connotazione che rimarca questo porsi in modo « leale », « corretto », ecc.). Non si dimentichi, ad esempio, che lo slogan principale della attuale campagna pubblicitaria della Rex suona « fatti, non parole »: l'immagine, quindi, che questa industria vuole dare di sé (immagine che, a livello visuale, è connotata appunnto, e coerentemente, dalla mancanza di elementi connotatori) è quella di chi badi all'essenziale, esclusivamente a ciò che è funzionale. Anche il fondo nero dei manifesti Vecchia Romagna, se correlato ai caroselli televisivi, in cui l'attore Gino Cervi appare sempre impeccabilmente vestito in *smoking* in ambienti raffinati ma austeri, si chiarirà come connotazione significante austerità e signorilità, una signorilità, magari, di stampo volutamente conservatore e rispettosa delle tradizioni; ed anche l'accostamento in uno dei manifesti della stessa campagna, di una bottiglia di brandy con una rosa rossa (« il suo colore è prezioso, il suo profumo è fragrante », dice la didascalia) rientra nello stesso universo ideologico e di discorso.

Quest'ultimo esempio ci offre la possibilità di spostare l'attenzione sulle varie possibilità compositive (sintattiche) degli elementi figurativi tra loro e in rapporto alla didascalia. Nel caso citato, la bottiglia e la rosa sono in rapporto di similitudine, come dimostra anche il fatto che la scritta è applicabile ad entrambi gli elementi (sempre la similitudine si costituisce per questa circostanza: nell'espressione « egli è forte come un toro », l'aggettivo « forte » si attribuisce tanto ad « egli » quanto a « toro »).

Si è spesso detto che la pubblicità è il

luogo, oggi, della rinascita della retorica, e se l'affermazione è vera per quel che riguarda le finalità, esiste anche la possibilità di verificarla all'interno stesso del linguaggio pubblicitario, con l'individuazione di vere e proprie figure retoriche visuali. In un altro manifesto Vecchia Romagna un Babbo Natale, sovrastato dalla scritta « io regalo », presenta una cassetta regalo: se si riflette che Babbo Natale è colui che più di ogni altro è autorizzato ad esprimere giudizi in fatto di regali, si può agevolmente rintracciare nella formulazione del messaggio una antonomasia, che si traduce, a livello semantico, in una referenza per il prodotto. Un esempio di metafora, altra figura consueta, si può rinvenire nel manifesto dei sottaceti Saclà, in cui è presentata la parte superiore di un barattolo di cipolline cui una mano toglie il coperchio, ingabbiato nel filo di ferro come i tappi delle bottiglie di spumante, mentre fuoriesce un fiotto di cipolline: la metafora, che è sempre una similitudine accorciata (« egli è un toro ») ha la funzione di assommare nell'unico dei due termini della similitudine rimasto (il barattolo di sottaceti) i significati connotazionali di entrambi gli elementi, anche di quello omesso (la bottiglia di spumante).

Ma, proseguendo questa trasposizione di termini e di concetti dalla retorica verbale alla sintassi figurativa, forzati a ciò, nel tentativo di evidenziare le strutture di questo linguaggio, dall'esistenza di una codificata retorica e dalla contemporanea mancanza di una codificazione, anche più approssimativa, dei linguaggi iconici, è possibile imbattersi in figure meno usuali o più difficilmente classificabili. Tra queste ultime ve ne è una, spesso usata nella comunicazione pubblicitaria, ma che solo a fatica si può identificare come esempio di *hypallege adiectivi,* figura in cui l'aggettivo, invece di riferirsi al sostantivo cui sintatticamente dovrebbe riferirsi, si riferisce in realtà ad altro sostantivo del contesto. Si è detto « a fatica » in quanto nei casi in questione occorrerebbe considerare « aggettivo » la didascalia, rispetto ai « sostantivi » immagini; formulazione, peraltro, che, sebbene forzata per l'uso di una terminologia di origine retorica, non fa violenza alla sostanza del tipo di comunicazione dei manifesti, che è sempre in prevalenza iconica e che riserva alla parte scritta appunto il ruolo di specificazione. Citeremo due esempi, uno (amaro Kansas) in cui compare in alto la parola « prendimi » e sotto un piano americano di una giovane donna (gli occhi rivolti allo spettatore) e, sovrimpressa ad essa, una bottiglia del prodotto; l'altro (rabarbaro Bergia) con un primo piano del volto di una donna (anch'essa con gli occhi rivolti a chi guarda) che tiene in mano all'altezza del viso ma in realtà assai ingrandita una bottiglia del prodotto, mentre in alto si legge « svita la vita viva! » Se si considera che questa seconda donna ha un copricapo in tutto simile a un tappo a vite, su cui tra l'altro è scritto « Bergia », la significazione profonda appare chiara, con l'intenzione di accreditare il riferimento delle didascalie alla donna, permettendo la sua identificazione con la bottiglia ed accrescendo così il prodotto di una connotazione di erotismo. Anche se non facili da classificare, simili procedimenti di significazione, che portino all'identificazione di due soggetti con intento psicologicamente proiettivo, sono in realtà assai comuni, ed anzi ormai usurati.

Ma sui muri delle nostre città sono visibili in questo periodo anche manifesti i cui procedimenti linguistici sono meno scontati, e che quindi riescono anche espressivamente più efficaci. Si consideri, ad esempio, la serie di manifesti per il lancio in Italia del mensile *Playboy,* felice esempio di utilizzazione della *ironia,* in senso retorico, cioè come « uso del vocabolario partigiano della parte avversa » (H. Lausberg, Elementi di retorica): i manifesti presentano infatti una grande scritta in rosso, in caratteri non tipografici, come vergata da un pennello, « Playboy è vietato »; ai fini comunicativi immediati, di impatto, è abbastanza indifferente che tale affermazione sia corretta e mitigata più sotto, ma in caratteri neri e più piccoli, da frasi del tipo « a chi crede che il complesso di Edipo vincerà a Canzonissima », frasi che danno anche una connotazione di tipo culturale alla rivista.

Gli ultimi due esempi, pur se diversi tra loro, sono accomunabili per il procedimento usato, che, sempre in termini retorici, si potrebbe chiamare una *digressio* l'inserimento cioé di un elemento estraneo al discorso che si sta tenendo: in un manifesto della Liebig, sopra l'immagine di un grande pezzo di carne, si intima « non comprare la carne », in grande, per poi specificare sotto, in piccolo, « vincila col concorso Liebig »; nel manifesto della grappa Fior di Vite, la bottiglia ed un bicchiere sono posti sopra un giornale ripiegato di cui è visibile un titolo: « Aumenteranno le tasse? ». La disgressione verso argomenti, come quello del possibile aumento delle tasse o del caro-carne, che hanno certamente una risonanza emotiva presso lo spettatore molto superiore a quella che può avere qualsiasi discorso su un dado da brodo o una bottiglia di liquore, funge da catalizzatore di interesse e favorisce un indubbio aumento dell'attenzione da parte del lettore/spettatore

L'analisi dei significati connotazionali, analisi che esula dal presente intervento, attento soprattutto agli strumenti « tecnici » della retorica pubblicitaria, potrebbe portare alla individuazione di significati ideologici qualificati, espressione di una precisa visione del mondo, e alla determinazione di quei condizionamenti di natura sociologica e psicologica di cui si parla nell'ambito della psico-sociologia dei mezzi di comunicazione di massa. Ma il discorso su questi significati, posto che si riesca a correttamente individuarli, resterà senza dubbio astratto se non lo si verificherà *in re,* nelle strutture, cioè, della significazione linguistica.

FOTO / Immagini materane

di Massimo Mussini

In due lunghe strisce stampate in eliografia, il *Collettivo materano di fotografia* ha raccolto, in un singolare quanto efficace montaggio, i risultati di un'analisi storica e socio-ambientale sulla città lucana.

La fotografia di un cartello rugginoso col benvenuto in più lingue per chi giunge a Matera fa da copertina ad uno dei due album e, di seguito, ci si mostrano le immagini di un'antica e fatiscente città sui cui muri secolari si sovrappongono in assurdo collage i simboli dell'invito al consumo. Un pieghevole turistico alla rovescia, insomma, che non manca di mostrarci il volto della nuova città con lo sgomentante paesaggio dei nuovi quartieri, dagli alveari umani che sorgono da paesaggi lunari irti di rifiuti, con strademulattiera, moderno ribaltarsi dell'antica realtà dei *sassi* materani. Un volto in cui il nuovo e l'antico cozzano fragorosamente, incapaci di trovare un equilibrio che deve essere soprattutto storico.

La medesima impressione ci colpisce sfogliando il secondo album in cui vecchie immagini, risalenti ad un passato ancor recente, ci fan conoscere una realtà sociale ferma in un'immobilità secolare e che maggiormente fan sentire l'anacronistico inserto di una modernità che vi si sovrappone con violenza improvvisa, dimentica del necessario adattamento richiesto dalla struttura dell'uomo. La frattura, netta, ci colpisce con violenza nel fluire delle immagini: a un interno arcaico ove uomo e mulo ancora convivono si contrappone l'immagine di un moderno condominio con un grappolo d'antenne televisive, e a una vecchia contadina sul mulo segue la panoramica d'una via cittadina, con una fiumana d'auto che scorre fra quinte di cemento.

Le immagini, nel loro montaggio crudamente paratattico, s'allineano a connotare il dramma sociale del sud, che non solo di progresso tecnologico abbisogna, ma soprattutto di un riscatto che parta dal rispetto della dimensione umana dei suoi abitanti.

DESIGN / Basta il progetto ?

di Candide

Il Centro La Cappella di Trieste, ha pubblicato una cartella con 12 eliografie (progetti di immagini, vorrei chiamarle) di Aricò, Barisani, Bonalumi, Celli, De Alexandris, Gandini, P. Legnaghi, Lorenzetti, Morandini, Pardi, Spagnulo, Uncini, edita in occasione della mostra « Basta il progetto » (15 dic. 1972-15 febbraio 1973); la cartella è introdotta da un interessante testo di Gianni Contessi.

Giustamente Gianni Contessi vede che il vero problema di questi schemi, progetti appunto, resta il rapporto con il *design*; se infatti spostiamo un istante l'attenzione dal momento della sintattica e della sematica per arrivare alla pragmatica, e cioé alla funzione di questi oggetti ed al tipo della loro funzione, ci rendiamo conto che le opere proposte, tutte, direi, sono intese come staccate da un contesto, da qualsiasi contesto, anche quelle che vorrebbero essere legate ad un ambito urbano (che è astratto, astorico), e che quindi sono giudicabili soltanto se isolate, se prese in sè, secondo un tipo di estetica che sarà strutturale di nome ma che è idealistica di fatto.

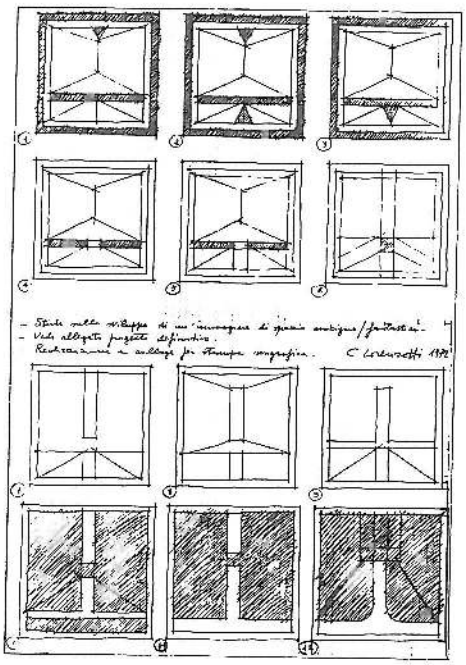
Il pericolo del formalismo insidia questo processo di elaborazione e la somiglianza con l'architettura, con la progettazione rimane evidentemente formale (l'eliografare i disegni), il vero rapporto è con l'oggetto di *design* e con il suo perento mito della forma « funzionale », cioé, meglio, della carrozzeria.

Scrive Luciano Celli: « L'oggetto vale in sé e per sé: vale per la sua struttura formale che non possiede alcuna presunzione di comunicare altri significati se non quelli intrinseci alla sua stessa forma »; le tesi sarebbero esatte se questa forma che egli crea, questa specie di coppia di torri, non fosse, a livello di immagini, una forma ben nota e qualificabile, una forma legata al mondo delle immagini urbane delle città americane, come le torri gemelle di Manhattan, come le *Marina Towers* di Chicago, per fare due soli esempi. La citazione che Celli fa di Kahn è poi fuori luogo in quanto è proprio quell'architetto a scoprire il valore sematico delle forme storiche e quindi a caricar di senso le nuove strutture che inventa, specie di sistemi architipici di immagine, legati all'intera tradizione della cultura architettonica, dal gotico francese alla esperienza mediorientale fino al rinascimento italiano. Non si danno, se non per logica astrazione, forme che non siano appunto semantiche. Anche Gandini poi sembra cadere in un fraintendimento analogo, se pur di altro segno, cui facevo cenno all'inizio, quando ancora una volta propone un tema acontestuale, nel caso un « lavoro da inserirsi in uno spazio urbano e da eseguirsi in cemento bianco armato », del quale fornisce appunto il progetto, fisso, anche nei materiali come si è veduto, e che poi vorrebbe intessesse « un dialogo formale e strutturale con il tessuto urbano, storico »: ma come? In genere molti dei « progetti » eliografati hanno un sapore costruttivista (il costruttivismo russo), ma slegato da ogni e qualsiasi interesse per la fruizione, e cioè per una reale dialettica col pubblico e per il pubblico.

Il problema dunque non è, come parrebbe, stabilire se vi sia o meno nesso col *design;* il *design* nella società del consumo è appunto questo, rivestimento, carrozzeria, che esprime al meglio la forbice tra valore d'uso e valore di scambio e l'alienazione (in senso marxiano) del lavoro. E queste opere, in parallelo appunto con il *design*, sono carrozzerie; carrozzerie, si potrà dire dal gruppo dei progettatori della cartella, ma non di « macchine », come se la nostra società non ci avesse fatto perfettamente intendere che il prodotto più alto, più raffinato è appunto quello « puro » dai contenuti.

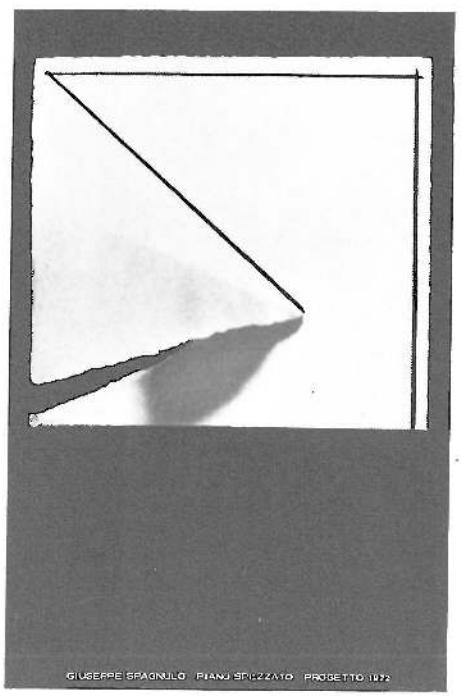
L'alternativa naturalmente non è, né può essere, il realismo socialista, né il recente *revival* dell'iperrealismo (che pure è ben altro, ancora, dal realismo postzdanoviano), quanto un rapporto differente, anzi un rapporto *tout-court* tra intellettuale e committenza pubblica (non privata, per chi non creda in Owens e, in genere, nel paternalismo): lì evidentemente il tema di un artista-progettatore diviene subito progettazione di fatti. Anche in età costruttivista si facevano progetti, ma erano di situazioni, di esperienze civili, di mondi possibili, non di forme ricercatamente asemantiche. Comunque in molti di questi progetti troviamo utili stimoli. In Uncini, per esempio, « Studio per costruzione di un'ombra » si affrontano i temi dell'immagine e del suo « doppio », in Pardi e Moran-

L. Celli: *Progetto di oggetto urbano,* 1972.



C. Lorenzetti: *Studi sullo sviluppo di una immagine di spazio ambiguo-fantastico,* 1972.

G. Spagnulo: *Piano spezzato progetto,* 1972.



dini la ricerca procede sul filo del costruttivismo russo, in Lorenzetti l'attenzione è per le esperienze degli spazi illusivi della psicologia della Gestalt. Soltanto da un chiarimento di cosa è il *design,* cioè che cosa è la riduzione della progettazione nella società del consumo, una progettazione alienata alla quale potrà finire per corrispondere anche la così detta industrializzazione o prefabbricazione edilizia, potrà venire una indicazione delle valenze ideologiche di esperienze come queste, di arte, verrebbe di dire, solo in apparenza « pura ».

FILM / Nel nome del padre

di Roberto Campari

Il ritorno di Bellocchio al cinema, dopo qualche anno di silenzio, avviene con una rimediazione dei suoi temi che è insieme un tentativo di rinnovamento e approfondimento stilistico. La problematica è abbastanza simile a quella dei *I pugni in tasca,* sebbene qui il confronto dell'adolescente non sia con la famiglia, ma con la società, rappresentata dal mondo del collegio; mentre però in quell'opera d'esordio il riferimento era soltanto a Buñuel, e mentre il film successivo, *La Cina è vicina,* si perdeva in squilibri stilistici, ove l'ironia diventava spesso farsa togliendo forza all'assunto, come del resto accadeva nell'infelicissimo episodio sulla contestazione studentesca del '68, *Discutiamo discutiamo,* qui nel suo terzo lungometraggio Bellocchio si fa più attento e più pronto ad affinare il suo linguaggio. Un film su un collegio maschile, retto da religiosi, non può prescindere da precedenti illustri: Jean Vigo e Lindsay Anderson, ma se *If* diventava, nella sequenza finale, quasi un omaggio a *Zero de conduite, Nel nome del padre* si ispira più a *If* che all'opera precedente, specie in tutte le scene più realistiche, quelle tese a rendere la vita quotidiana di un collegio negli anni Cinquanta, quelle che il regista, nell'intervista contenuta nel libro dedicato al film da Goffredo Fofi, vuole derivate dalla sua esperienza diretta di collegiale: « noia, sonno, lunghissime pause, gli orari che dividevano la giornata, il freddo, il caldo, ecc ecc.; tutti ricordi fisici, materiali... » (*Nel nome del padre,* Bologna 1972). Le scene in classe, o in chiesa, o nelle camerette la notte, quelle luci di lunghe sere d'autunno avanzato, o d'inverno, appartengono a un linguaggio che già avevamo trovato nell'opera di Anderson, pur con le evidenti differenze dovute all'intento di raffigurare un preciso sistema educativo anglosassone. C'era anche là l'intervento del surreale, ma era sempre calato nella situazione fenomenica: così le due trasfigurazioni liriche, quella del ragazzo che vede il suo eroe volteggiare in palestra e quella dell'avventura con la ragazza nel bar, scene in entrambe le quali Anderson usava il « ralenti » e la variazione cromatica come mezzi d'espressione. In Bellocchio la trasfigurazione, cioé l'allontanamento da un linguaggio grosso modo realistico, si compie in termini più complessi: si pensi ad esempio alla scena nella cappella, quando, mentre il predicatore parla della masturbazione in termini terrificanti, uno dei ragazzi si abbandona a fantasie erotiche fissando la statua della Vergine, che improvvisamente si anima trasformandosi in una bella signora che scende accanto al giovane; qui il riferimento è a Buñuel, o forse anche al Carmelo Bene di *Nostra Signora dei Turchi,* come ancora Buñuel troviamo in quella scena del pranzo di Natale in cui le suore per un giorno servono i loro servi, cioé quel proletariato al limite della normalità fisico-psichica assunto a svolgere nel collegio i lavori più umili: la reazione improvvisa al gesto di « carità », l'aggressione di tipo erotico alle monache, è molto vicina alla famosa « ultima cena » di *Viridiana.* Ma dove il linguaggio di Bellocchio diventa più ricco e più complesso è nella sequenza della recita e in quella della notte che ne segue: lo spettacolo unisce, a livello tematico, alcuni dei più famosi miti della nostra cultura, da Faust, a Don Giovanni, a Lucia davanti all'Innominato, citazione manzoniana che, nel contesto, è forse quella più felice; ma è a livello delle immagini che la ricerca si fa più suggestiva. La chiave scelta da Bellocchio è quella espressionistica e surrealista (Magritte e Delvaux): tutto un trionfo di scheletri e di sangue, dai manichini appunto di scheletri simbolicamente sparsi tra il pubblico, ai laghi cruenti della scena della castrazione, dal trucco mefistofelico del protagonista, alle maschere gessose desunte da Ensor. E c'è una nota particolarmente graffiante in quel Dio boccoluto e barbuto che entra ad un certo punto in scena quasi uscito da un santino popolare. Ma qui siamo ancora nel teatro e i religiosi del pubblico possono persino applaudire alla rappresentazione: quando però Angelo, il protagonista, gira per le stanze e le scale del collegio con una testa di cane, abito di scena e particolare al quale Bellocchio conferisce un valore simbolico (come dice ancora nella intervista citata), trascinandosi dietro il cadavere di uno dei padri da poco deceduto, l'espressionismo del film si fa più diretto e personale. Ma è solo l'ossessione di una notte: Angelo, collegiale ribelle, diventerà un dirigente perfetto, agirà appunto in nome di quel padre simbolico, cioé di quel potere e di quelle strutture, ch'egli aveva preso a schiaffi e a calci nella persona del padre reale nell'emblematica sequenza di apertura. L'albero sul quale la fanciulla proletaria vede la Madonna viene da lui reciso nottetempo; ma il suo non è un illuministico invito alla ragione: è soltanto il mezzo per strumentalizzare ancor più una classe; cioé la ragazza deve rinunciare alle sue visioni per poter andare a lavorare in fabbrica.

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Italia

Alessandria

Alexandria. Antonio Fomez espone il suo inventario segreto, « documenti, reliquie, simulacri, accumulazioni che servono da punto di riferimento ossessivo di esistenze pietrificate che finiscono però per confondersi con le nostre sul punto di diventarlo » (M. Vescovo al catalogo).
Palazzo comunale. Retrospettiva di Mario Avati (opere dal '50 al '71), opere grafiche originali, « nature morte » ove sono raffigurati oggetti « misteriosi, permeati di una inquietudine che li sottrae alla naturalezza e li isola in una regione metafisica » (dalla presentazione di M. Vescovo).

Abano Terme

Images 70. Opere visualcinetiche di Edoardo Landi, dal 1961 al '71.

Arezzo

Galleria comunale arte contemporanea. Sculture di Ivo Giubbilei, ovvero « tipizzazione della natura », come afferma al catalogo Franco Villoresi.
Quarta dimensione. Lavori visuali e cinetici di Paola Bernardi, caratterizzati da una « progettualità aperta e poetica » (T. Toniato).

Ascoli Piceno

Gruppo culturale 8g. Progetti spazio-modulari di Marcolino Gandini. Ne chiarisce gli intenti, al catalogo, Carlo Melloni.

Bagno a Ripoli

Biblioteca comunale. Dal 25-11-'72 al 22-3-'73, sei mostre di pittura e scultura, riservate a Vinicio Berti, Gabriele Ricceri, Ugo Guidi, Sergio Vacchi, Arturo Puliti, Ernesto Treccani. Incontri-dibattito coi pittori.

Bari

Bonomo. Opere recenti del concettuale Salvo.
Centrosei. Segmenti alfabetici in resina acrilica di Silvia Trevale. Presentazione di M. Bentivoglio e M. Torrente.
La Bussola. Mostra di Gaetano Grillo dal titolo « lectio historiae ». Una specie di incontro-scontro del giovane pittore pugliese con l'arte del passato. In catalogo un interessante dialogo dell'artista con Mongelli.

Bergamo

Centro arte e design. Lavori optical-cinetici di Nane Zavagno.
Galleria 38. Germinazioni oniriche di Antonio Massari.

Bologna

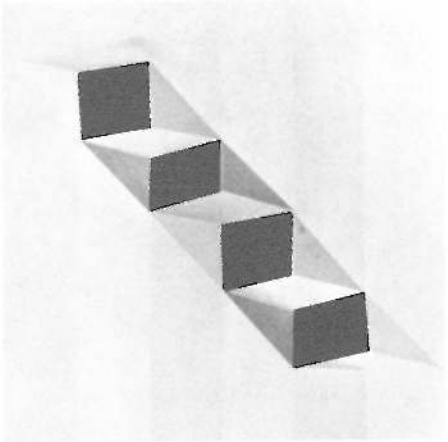
Forni. Il torinese Sergio Sarri espone le sue « macchine di contenzione », metafore del tecnologismo e della macchina che imprigiona l'uomo.
Nuova Loggia. Pezzi « inutili » di Paolo Conti, ove si ha una parodia del produttivismo industriale, con implicito recupero del suo potere « negativo » (Renato Barilli al catalogo).
Nuove Muse. Pitture recenti di Fernando De Filippi, ove la scelta del tema politico (incentrato sulla figura di Lenin) si sovrappone alle situazioni psicologiche dell'autore, che ironizza su se stesso trasferendo l'ambiguità della propria condizione esistenziale nell'ambiguità della lettura del testo.

Bolzano

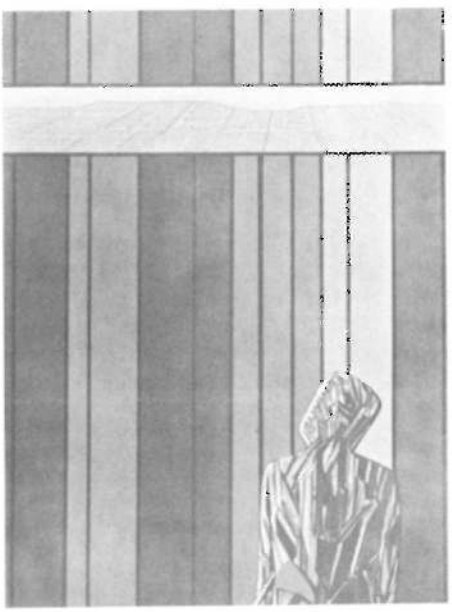
Goethe. Opere visionarie di Robert Carroll, presentato da Roberto Tassi.
Studio 3 Bi. Dipinti ipervisuali di Riccardo Guarneri, « potenzialità e implicazioni ottiche che il *continuum* di una pittura concreta può sperimentare » (V. Fagone al catalogo).

Brescia

Schreiber. Mario Rossello sviluppa nella sua recente pittura i miti della civiltà moderna con accenti « neometafisici » (G. Ballo), nel senso di un'atmosfera sospesa, allu-

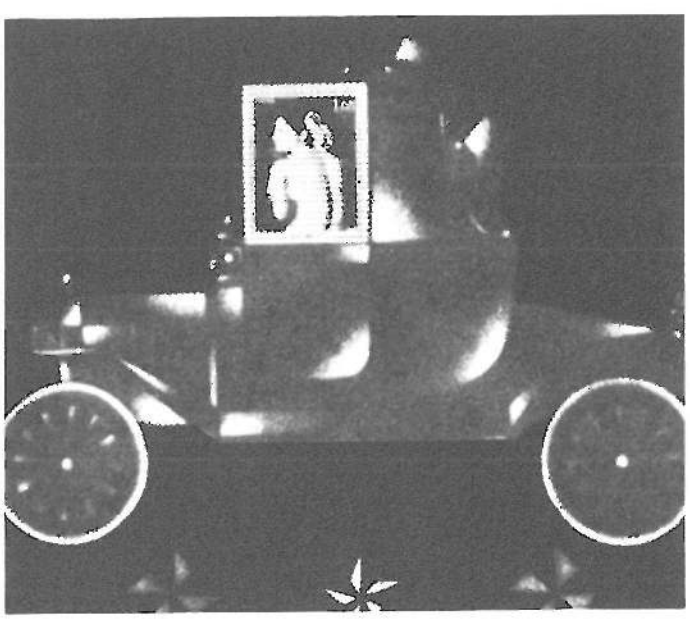


E. Landi: *Quadrati cinoprospettici,* 1969-71 (Abano - Images 70).

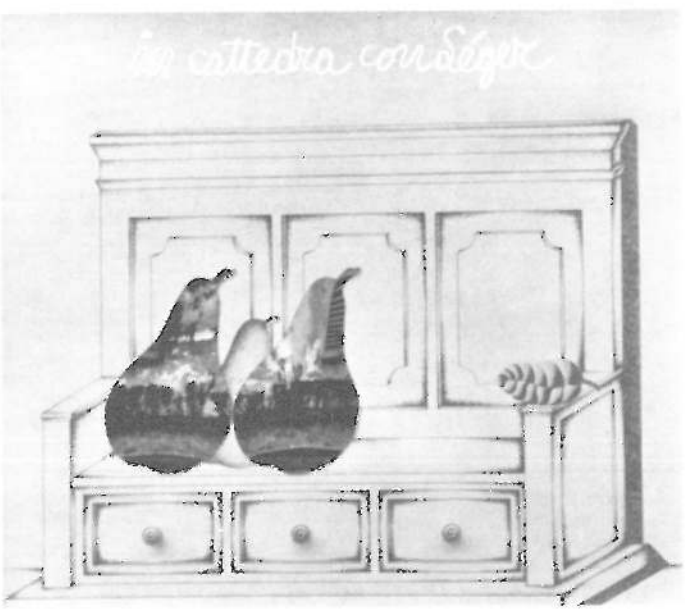


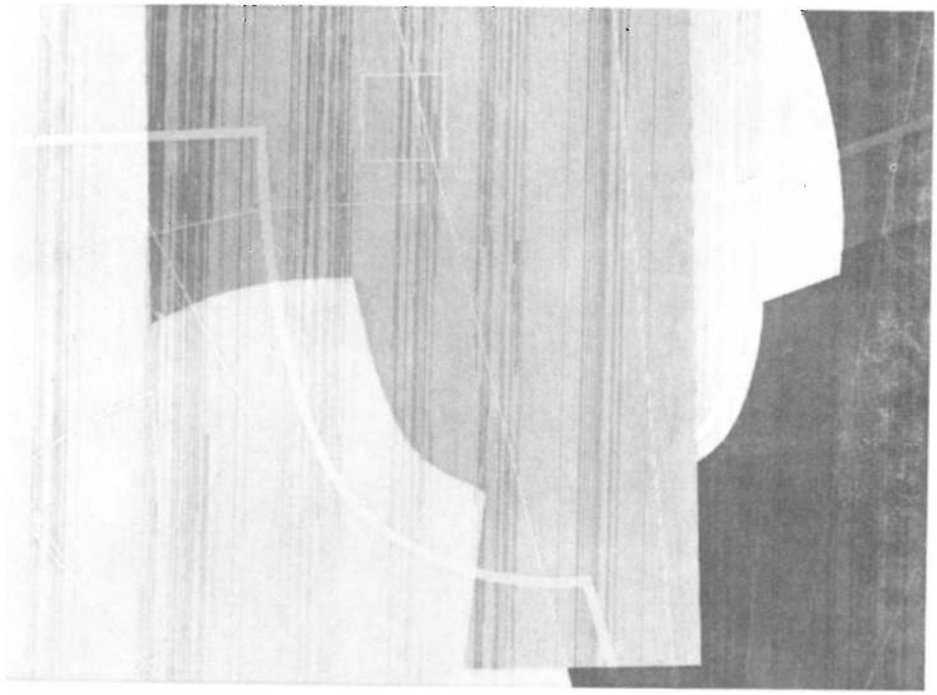
M. Rossello: *Speranza* (Brescia - Schreiber).

M. Avati: *L'hommage a Monsieur Ingres,* 1967 (Alessandria - Palazzo Comunale).



C. Pozzati: *In cattedra con Leger,* 1972 (Milano - Vinciana).

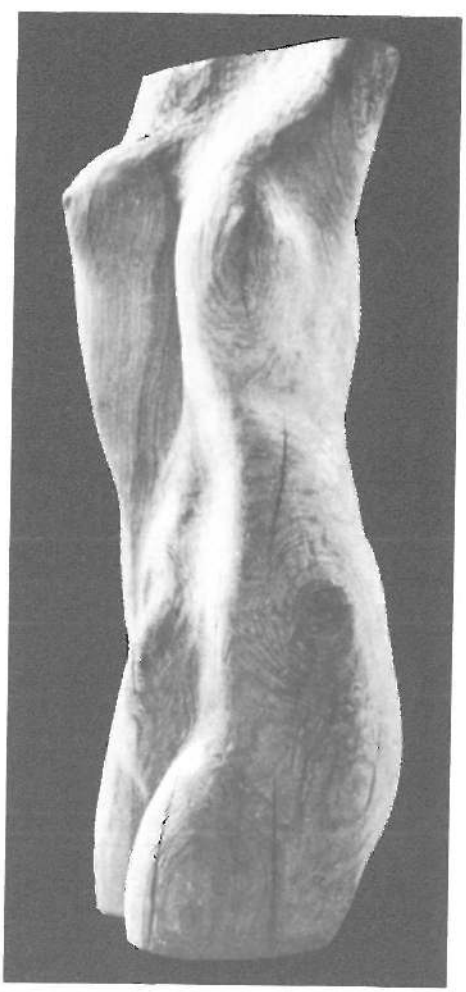




M. Manfredi: *Dipinto,* 1972 (Milano - First National City Bank).

P. Leddi: *Disegno,* 1971 (Milano - Agrifoglio).

A. Murer: *Torso,* 1959 (Milano - Rotonda Besana).



cinante, ove sono inseriti i personaggi e le cose dell'esistenza quotidiana.

Cantù

Pianella. Opere cromo-dinamiche di Fernando Fedi, presentato da Domenico Cara.

Como

Colonna. Mostra di disegni di Francesco Somaini, dal titolo « proposta d'intervento nella città ».
Giovio. Scultura e grafica di Simon Benetton, presentato al catalogo da Salvatore Maugeri.

Cuneo

Saletta arte contemporanea. Opere astratto-surreali di Lea Gyarmati.

Cusano Milanino

Biblioteca civica. Disegni di Marinella Marin. Successiva, incisioni dello scultore Benito Asquini.

Ferrara

Galleria civica. Antologica di Tono Zancanaro.

Fermignano

Galleria Comunale. Antologica polemica contro la reificazione dell'arte, in collaborazione con lo Studio Svolta di Bologna. Tra gli espositori, Ambrosecchia, Bosich, Leandro, Malvasi.

Firenze

Fiore. Opere visuali di Diana Baylon, che usa materiale metallico anodizzato come nuova possibilità di espressione (al catalogo, un testo di Lara-Vinca Masini).
Davanzati. Opere-racconto di Giuliano Ghelli (n. 1944 a Firenze).
Giorgi. Antologica del futurista Gerardo Dottori.
Inquadrature. Pitture « metafisiche » di Riccardo Ghiribelli, presentato da C. Marsan. Successivamente, immagini onirico-mnemoniche di Gaetano Carboni.
Michaud. « Rivestimenti auto-eteroironici » di Enrico Baj, presentato da Ugo Nespolo.
Ordelaffi (ridotto). Itinerari psico-onirici di Guga Zunino.

Genova

Bertesca. Simboli grafici e iconici del neodadaista romano Gianfranco Baruchello.
Punto. Opere informali, biomorfico-organiche, di Mario Martini.
Incontro. « Riconquista dell'immaginazione », manifesti bianchi di Giuliano Sturli contro la violenza visiva della pubblicità.
Salotto. Dipinti di Alberto Cavalieri, allusivi e poetici e di notevole finezza.

Imola

Auditorium Cassa di risparmio. « Nature morte » di Giovanni Di Capua.

La Spezia

Gabbiano. Sculture, ovvero progetti spaziali », di Mariano Frare, presentato da Mila Pistoi.

Lecco

Galleria civica. Fernando Fedi e Gino Gini.

Mantova

Teatro minimo. Opere surreali di Tonino Dal Re.

Matera

Scaletta. Incisioni di Enzo Maria Salvi, presentato da Luigi Lambertini, Giuseppe Appella e Sandra Orienti.
Studio. Sculture metalliche di Pasquale Santoro.

Milano

Annunciata. Dipinti recenti di Antoine Malliarakis (Mayo), surrealista figurativo degli anni '30.
Angelicum. Remo Bianco, utilizzando collaboratori della scuola di danze classiche di Brescia, opera una contestazione della politicità ufficiale dell'arte attraverso una sorta

di spettacolo « vivente » che evidenzia gli impulsi emergenti della realtà odierna, quelli sadico-mistico-elementari.

Bellini. Pitture dal 1948 al 1968 di Josef Albers, uno dei grandi maestri del Bauhaus, tra i capostipiti del geometrismo puro e precursore dell'*op art*.

Bergamini. Retrospettiva di opere di Gino Meloni sul tema delle donne.

Borgonuovo. Sculture di Renato Bassoli sull'alienazione contemporanea.

Cadario. Immagini tra il fumetto e il *cartoon* di Attilio Cairati, sul tema dell'imbonimento culinario dei mass-media.

Centro Adsum. Mostra della giovane Gisella Pelizza con dipinti accentuatamente materici.

Centro tool. « Quattro usi diversi dentro un sol uso », testo di George Tudor su quattro opere di V. Accame, Ugo Carrega, V. Ferrari e R. Mignoni. Stralciamo dal catalogo questo brano del Tudor: « il produrre un oggetto, per l'artista, significa indagare un qualcosa che non sa, e allora, non sapendo ciò che indaga, l'indaga con un linguaggio inventato, in cui i segni sono « fuori » dell'uso comune. E dunque, l'oggetto d'arte è sempre un oggetto metaforico, che sta per qualcos'altro. Infatti, non è possibile definire ciò che non si conosce con parole che definiscono cose note ».

Eidos. Oli e disegni di Silvano De Pietri. Caratteristica « polare » di questi lavori: oggettività quasi iperrealistica dei personaggi e « ambiguità », rarefazione ambientale (R. Tassi al catalogo).

First National City Bank. Opere di Mauro Manfredi che, come scrive Roberto Ciardi in catalogo, si configurano come « un museo di suggestioni optical, di entusiasmi raffrenati che sembrano ritagli esatti e frammenti magici di verità, un incontro-scontro tra fantasia e logica ».

Gastaldelli. Vincent Pirruccio, italoaustraliano, imprigiona nelle strutture geometriche delle sue lamiere d'acciaio inossidabile delle forme evanescenti. Viene fuori una casistica modulare interessante e suscettibile di molteplici applicazioni. Lo presenta Gillo Dorfles.

Levi. « Transluminazione » di Bruno Contenotte: oggetti d'arte applicata, con presentazione di Franco Passoni.

Studio Marconi. Divagazioni, proposizioni e proposte oggettuali-seriali di Richard Hamilton.

Milione. Sculture di Umberto Milani, e una scelta di opere di Francis Bacon, per l'inaugurazione della nuova sede della galleria, in via Bigli 21.

Morone. Opere recenti di cinque artisti operanti a Milano. Madella, Matino, Olivieri, Raciti, Vago. Radice comune di questi pittori è un'interpretazione lirico-emozionale dello spazio astratto.

Naviglio. Necrologi e giochi « enigmistici » pseudo-concettuali di Mario Ceroli, che non perde mai di vista quel suo congenito ludismo autoironico.

Orso. Opera grafica di Nino Cordio, presentato da Guttuso.

Pace. Contrapposizioni programmate di Alfredo Pizzo Greco, che affronta vari problemi con operazioni multilaterali, « interventi », anche didattici, con sculture, pitture, progetti, tentando una ricognizione scientificamente motivata delle esperienze estetiche contemporanea. Lo presenta Arsén Pohribny.

Rizzoli (centro). Sculture « aperte » di Etienne Hajdu, presentate da Dora Vallier.

Rotonda Besana. Sculture lignee e in pietra di Augusto Murer, presentato al catalogo da Giuseppe Mazzariol e Raffaele De Grada.

Rotta. Opere luminose-contenitori solari di Michele Canzoneri, presentate da V. Fagone.

San Fedele. Opere e films « gestaltici » di Di Salvatore, maestro e insegnante di design a Novara e Milano.

Santandrea. Corrado Costa e William Xerra: tre poemi flippers.

Schettini due. Il giovanissimo Massimo Amleto espone i suoi « paesaggi » contaminati da un brulicare di forme dirompenti e metamorfiche. Lo presenta Remo Brindisi.

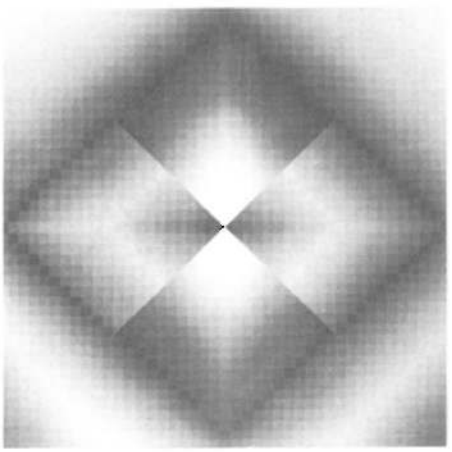
Shop art. Dipinti di Sergio Tarquinio che esplorano l'*imagerie* contemporanea filtrandola tramite un'attenta selezione dell'aggiornato repertorio figurale dell'artista. Presentazione di Giacomo Porzano.

Square gallery. Illustrazioni per « i King », di Cornelia Forster.

Tazzoli. Arte indiana (tantra). Il catalogo contiene un saggio orientativo sui contenuti e il significato religioso e filosofico del tantrismo.

Vinciana. Il gioco delle parti: sei tematiche (ambiguo geometrico, assenza, vero-ipotetico, natura in posa, paura) che raggruppano 25 artisti sceltisi fra loro « per assonanze creative ».

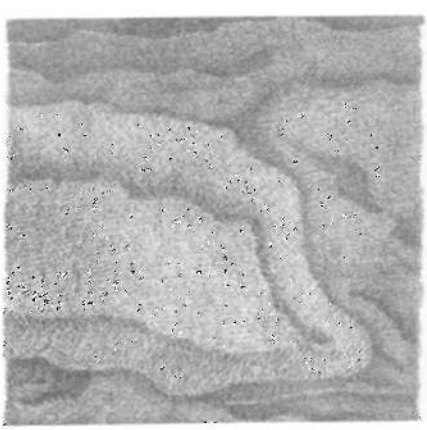
G. Collina: *Intra (No)*... (Milano - Pagani).



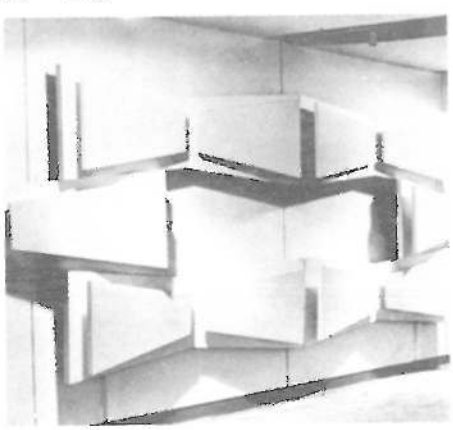
B. Skuber: *Senza titolo* (Arezzo - Quarta Dimensione).

N. Cordio: *Girasole a Selinunte,* 1972 (Milano - Orso).

A. Cavalieri: *Paesaggio,* 1970 (Como - Salotto).



M. Gandini: *Struttura,* 1972 (Ascoli Piceno - 8G).



A. Forgioli: *Albero,* 1971 (Parma - Correggio).

L. Ferretti: *La radice e la roccia* (Milano - Agrifoglio).

Napoli

Centro. « Le opere e i giorni » di Germano Olivotto, presentato al catalogo da un testo di Pierre Restany. Tra le operazioni più suggestive di questo artista padovano va annoverata la sostituzione artificiale di un elemento del dato naturale ambientale, nel tentativo di trovare una poesia del quotidiano, « delle opere e dei giorni ».

Osnago

Cappelletta. Sperimentazioni sul colore di Jorrit Tornquist con un testo teorico di particolare importanza, presentato da E. Francalanci.

Padova

Chiocciola. « Ci vediamo dopo, ora ciao », azione scenica di Stanislao Pacus eseguita da due persone « separate » da un diaframma di plastica che impedisce loro la comunicazione.

Eremitani. Sculture modulari a estensione spaziale di Italo Primi, presentata da Paolo Fossati. Successivam., opere di Jorrit Tornquist.

Palermo

Arte al borgo. Grafica e dipinti su tela di Andrea Volo, i cui temi familiari mostrano una personalizzazione vissuta di una problematica politica e ideologica. Presentaz. di Antonio De Guercio.

Quattro venti. Achille Perilli, « manifesto della follia ».

Parma

Correggio. Pitture di Attilio Forgioli, dal segno inquieto e brulicate. Presentaz. di Roberto Tassi.

Steccata. Sculture dinamiche in acciaio, « come allusione ad uno spazio ed al suo movimento », di Luigi Magnani. Lo presenta A.C. Quintavalle.

Pavia

Collegio Cairoli. Mostra di sette artisti, tre scultori (Conte, Ligi e Sassi) e quattro pittori (Arena, Giuli, Bice Lazzari e Momo).

Pesaro

Segnapassi. Sculture sequenziali e cinetiche, come ipotesi di spazi aperti, di Marcello Morandini.

Pescara

Studio LD. Il segno-emblema di Capogrossi in una mostra-omaggio con conferenza di Giuseppe Gatt.

Pordenone

Sagittario. Mostra di una trentina di opere di Roberto Crippa. Sul catalogo, un'antologia critica.

Roma

Accademia tedesca. Opere in chiave metafisico-surreale di Henning Kurschner, giovane artista tedesco. Lucidità dell'immagine e ambiguità dell'oggetto reificato sono le caratteristiche emergenti dei lavori di questo pittore. Presentazione di Duilio Morosini.

AL 2. « Lettere » e « alfabeti » cino-visuali, metamorfici, di Renato Spagnoli, presentato da G. Beringheli.

Arena-Attico. Joseph Beuys, « dove sarei arrivato se fossi stato intelligente! ». Azione all'*Arena* e mostra all'*Attico.*

Centoundici. Oli e grafica di Franco Durelli. Mostra programmata con liberi incontri e discussioni su artisti, critica e società.

Donchisciotte. Lavori surreali di Paul Wunderlich.

Due mondi. Dipinti neofigurativi, realizzati in linguaggio eclettico e choccante, di Agostino Raff.

Editalia. Dipinti « ottici » di Carla Accardi, presentata da Giovanni Carandente.

Gabbiano. 5 pittori russi (Ivanov, Jilinskij, Ossovskij, Korjev, Zverkov) presentano opere recenti del realismo socialista. Catalogo con scritti di Moravia, Guttuso, e il critico sovietico Osmolosvki.

Godel. Giorgio Griffa: proposizioni per il silenzio. Lo presenta Maurizio Fagiolo.

Nuovo torcoliere. « Sigle » pittoriche di Sergio Ruffolo, presentato da Cesare Vivaldi.

Rizzoli. « No man's land », di Gandini e De Puolo. Il primo, scultore, progetta elementi formali che il secondo, architetto, inserisce nell'ambiente urbano e naturale.

Seregno

Gi 3. Guazzi, acquarelli, incisioni di Gianni Arde, eseguiti tra il 1969 e il '71. Motivi ricorrenti nelle immagini di questo artista sono strutturazioni segnico-astratte, come afferma al catalogo Pedro Fiori.

Teramo

Centro arte e cultura. Tre proposte per una collettiva a selezione, curata da Giorgio Di Genova.

Terni

Poliantea. « Segnali » ed « enigmi » di Nuvolo, presentato da Emilio Villa.

Torino

Davico. Ciclo di opere surreali di Renato Bols, dedicato alle « isole ».

Narciso. Sculture di Giancarlo Sangregorio, « a dominante materica », con uso di materiali diversi, anche combinati fra loro, in una sorta di montaggio a incastro, nel tentativo di raggiungere, « per via di porre », il segreto degli equilibri naturali. Lo presenta Luigi Carluccio.

People. Giocattoli progettati da 55 artisti italiani e stranieri.

Sala minima. « Iperrealisti » italiani: Borghi, Ogninoff, Vasco, Zattarin. Mostra polemica contro il monopolio terminologico dell'avanguardia ufficiale.

Stein. « 34 girasoli » metallici di Michela Pron Pachner.

Tableau. Incisioni astratto-geometriche di Enzo Maiolino.

Viotti. Sculture « dinamiche » di Gino Cortellazzo, presentato da Guido Perocco.

Tradate

Leone. Oggetti « critici », extradimensionali, di Vanna Nicolotti, « trappole per la visione, apertura spalancata verso l'oltre delle cose » (P. Restany al catalogo).

Trento

Argentario. Dieci artisti presentano il triangolo come idealizzazione dell'albero della vita (tra questi citiamo Arduini, Senesi, Schmid, Casari, Fedrizzi).

Trieste

Cartesius. Tre giovani: Bonina, Moro e Severani.

G. Sangregorio: *Plinto con figura* (Torino - Narciso).

Udine

Centro arti plastiche. Mostra di grafica sperimentale per la stampa, organizzata dalla Biennale di Venezia.

Verona

Linea 70. Strutturazioni segniche di Giovanni Puma.

Scudo. Trame biomorfiche di Pietro De Paolis, presentato da Carlo Munari.

Viadana

Chiodo. « Paesaggio tecnologico » di Giovanni Pielli. Questi disegni ci mostrano « i reperti archeologici del nostro tempo », come li definisce Mauro Corradini al catalogo.

Vicenza

Tinoghelfi. Lavori d'impronta surreale dell'artista belga E.L.T. Mesens.

Vignola

Rocca. Sculture in materiali metallici e oggetti di scarto, di Davide Scarabelli, ove è leggibile « una volontà formatrice che si esercita sulle cose mediante il montaggio e l'intervento deformato » (dalla presentazione di Vico Faggi).

Austria

Vienna

Museum des 20 Jarhrunderts. Die Wiener phantastichen Realisten.

Graz

Neue Galerie. Mario Ballocco.

Belgio

Bruxelles

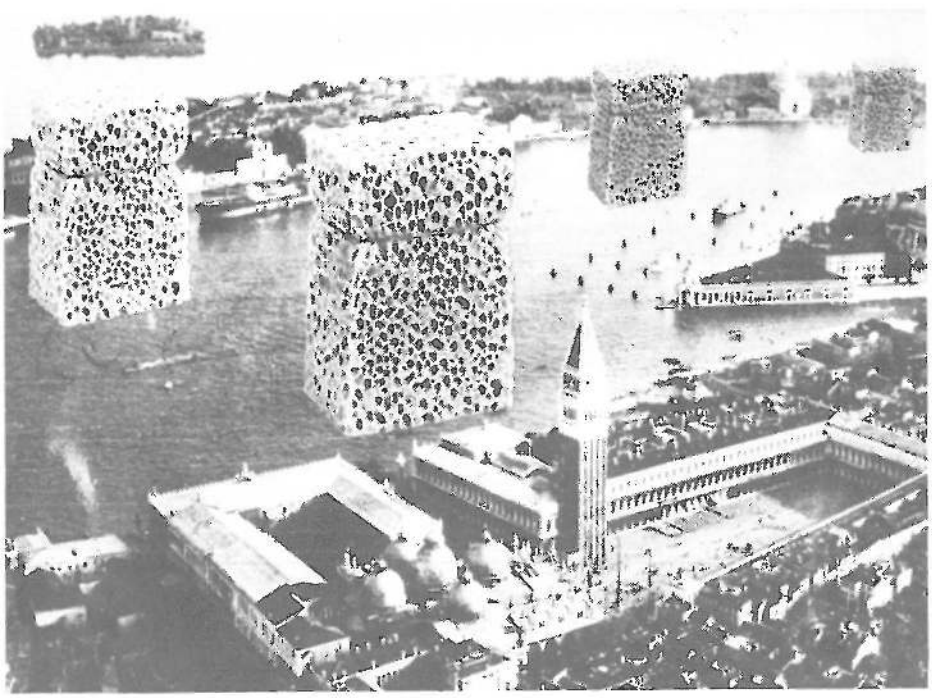
Galerie Hervé Alexandre. Fabrizio Plessi.

Canada

Montreal

Musée d'art contemporain. Bill Vazan.

F. Plessi: *Spugne d'emergenza in Canal Grande,* 1972 (Bruxelles - Galerie Hervé Alexandre).



Cecoslovacchia

Praga

Museo Arti Decorative. Design e materie plastiche.

Francia

Nizza

Theatre. Aspects de l'avant-garde en France.

Parigi

Grand Palais. Fotografie sovietiche.
Musée National. Mansouroff e Rossiné.
Musée Galliera. Biennale international de l'estampe.
CNAC. Reutersward.
Galerie Vincy. Fabrizio Plessi.

Germania

Berlino

Neue Nationalgalerie. Marc Chagall.

Dortmund

Museum am Ostwall. Etienne Hajdu.

Dusseldorf

Kunsthalle. Janez Bernik.

Monchengladbach

Stadtisches Museum. Rationale Spekulationen.

Colonia

Wallraf-Richartz Museum. Akt und Aktion.

Hannover

Kestnergesellschaft. Henri Michaux e Joseph Cornell.
Ernst. Paolo Icaro.

Olanda

Amsterdam

Stedelijk Museum. Jan Dibbets.

L'Aja

Gemeentemuseum. Giovanni Boldini e i Macchiaoli.

Stati Uniti

New York

Museum of Modern Art. Gastone Novelli.
Guggenheim Museum. Eva Hesse.
Withney Museum. Lucas Samaras.

Washington

Smithsonian Collection. Modern American Art.

Svizzera

Berna

Kunsthalle. Bernische Maler und Bildhauer.

Lucerna

Kunstmuseum. Innerschweizer Kunstler.

Zurigo

Kunsthaus. Zurcher Kunstler.
Bollag. Gianni Colombo.

Basilea

Katakombe. Paolo Tessari.

Recensioni libri

CATALOGO MOSTRA, *Tra rivolta e rivoluzione*, Ediz. Grafis, Bologna.

Più che di un catalogo si tratta di un grosso libro, con relativa appendice staccata di « contributi a un incontro dibattito », per complessive 773 pagine.
Con largo uso di espressioni tipo « rivolta, rivoluzione, artista impegnato, intellettuale, operatore culturale, masse, contraddizioni, sistema » e simili, un gruppo di ideologi, per lo più bolognesi, vi prendono in esame i temi relativi all'inserimento del così detto fatto artistico nella dialettica della società del consumo, o capitalistica che dir si voglia. Il dibattito iniziale, dove troviamo molti temi attentamente elaborati e numerosi utili contributi, presenta peraltro alcune incertezze che, proprio nel nome di quella apertura cui lo stesso gruppo di partecipanti fa riferimento, è opportuno sottolineare.
Non sembra quindi, anche ad una attenta riflessione, che il problema dell'intellettuale, e che sia artista o no, e per giunta masochista (cioè in palese contraddizione con se stesso, da un lato mercificato dall'altro contestante il così detto sistema), poco importa, non sembra, dicevo, sia stato valutato a fondo. Per fare questo, probabilmente, al posto di un dibattito o, meglio, assieme al dibattito, sarebbe stata necessaria una ripresa dei testi marxiani e marxisti sull'argomento, a cominciare da *L'ideologia tedesca* e dai *Manoscritti economico-filosofici del 1844* là dove si parla di lavoro alienato.
Ed infatti, se ben si osserva, tutto il dibattito più vivo della cultura marxista, prima di tutti della scuola di Francoforte con Walter Benjamin ed Adorno (e col primo Marcuse, il più significativo), appare muovere, per il problema dell'intellettuale, appunto dalla tematica del Marx che elabora i temi dell'alienazione. Una delle esperienze più deludenti, in fondo, e non produttive è infatti la rilettura (e lo conferma anche l'antologia, pur utile, del Salinari) dei pochissimi testi che dal *corpus* di Marx ed Engels si possono estrarre relative all'arte. E così quindi o si parte, con un lavoro di precisa assunzione storiografica, dal dibattito sulla funzione dell'intellettuale nella rivoluzione socialista, o si tengono presenti i contributi fondamentali offertici in questo ambito dal fenomeno costruttivista, il momento chiave dell'inveramento delle così dette avanguardie in un contesto sociale e civile rinnovato (e, dunque, *Art in Revolution* non era affatto un momento di stantio, accademico, classificato studio storico ma modello e funzionale esempio, tra i più civili e forse il più civile, offertoci dalla cultura inglese da anni), oppure si rischia di cadere nelle affermazioni generiche, nelle parole che cambiano facilmente di significato. Che vuol dire infatti intellettuale, che vuol dire rivoluzione, che vuol dire rivolta appunto in prospettiva marxista? Non intendo sovrapporre una diversa ideologia ma chiedere appunto, in nome di quella ideologia, un chiarimento che purtroppo dal dibattito non emerge del tutto.
Qualche riflesso di ciò si vede nella mostra. Ed intanto se l'artista è veramente quel personaggio *eautontimorumenos*, per dirla alla greca, sarebbe immediatamente da eliminare la prima delle contraddizioni, appunto cioè non permettergli di esporsi-esporre. Se l'opera d'arte è sempre, come si afferma, un *post quem* della rivoluzione, coerentemente sarebbe da ammettere che essa è sintomo di una situazione borghese o, comunque, al massimo, che essa è operazione retorica, *opus rethoricum maxime*.
Peraltro non sembra che necessariamente questa sia l'impostazione esatta dei problemi correlati alla mostra. In fondo Accame, curando la parte dell'architettura e respingendo l'ipotesi di esporre foto di moti, di manifestazioni connesse al fenomeno architettonico (occupazioni di case, etc.) ma suggerendo invece, con la scelta del tipo dei progetti e con la loro esposizione, un diverso apprezzamento dell'oggetto in mostra, apprezzamento non formalistico, Accame, indica una strada diversa e significativa.
Vivendo nella società del consumo, assediati dai *media*, il problema avrebbe dovuto essere: analizzare questi *media*; sembra inadeguato nella situazione culturale odierna esporre i pochi manifesti prodotti nel maggio francese, quelli cubani od altri similari quando le forze intellettuali più vive, abili, sottili della nazione sono dedite alla « istruzione » pubblicitaria di 53 milioni di italiani dalla mattina alla sera. È contraddittorio esporre dei quadri, sia pure il Baj dedicato a Pinelli, o il Cavaliere-Scanavino per i martiri dell'America Latina, il Canogar dei pugni incrociati e dei soldati calpestatori, trasformando questi pezzi in emblemi di una eventuale rivolta, senza affrontare nella nostra società il vero problema che è quello della alienazione degli intellettuali, e quindi anche degli artisti, ma spesso anche dei critici e degli operatori in genere. Definire la posizione dell'intellettuale (così detto) avrebbe permesso anche di chiarire le scelte: perché quindi una mostra, quale il suo senso e i suoi limiti, e avrebbe anche permesso di scegliere come momento rivoluzionario, e dunque profondamente marxista, non soltanto il momento nel quale viene rappresentata, esplicitata, espressa, descritta, una rivolta oppure un'immagine che questa rivolta (o qualche collegato delitto) ci ricorda.
Pare proprio di vedere qui riaffiorare qualche vecchio fantasma zdanoviano, ormai prossimo, quasi all'angolo, con le convergenze venienti dello « iperrealismo » e del recupero di una certa immagine ufficiale della pittura russa (Deineka a parte) e resta da aspettarsi che questo sottinteso lucacianesimo secondo (non quello di *Storia e coscienza di classe*) trovi presto nuova voga, magari anche ufficiale.
Il contrapporre l'artista e l'intellettuale è una vecchia formula idealistica, ma se questo è vero, e tutti concordano ormai, parrebbe, sul punto, anche contrapporre il quadro all'azione politica fa parte dello stesso bagaglio. E allora anche dire che il quadro (e perché mai proprio lui) viene dopo, sempre, il fatto, l'evento (?!) quasi rivoluzionario, ha lo stesso, identico sapore. Il pittore al suo posto, coi pennelli, sia pur intinti del rosso della rivoluzione, un buon Gherassimov da tener di conto per una futura « Expo », il politico invece nel vivo della lotta. Il « nuovo pittore » invece vive e promuove lui stesso la rivoluzione, tenendo ben conto che la rivoluzione è prima di tutto *rivoluzione di linguaggi* e questo, purtroppo, lo hanno capito pare solo i pubblicitari che di questi linguaggi si servono di continuo. Non saranno alcuni quadri che li fermeranno: semmai una analisi impietosa, rigorosamente condotta in ogni suo momento, del come la società di massa pubblicizza se stessa. Lì, evidentemente la spiegazione, il perché del mancato trasformarsi della rivolta in rivoluzione. Che poi son proprio gli intellettuali staccati da una dialettica con il proletariato a promuovere rivolte. Rivoluzione, in termini marxisti, è altra cosa.

Arturo Carlo Quintavalle

G. DE MARCHIS - S. PINTO, *Ettore Colla*, Ediz. Bulzoni, Roma.

Il nome di Ettore Colla è entrato nella cronaca culturale con i secondi anni cinquanta, in quella che fu l'esplosione dell'informale nel nostro paese. Era stato operoso fin dagli anni venti, con una produzione che ha, inizialmente, i crismi del purismo e del quattrocentismo di maniera in quei tempi, e poi un espressionismo tutto sommato di superficie: la sua rivelazione avverrà, più che col concretismo su cui lavora fin verso il 1952, con le costruzioni di materiali ferrosi di scarto. Il che pone già un primo problema, filosofico se si vuole ma per questo stesso critico: quali motivazioni profonde spiegano il trapasso di Colla dal periodo più corsivamente tradizionale a quello che appunto si inaugura con gli anni 50, e si prepara con una serie di dipinti in cui il concretismo è piuttosto scolastico e di genere? La questione non è da poco, specie se ci si pone di fronte a un'altra constatazione: e cioè che né nel primo né nel secondo Colla (sia lecita questa poco raccomandabile dizione) c'è un vero e proprio sviluppo, una acquisizione conseguente di elementi, generata per via di digestione del già fatto e di riflessione su quello. Non intendo parlare di superamenti, che significano poco o nulla, ogni volta che li si evoca: è proprio l'intima dinamica che riesce difficile intendere, nei passaggi cronologici dal verrocchismo di certi ritratti iniziali all'espressionismo cui s'è fatto riferimento.
De Marchis accenna a un lungo silenzio dal 1944 al 1951-52, come a un periodo di riflessione, di spinta organizzativa specie con il gruppo *Origine*, e di studio con le pitture astratte di quegli anni. L'impressione è che Colla prenda coscienza di sé, per dir così, indirettamente, a confronto e con lo stimolo di altre esperienze che lo costringono a valutare il proprio mondo in una tensione che di per sé questo non ha. Il che nulla toglie al suo valore, ma gli rende quel tanto di estrinseco, o di riferibile che resta una impressione costante in questo artista. (E Crispolti proprio su codeste colonne, nel numero 1, 1970, della nuova serie di Nac scrisse cose assai puntuali sul calligrafismo di Colla). Accadde mi pare che Colla agisse meglio quando nel materismo dei suoi rilievi, in cui gran peso era dato all'arruginatura o alla patina di età, faceva emergere segmenti grafici, intendo scatti lineari di ferri con funzione di elemento grafico, che annullano la materialità dell'ammasso ferroso in un estro giocato in funzione diradante e lamellare.
Questa esplosione e filtro della materia in lunga fuga eccentrica è certo il meglio prodotto da Colla, assieme a certi montaggi in cui è piuttosto la resa percettiva bidimensionale, la impronta a filigrana a contare (penso, per fare un unico esempio, ai cerchi di *Continuità* 1954-55).
C'è una sorta di polemica con l'esistenzialismo materico di quegli anni, e non a caso, mi pare, ci fu chi negli assemblages vide un'ironia che non era dei pezzi, al più entrava nei titoli, e nasceva invece dal con-

fronto con la situazione del tempo.
Calvesi, nel suo testo del 1964 per la Biennale di Venezia, distingueva tra presenza e rappresentazione, e assegnava la prima a Colla: una indicazione utile, mi pare, proprio a fissare, sul tempo di Roma in cui Colla venne alla ribalta, una sottile differenza di comportamento dai compagni di avventura. L'idea di questa presenza, che sposta tutta sull'opera l'attenzione, e tralascia ogni relazione esistenziale o simbolica, era già stata avanzata nel 1956 da Emilio Villa, il più acuto critico che Colla abbia avuto, quando osservava che l'objet trouvé doveva con Colla « diventare terreno di stile / manifestare qualche specie / evocare cratofanie quotidiane / intensificare la libertà / rendere solido il tema ».
In questo senso si giustifica l'attività finale dello scultore che tende ad usare, per i suoi assemblaggi, non più materiale di scarto, ma materiale di serie unito secondo una valutazione modulare molto calcolata e lievemente manierata. Malgrado ciò si libera dall'ambiguità del reperto, sicché c'è una esattezza di resa poetica in questi lavori che rende la loro presenza più sfuggente, e chiusa al tempo stesso, quasi in dialogo con un contesto di cui il parametro vada ricostruito con diversa dialettica.
Ciò che preme sottolineare nel grosso e bel volume da cui prende spunto questa segnalazione è il rigore con cui lo si è voluto allestire. Com'è noto fu qualcosa più che un vezzo di Colla spostar date, arretrare opere, confondere i termini delle sue operazioni: un tratto che ha creata parecchia confusione e più di un dubbio. Sia lo scritto di De Marchis, che ricostruisce e ambienta via via il procedere nel tempo di Colla, sia il puntiglioso e utile catalogo della Pinto, mirano a restituire al giusto luogo e tempo d'origine i varii fatti plastici, vogliono proporre un'immagine filologica che sia di per sé critica nel rispetto della fisionomia reale di Colla: forse più modesta di quanto qualche trionfalismo critico ha creduto di far vedere, ma solidamente avvolta in un suo nucleo su cui Colla ha molto girato e molto insistito. Risulta utile, perciò, e non solo su un piano formale, l'ultima parte del libro che segue un menabò di fotografie a suo tempo costruito da Colla e ora rispettato malgrado talune manomissioni avvenute dopo la morte dello scultore. La scelta dei soggetti, il loro ritmo di sequenza iniziano un discorso, con l'occhio di Colla, su cui una critica futura, fatta esperta dallo studio del catalogo, dovrà fermarsi a riflettere.

Paolo Fossati

SERGIO LIBEROVICI - REMO ROSTAGNO, *Un paese. Esperienze di drammaturgia infantile*, Edizioni La Nuova Italia, pp. 180, L. 1.900.

Queste esperienze di drammaturgia infantile prendono le mosse da uno ' studio d'ambiente ' sugli aspetti di Beinasco (nella provincia di Torino) condotto dai bambini di una 5ª elementare di quel paese — nell'ambito del doposcuola — animati da Liberovici e Rostagno. In questo libro gli autori — ma dovremmo dire gli animatori — ne pubblicano parte dei materiali con una cronistoria delle esperienze.
Il lavoro è nato dall'esigenza dei bambini di capire i problemi del loro paese. Attraverso il lavoro di gruppo e le assemblee di classe i fanciulli hanno scelto e puntualizzato gli argomenti che poi, singoli allievi, hanno curato fotograndone gli aspetti. Alcuni di questi argomenti sono ad esempio: ' la località in cui sorge Beinasco ', ' le strade interne o esterne ', ' gli adulti ', ' il cimitero ' (la morte), ' l'amore a Beinasco ', ' le fabbriche ', ecc. Fissando questi e altri aspetti con l'obiettivo fotografico, i fanciulli hanno avuto modo di prendere coscienza della realtà sociale, urbana, politica, economica e via dicendo di Beinasco, attraverso le scoperte e le discussioni che ne sono scaturite. Il problema di rilevare trascegliendo direttamente certe realtà, ha portato i bambini ad affrontare impedimenti e resistenze di ordine sociale, mentre la fissazione in immagine ha stimolato un diretto contatto con fenomeni che sfuggono di norma all'osservazione più o meno decentrata. I risultati di questi rilevamenti e gli impedimenti di cui si è detto, hanno provocato nei fanciulli osservazioni critiche e interrogativi di fronte alle contraddizioni emerse, che hanno condotto a delle vere e proprie scoperte.
L'evoluzione di questo lavoro, come spiegano gli autori nella « Cronistoria delle esperienze », ha portato i bambini all'esigenza di superare il momento conoscitivo, inteso quale cristallizzazione della comunicazione nella mera accettazione dei dati, per passare alla discussione come analisi e presa di posizione polemica, che è il momento inventivo più rilevante. Il materiale fotografico è stato scelto — dagli allievi assieme al maestro — e raggruppato in 42 cartelloni, quanti sono i temi, da utilizzare per l'azione scenica successiva, che li avrebbe commentati. La registrazione delle osservazioni e delle polemiche sui materiali raccolti, ha suggerito un testo come ' partitura verbale ', che lascia liberi i bambini di « rifare proprie le loro stesse espressioni e i loro concetti, ridicendoli » dando spazio all'improvvisazione e dell'inventiva del momento.
La rappresentazione è stata fatta alla fine dell'anno scolastico — in giugno del '68 — per portare il lavoro verso un intervento diretto sulla realtà, coinvolgendo nei problemi emersi i genitori, i concittadini, il sindaco. Le modalità adottate per lo spettacolo sono le più varie: la mimica, il dialogo, l'intervista, ecc., corresponsabilizzando il pubblico come parte attiva dello spettacolo-inchiesta — libero di muoversi fra i vari tabelloni — allargando la comunicazione nel dibattito collettivo finale. La rappresentazione è stata replicata al « Festival del teatro per ragazzi » di Venezia e due volte a Torino: il suo ambito naturale resta però Beinasco: Gianni Rodari osserva infatti, nell'introduzione, che il lavoro, rappresentato altrove, non può esorbitare dai limiti della ' mostra didattica '. Va rilevato che, al contrario dellla recitazione fatta dai bambini su testi adulti, qui è stata realizzata una totale mobilitazione degli interessi e dei problemi effettivi dei fanciulli che — come avverte Rodari — non sono mai a senso unico, come « una freccia puntata in una sola direzione, ma piuttosto (come) un fascio di frecce aperto in tutte le direzioni », agganciando i vari aspetti dell'esperienza e pervenendo poi a un risultato elaborato e inventato totalmente dai fanciulli, dando spazio a quelle istanze liberatorie che sono insite in un teatro autenticamente collettivo. Si perviene così a un diverso modo di intendere e di vedere il mondo, mediante un'attivazione dell'atteggiamento modificatorio e creativo sulla realtà e su se stessi, dimensionando la propria azione nello spazio pubblico e sociale, recuperando quella socialità che vive atomizzata nell'attuale sistema politico e produttivo. In questo senso è opportuno il riferimento agli scritti di Walter Benjamin sul teatro proletario infantile. E non mancano precisi spunti critici a precedenti esperienze didattiche di teatro infantile, tanto nei saggi di Liberovici e Rostagno che aprono il lavoro intorno alle intenzioni di quest'esperienza, quanto nel modo stesso in cui è stata condotta.
Tralasciando ogni altra rilevazione pedagogica sull'indubbia importanza di questo lavoro e sulla giustezza dell'impostazione propria a un teatro veramente formativo, è interessante notare come il fattore estetico pervada da cima a fondo quest'esperienza, anche se in maniera più indiretta che intenzionale. Basterebbe soltanto un'analisi accurata delle fotografie pubblicate sul volume, che connotano un modo di vedere affatto diverso da quello adulto, per avvederci della genuinità di queste, malgrado le limitazioni ' espressive ' del mezzo, assai più mediato di quanto non sia un disegno. Tanto nelle fotografie (grazie all'uso che se ne fa, e alle scelte che implicano) che nello spettacolo, la dimensione estetica cammina di pari passo con l'intensificazione dell'esperienza vissuta, e abbiamo una riprova che il fattore estetico può venire stimolato da una motivazione di tipo conoscitivo la cui durata, probabilmente, è positivamente condizionata da quanto di liberatorio l'esperienza stessa permette (si pensi che il lavoro di cui parliamo si è sviluppato lungo un intero anno scolastico).
Ci viene qualche dubbio però quando si parla *tout-court* di « teatro d'avanguardia », come fanno gli autori; è incontestabile che questo lavoro ci spinge a riflettere sul parallelismo fra esperienze didattiche di scuola alternativa e attuali filoni di avanguardia teatrale, né possiamo negare che la freschezza e la novità di quest'esperienza possa meritare simile aggettivazione, ma ci sembra che si trasponga un problema del tutto ' adulto ' (che può essere quello di fare del teatro di avanguardia) sull'esperienza infantile o scolastica, il che potrebbe portare facilmente a delle distorsioni. Fra queste, una potrebbe essere la preoccupazione tutta ' competitiva ' e adulta per l'esperienza didattica inedita, mentre un'esperienza del tutto normale (dal punto di vista di un adulto con preoccupazioni d'avanguardia), ben condotta, può essere affatto nuova e svolgersi secondo modalità imprevedibili *per i fanciulli*, essere liberatoria e nient'affatto d'avanguardia nei confronti di altre esperienze specificamente artistiche, secondo la normale connotazione del termine nella cultura attuale. Non può sfuggire d'altronde, a una lettura attenta, che molti stimoli tematici e di approfondimento sul teatro possano venire da questi contributi — com'era nelle intenzioni degli autori — sempreché si tenga conto dello scarto evolutivo fra età infantile e quella adulta.
Per un'interpretazione più sottile di questa esperienza e in particolare sul modo in cui è stata vissuta dai fanciulli, sarebbe stato desiderabile che si pubblicassero un maggior numero di fotografie scattate dai bambini e altri materiali. Quelli pubblicati sono tuttavia sufficienti per dare un'idea didatticamente esatta di questo tentativo nella sua portata e nei nodi problematici che pone alla discussione futura, nella speranza che questa esperienza venga ripresa e seguita nelle sue indicazioni più innovative.

Giorgio Nonveiller

LEV SEMËNOVIC VYGOTSKIJ, *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Editori Riuniti, Roma, L. 900.

Sarebbe interessante leggere l'opera dello psicologo russo Vygotskij, che risale agli anni '30, connettendola con le ricerche pedagogiche della scuola attiva, prendendo successivamente in considerazione gli psicologi americani che hanno largamente dibattuto il problema della creatività dagli anni '50 in poi. Molti sono i parallelismi e le convergenze con la scuola attiva, anche se la posizione del V. potremmo definirla funzionalistica e strumentalistica, assai più dialettica nei presupposti del più corrente comportamentismo della psicologia sovietica di quegli anni. Per quanto riguarda gli psicologi americani (fattorialisti in particolar modo), il libro è preceduto da una prefazione di A. Alberti che in parte soddisfa quest'esigenza sul versante sociologico. Il discorso conoscitivo ci porterebbe lontano, e dovremmo limitarci agli spunti più originali, che non riguardano soltanto l'educazione artistica ma anche questioni di più vasta portata.
La nozione di creatività adottata da V. è molto lata: può essere inerente a qualsiasi attività umana che produca qualcosa di nuovo — al di là della *routine* — si tratti di « un oggetto del mondo esterno o una certa costruzione dell'intelligenza e del sentimento ». Come già T. Ribot, a cui spesso V. si rifà, osserva che la maggior parte delle invenzioni sono di anonimi, quando non sono dovute alla creatività collettiva, e insiste sul fatto che il comportamento creativo è più la regola che non l'eccezione. Passa poi ad analizzare i rapporti fra creatività e immaginazione, distinguendo nel comportamento un'*attività riproduttrice*, di tipo ripetitivo e mnemonico, da un'*attività combinatoria o creatrice*, legata alla creazione di immagini nuove e alla fantasia. L'inizio di questa attività combinatoria risale al gioco infantile (e, diremmo noi, precisamente al piagetiano « gioco simbolico ») e si sviluppa passando da forme più semplici ed elementari a quelle più complesse: ogni stadio di sviluppo trova una sua peculiare espressione.
L'attività combinatoria viene spiegata da V. chiarendo i rapporti fra immaginazione e realtà. In una prima forma, elementi presi dalla realtà si inseriscono nell'esperienza passata dell'individuo. Da questa primitiva accumulazione si passa a una successiva incubazione e maturazione (in termini simili a quelli del « pensiero produttivo »). Ne deriva l'importante osservazione che per dare una base solida alla creatività del bambino occorre, il più possibile, allargarne l'esperienza. In una seconda forma troviamo un complesso legame fra un prodotto immaginativo e qualche fenomeno complesso della realtà (ad es., farsi un quadro della rivoluzone francese sulla base di letture). In questa forma l'immaginazione si appoggia all'esperienza, — e non viceversa, come nel primo caso —, configurando ciò che non è stato mai direttamente esperito, diventando un ausilio indispensabile del comportamento.
Una terza forma tra immaginazione e realtà è di tipo emozionale: da un lato, ogni emozione tende a prendere corpo in determinate immagini (selezionando impressioni, pensieri, immagini affini allo stato d'animo del momento); da un altro, le immagini dotate di un *comune segno emozionale* hanno tendenza a riunirsi. Ne deriva un prodotto immaginativo combinato ove vengono unificati elementi eterogenei, che interagiscono nel processo creativo.
Vygotskij tende a valorizzare i fattori affettivi, parlando dei prodotti artistici (letterari, musicali, ecc.) come creativa ristrutturazione dei sentimenti; ma vi è di più: essi vengono equiparati ai fattori intellettuali, con i quali sono in costante rapporto nel processo creativo e, più in generale, come ha chiarito Piaget, in ogni processo conoscitivo.
In una quarta forma l'immaginazione si realizza all'esterno, si concretizza, divenendo un fatto nuovo comincia a interagire con le cose, sussiste nel mondo. Di qui il carattere trasformatore e di forza attiva dell'immaginazione, che V. sottolinea più volte.
Analizzando poi i complessi meccanismi dell'immaginazione creatrice, V. si sofferma sulla *dissociazione* come momento in cui i materiali dell'esperienza, elaborati e selezionati, vengono dissociati per subire ulteriori mutazioni, da cui derivano tratti di *esagerazione* (vedi ad es. immagini fiabesche nell'infanzia), che sono indispensabili tanto per la creatività scientifica che per quella artistica.
Il contributo più originale di V. resta in questa precisa descrizione dell'immaginazione come funzione del comportamento umano, e dei nessi che concorrono a definirla. Ma non mancano indicazioni sull'origine impulsiva della creatività, evitando di lasciare il problema della motivazione circoscritto alla sfera soggettiva e interiore (come spesso avviene negli psicoanalisti), ma connettendo bisogni e tendenze che la stimolano ai fattori ambientali. Infatti, la « tendenza alla creazione è sempre inversamente proporzionale alla semplicità dell'ambiente ».
Il Vygotskij sfata il pregiudizio (assai radicato) che la fantasia del bambino sia più ricca di quella dell'adulto; si tratta invece di profonde differenze, dovute a diversità di relazioni con l'ambiente e a tipo di esperienza. Se il bambino è in grado di immaginare meno dell'adulto, crede invece ai prodotti della sua fantasia maggiormente, con un minor controllo. Di solito si intende impropriamente per immaginazione qualcosa di inventato e di irreale: in questo senso, osserva l'autore, il bambino ne possiede di più dell'adulto. Se si intende l'immaginazione, come propone V., saldamente connessa con l'esperienza e con i processi conoscitivi in generale, l'equivoco non sussiste più.
Il Ribot osserva che il bambino parte da una forma di « immaginazione pura » per approdare dopo l'adolescenza all'« immaginazione mista », ove subentra un fattore razionale che la rende più complessa, sottile e differenziata. Di grande interesse sono le osservazioni (nelle varie manifestazioni creative « artistiche ») sulla fase di trapasso tra l'infanzia e l'adolescenza, che non si possono tutte condividere, ma che restano per impostazione larga e approfondita, anche alla luce di più recenti ricerche, da rimeditare. Per quel che riguarda il disegno infantile, vi sono alcune importanti anticipazioni, che poi in Löwenfeld, del tutto indipendentemente, troveranno più larga sistemazione e conferma; prevale comunque, in modo affine a Luquet, una interpretazione visiva del fenomeno grafico (dopo la preadolescenza), tralasciando quelle mediazioni corporee che sono tanto importanti per capire il fenomeno.
Nel capitolo sulla creazione teatrale nell'età infantile, Vygotskij dà un'impostazione che è ancora perfettamente attuale, concependo il gioco come primordiale azione drammatica, a cui va subordinata e coordinata ogni altra attività di scrittura, tecnica teatrale, scenografia, ecc. Il capitolo forse più interessante didatticamente è quello sulla creazione letteraria nell'età scolare: vi è larga relazione delle esperienze di Tolstoj, criticandone la concezione in parte rousseauiana, tendente a vedere nel bambino un essere perfetto e incontaminato, ma mettendone in luce i motivi nuovi e progressivi, in termini che ricordano l'impostazione e le tecniche di C. Freinet. Vi sono osservazioni che troveremo approfondite in *Pensiero e linguaggio*, che è l'opera maggiore del nostro.
Dobbiamo rilevare, a proposito di più recenti ricerche sulla creatività, che non troviamo quegli approfondimenti di ordine percettivo che informano più recenti elaborazioni del problema, e che nelle ricerche psicologiche degli anni '30 non erano ancora mature. Per contro vi sono degli originali approfondimenti e anticipazioni proprio in quelle dimensioni e ricerche che oggi vanno sotto il nome di « psicologia della conoscenza ». Per quanto riguarda l'educazione artistica, l'impostazione stessa dell'opera e le fonti a cui si rifà, costituiscono un discorso che da noi non ha ancora avuto corso, invitandoci a rivedere il fenomeno da altre prospettive.

Giorgio Nonveiller

FRANCESCO DEL DRAGO, *Teoria e pittura*, Ediz. Parenti, Roma.

« Teoria e pittura » di Francesco Del Drago, uscito alcuni mesi fa è un piccolo libro estremamente utile, come si vorrebbe ce ne fossero di più in circolazione.
Tutto il discorso che vi si svolge e che ha il suo perno nell'analisi puntuale delle ultime tele di Del Drago, è costruito interamente — cosa non frequente — in funzione del lettore. Il tentativo — in questo caso riuscito — è di fornire a chi legge, in primo luogo, tutti quegli elementi necessari per collocare criticamente l'opera di Del Drago e poter quindi formulare un proprio personale giudizio sull'artista in questione, mentre, in secondo luogo e parallelamente, vengono evidenziati gli elementi metodologici seguiti nel corso dell'analisi critica, in questo caso affidata a Corrado Maltese.
Il libro è infatti articolato in due parti distinte e insieme collegate; la prima parte è una indagine-verifica di Maltese fondamentale nell'economia di questo libretto: indagine sui possibili significati che possono venire attribuiti alle parole « arte » e « pittura », condotta attraverso un sondaggio attuato sulle corrispondenti voci di diversi testi — vocabolari ed enciclopedie — che rispecchiano adeguatamente la temperie culturale del periodo storico in cui sono state compilate.
Viene così messo in rilievo in modo molto chiaro, il fatto che i concetti di « arte » e « pittura » ancorché essere universali ed immutabili, sono delle variabili in costante relazione di dipendenza rispetto al tempo storico, che ne fornisce una definizione via via differenziata.
Maltese arriva così, seguendo il semplice metodo della comparazione critica ad una definizione di « arte » e « pittura » sufficientemente comprensiva ed accettabile rispetto al nostro tempo, e di conseguenza ad un concetto di « bello » che, spogliato da ogni magica alchimia idealistica, si ravvisa, attraverso un'analisi dei fenomeni artistici di tipo materialistico-storico, in una completa concordanza tra esecuzione e progettazione.
Dopo l'indagine la verifica, che viene condotta sulle ultime opere di un pittore — Del Drago — (tutte riprodotte sul testo), e che per il loro carattere sperimentale, bene si prestano ad un discorso di questo tipo. Si chiude così la prima parte del libro, con questa puntuale e rigorosa analisi critica di

Maltese che evidenziando gli elementi strutturali delle opere in questione riesce di conseguenza ad aprirne completamente il significato. La seconda parte del libro, che è quella propriamente affidata a Del Drago, viene così a costituire non un'appendice a quanto detto precedentemente, ma una sua integrazione dialettica, necessaria.
Il problema cioè, prima esaminato da un punto di vista teorico-critico dall'esterno, viene ora riaffrontato cambiando l'angolo visuale e cioè partendo dall'interno delle motivazioni che stanno alla base della processualità artistica, e attraverso la testimonianza diretta dell'artista in questione.
Tra brevi notazioni e acute riflessioni su problemi di vario ordine, sempre però connessi all'attività artistica, Del Drago viene così a chiarirci la sua « poetica » e i fini che egli attribuisce al proprio « fare » artistico. Ed in connessione alla conclusione cui era arrivato Maltese, che oggi si può accettare d'intendere il « bello » come « una piena concordanza tra l'esecuzione e la progettazione », Del Drago ci rende edotti con accuratezza, dei metodi di lavoro da lui seguiti nella fase esecutiva dell'opera, e dei risultati che sono poi rappresentati dai suoi quadri. Credo che ora si possa meglio capire perché all'inizio parlavo della particolare utilità di questo libro e del suo essere scritto interamente in funzione del lettore: il metodo con cui è articolato, è pensato infatti in modo da offrire a chi legge la possibilità di una doppia verifica; dall'interno, seguendo Del Drago passo-passo nel suo lavoro, ed all'esterno, attraverso l'indagine-verifica di Maltese che da parte sua ci tiene ad evidenziare i presupposti metodologici da cui prende le mosse, con il risultato di offrire uno spazio anche ad una eventuale discussione sui metodi di indagine seguiti.
Il risultato è perciò un libro aperto, che pur non avendo grosse pretese, rappresenta per le intenzioni che lo hanno animato e per il rigore che lo ha assistito nel suo concreto svolgimento, un esempio senz'altro da seguire.

Daniela Cristadoro

Schede

a cura di Piera Panzeri

GREGOIRE MULLER, *La nuova avanguardia. Introduzione all'arte degli anni settanta.* Ediz. Alfieri, L. 5.000.

Il volume si basa su un ampio corredo fotografico (per la precisione 194 foto, fatte da Gianfranco Gorgoni) che documenta il lavoro di 12 artisti (Flavin, Lewitt, Andre, Morris, Smithson, Serra, Sonnier, Nauman, Beuys, Merz, De Maria, Heizer). Contiene inoltre una breve introduzione e altrettanti, rapidi capitoli su ciascun artista, nei quali il Muller abbozza una propria tesi di una « nuova avanguardia » artistica. Pur sottolineando la diversità delle ricerche degli artisti prescelti, l'autore ritiene che in tutti questi artisti sia chiaramente presente « un radicale distacco dall'idea di arte come sistema simbolico » e che in loro vi sia un comune atteggiamento verso l'arte intesa non più come linguaggio ma come fenomeno, anche nella sua fisicità. Come scrive appunto il Muller, « maneggiando forze vive, energie, materiali, spazio e tempo, essi offrono allo spettatore la possibilità di percepire la complessa natura della realtà ». La tesi è suggestiva ma, data la eterogeneità degli esempi proposti, forse non altrettanto convincente.

MARIO COSTA, *Arte come sovrastruttura,* Ed. Cided, Napoli, L. 1.500.

Il testo si pone nell'ambito della ricerca critica marxista volta a superare gli aspetti dogmatici della estetica di derivazione da Lukàcs, di cui l'autore riprende nel titolo iniziale le tesi fondamentali, indicandone i limiti. Nell'analisi riguardante il problema centrale del rapporto tra arte e struttura economica, che costituisce la parte più interessante del libro, Mario Costa arriva ad elaborare alcune tesi: la distinzione, innanzi tutto, tra l'arte e le altre forme di ideologia, (filosofia, religione) nel senso che mentre queste ultime manterrebbero un legame strutturale con la classe al potere, diventandone gli strumenti di dominio, l'arte si presenta come sovraclassista e interclassista, in quanto si immerge non nei singoli momenti storici, ma « in una situazione storica di fondo, in una basilare condizione storica dell'uomo che resta immutata al di sotto della stessa storia umana ». L'arte, secondo Costa, non cessa di essere ideologia, ma si pone in una dimensione sostanzialmente altra rispetto alla realtà sociale; nata, come le altre forme di conoscenza filosofica e religiosa, quale interrogativo dell'umanità sulla condizione di frattura propria dell'individuo che vive in una società divisa in classi, l'arte, a differenza di esse, conserva incontaminata « la domanda sull'esistenza e il tentativo di costruire una dimensione sostitutiva della vita ». In questo modo l'autore arriva ad indicare il significato specifico del contenuto dell'arte, che diventa quindi patrimonio non della classe dominante, ma dell'umanità intera, assumendo un carattere di universalità. Nei capitoli finali Costa propone una verifica delle sue premesse teoriche nell'epoca del Rinascimento e nell'arte contemporeana: e non si può non notare come la interpretazione del periodo rinascimentale si muova in una direzione che ribalta nel passato una coscienza storica propria dell'uomo moderno, mentre nelle considerazioni sull'arte contemporanea, accanto ad utili suggerimenti, soprattutto sul significato dei movimenti d'avanguardia del primo novecento, sembra troppo categorica e semplicistica la convinzione di una necessaria morte dell'arte in attesa dei nuovi contenuti, che possono derivare solo da una rivoluzione già attuata.

GIANGIACOMO SPADARI, *La Rosa e il Leone,* Ed. Galleria Schwarz, Milano, 1972.

Si tratta del catalogo della mostra tenuta da Spadari alla Galleria Schwarz al termine del '72. Un catalogo particolare, perché oltre alla riproduzione di venti opere dell'artista sull'assassinio di Rosa Luxembourg e Leone Trotsky (da cui deriva il titolo) presenta un dibattito in italiano, francese e inglese sul tema arte e impegno politico, cui hanno partecipato, con contributi spesso penetranti e chiari, oltre a Spadari, Antonio Del Guercio, Renato Guttuso, Emilio Tadini, Giovanbattista Zorzoli, Arturo Schwarz e Tommaso Trini. Difficile e inutile tentare di puntualizzare i vari interventi; basti accennare, rimandando alla stimolante lettura diretta, ai problemi o alle tendenze emerse: riguardo al carattere individuale o sociale dell'opera d'arte, la necessità di affrontare la questione dialettizzando i due termini e inserendoli in una lettura storica della società contemporanea; sul rapporto tra arte e aspirazioni della classe operaia il dibattito ha fatto emergere la tendenza ad evitare una generica analisi di tipo ideologico, rifiutando facili definizioni, e ha cercato piuttosto una verifica continua dell'ideologia nel reale; il problema del contributo dell'artista alla lotta per l'emancipazione della classe operaia si è spostato sull'analisi del lavoro di Spadari. L'artista — riconoscono i vari interventi — ha conosciuto un momento di particolare fecondità a partire dal '68, perché « è avvenuta la scintilla fra la esplosiva istanza politica di quel momento e il lavoro che portava avanti da anni ». Da allora ha proceduto senza aggiungere molti elementi nuovi sul piano dell'invenzione, ma precisando gli aspetti tecnici; da questo punto di vista la mostra recente rappresenta in effetti un arricchimento, inglobando fatti linguistici diversi, quali la solarizzazione della fotografia, la fotografia proiettata, il documento riprodotto realisticamente. Per tale via il discorso ideologico, implicito nella scelta della ricostruzione di un preciso momento storico, si approfondisce nel tentativo di esprimere, attraverso l'utilizzazione di particolari procedimenti tecnici, l'annullarsi delle caratteristiche personali dell'individuo per lasciar spazio all'emergere di una coscienza collettiva. Per concludere con le parole di Spadari « sono dei saggi su argomenti politici » anche se « Mi sembrerebbe un grave errore... pensare che un'opera d'arte che ha degli argomenti politici, sia un'arma politica che possa essere usata strumentalmente dalla classe operaia ».

TINO STEFANONI, Ed. Giampaolo Prearo, Milano, 1972, L. 2.500.

Il volumetto presenta una ventina di opere di Tino Stefanoni, eseguite tra il 1968 e il 1972. Oltre ai modelli per una serie di multipli da realizzare in polistirolo, apparsi alla Biennale di Venezia del '70, e alcune composizioni che si rifanno alla segnaletica stradale, con una deformazione ironica da cui il significato simbolico originario viene stravolto, il punto d'arrivo del giovane artista di Lecco è rappresentato dalle sue immagini - ideogrammi. Nella introduzione Guido Ballo cerca di chiarire le radici culturali del lavoro di Stefanoni: l'automatismo nel suo tentativo di cogliere la meccanicità psichica, l'astrattismo geometrico per la organizzazione lucida dell'idea, il fumetto col suo segno marcato, di immediata comunicazione. Il dialogo tra Eligio Cesana e l'artista riportato nella pubblicazione chiarisce la scelta di Stefanoni, che rappresenta oggetti di uso quotidiano (lavabi, imbuti, camicie) ridotti alla loro immagine essenziale, ai connotati indispensabili per indicarne la forma, secondo una funzione, osserva il Cesana, parallela a quella del « nome comune » nella lingua. Al di là della questione se esista o no un rapporto tra questi ideogrammi e le immagini della civiltà consumistica utilizzate nella pop art — su questo punto i due critici dissentono — rimane la sensazione della serietà della ricerca artistica di Stefanoni, consapevole di avere operato una scelta « di un modo di pensare le cose, o più intimamente, di vivere ».

Le riviste

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

FLASH ART (L. 500), *G.E. Simonetti: John Cage - J. Baer: Arte e politica - L. Haller: Nagasawa - Sergio Lombardo - Salvo - G. Nabakowski: Reiner Ruthenbeck - Herbert Oehm - Alain Bizos - P.P. Vidari: Design a New York.*

DATA n. 5-6 (L. 1.500), *Autodafé autodasé, interventi di R. Barilli, A. Boatto, A. Bonito Olva, F. Menna, G.E. Simonetti, T. Trini - H. Martin: Bruno Di Bello - Mario Ceroli - D. Buren: Posizione-Proposizione - J. De Sanna: Biennale di Veneza (foto di U. Mulas) - M. Claura: Pour dire quelques evidences - T.T.: Documenta 5 (foto di P. Mussat).*

PARAGONE n. 271 (L. 2.200), *F. Arcangeli: Lo spazio romantico - G. Armelini: Fascismo e pittura italiana (Carrà, Sironi, Rosai) - R. Tassi: La foresta, il fiume, la roccia di Sutherland.*

LE ARTI n. 11 (L. 1.500), *J. Walker: Una collezione americana - M. Valsecchi: Manifesti a Milano - C. Delfino: Occidente e Oriente a Strasburgo - G. Marussi: Spacal - M. Venturoli: Opere e comportamento alla Biennale - G. Gassiot-Talabot: Arroyo - Il libro, la ricerca, l'oggetto.*

CIVILTÀ DELLE MACCHINE n. 3-4, *G. Albenga: La 36 Biennale - F. Ulivi: Fantasie magiche di Ludovisi - C. Vivaldi: La pittura di Ario.*

DOMUS n. 516 (L. 1.500), *Robert Morris intervistato da A. Bonito Oliva - G. Celant: Opere recenti di Giulio Paolini - D. Palazzoli: Viaggio fuori stagione - G. Pettena: Robert Smithson.*

ZOOM n. 4 (L. 1.500), *F. Saba Sardi: Fumettologia e malinconia - T. Trini: Joe Colombo a New York - F. Russoli: La lezione di Jaspers Johns - I. De Pierre: Vladimir Velickovic.*

STUDI GERMANICI n. 25, *F. Masini: La mistica dell'astrazione in Wassili Kandinsky.*

L'ARCHITETTURA n. 203 (L. 1.000), *L. Vergine: Superspazio per un paradiso artificiale, la land-art.*

CASABELLA n. 367 (L. 1.200), *A. Mendini: Radical Desgn - G. Celant: Le Witt.*

CASABELLA n. 368-369 (L. 1.200), *Utopia Gruppo Strum - Cinque storie del Superstudio.*

NUOVA ANTOLOGIA set. 72 (L. 1.000), *J. Mussa: L'opera grafica di Alberto Burri.*

LA RIVISTA TRIMESTRALE n. 33-34 (L. 1.000), *E. Rossi: Problemi dell'educazione artistica.*

RASSEGNA DELLA ISTRUZIONE ARTISTICA n. 4 (L. 2.200), *F. Sifonia: Musica, macchine per insegnare, istruzione programmata - A. Mascagni: L'educazione musicale nella scuola ungherese - Autori vari: Seminario sulla vocalità.*

OTTAGONO n. 26 (L. 1.200), *B. Munari: Le luci-spia - G. Ballo: Andrea Cascella.*

ARTE MILANO n. 2 (L. 500), *P. Restany: A proposito di Milano - G. Pardi: Quadri, disegni, sculture, rilievi - P. Waldberg: Quali sottili armonie fin-de-siecle - M. Duchamp: Francis Picabia - G. Von Rezzori: Alan Shields Artist - M. Perazzi: Agostino Bonalumi - Vordemberge-Gildewart: De Stijl - W. Wiley: Appunti di lavoro - T. Del Rienzo: Pino Spagnuolo.*

BELFAGOR n. 5 (L. 1.000), *P.L. Siena: Rupto deinde cortice volat papilio, la 36 Biennale.*

URSS OGGI n. 45, *V. Tsigal: Tendenze moderne della scultura sovietica.*

FUTURIBILI n. 49-50 (L. 1.000), *dedicato a « Comunità e comunicazione » e diviso in 3 parti: Televisione e qualità della vita, L'impatto sociale dei mass media, Prospettiva dell'informazione in Italia. Scritti di P. Ferraro, N. Johnson, European North American Committee, G. Bonani, Russel Sage Foundation, H. Goldhamer, F. Monteleone, Sloan Commission on Cable Communications, J. Jacobelli, C. Gagliardi, V. Selan, M. Rak.*

DISMISURA n. 4-5 (L. 400), *Gian Carlo Riccardi - G. Fontana: Appunti su Ernesto Pengue.*

HUMANDESIGN n. 11 (L. 400), *A. Foschi, F. Verdi: Sfida al comportamento - G. Chiari: Schema di sei lezioni sul tema 'Suono e città' - E. Picco: Silvana Maffioli - A. Passoni: Luigi Ferro - O. Amato: Note altre sulla 36 Biennale - G. Girardelli: Documenta 5.*

FUTURISMO OGGI n. 35-36 (L. 250), *E. Alquati: Oggi - V. Saviantoni: Punto sull'arte - A. Sartoris: Mario Radice - M. Cristina Benussi: Teatro e pubblico - G. Lista: Monaco futurista? - B. Morini: Benedetto 1972 - F.T. Marinetti: Bianco e rosso.*

IL MARCHIGIANO n. 6 (L. 300), *M. Cocco: Valeriano Trubbiani.*

QUADERNI n. 11 (L. 1.000), *U. Zingales: Salvatore Andò.*

CA BALÀ dic. 72 (L. 100), *mensile di umorismo grafico, numero speciale per il centenario della nascita di Giuseppe Scalarini.*

PRISMA 80 n. 6-9 (L. 300), *J. Balestreri: Carrellata sulle gallerie di Genova - L. De Rosa: Gianni Ciarmiello - D. Bonamore: La grafica della Secessione viennese - P. Di Ciaccio: Manlio Alfieri - M. Almaviva: Giovanni Acci - J. Balestreri: Giorgio Brunori.*

IL GIORNALE LETTERARIO set.-ot. 72 (L. 100), *A. Margotti: Domande sulla Biennale.*

IL TRATTO IN ARTE n. 6 (L. 500), *G. Genga: Il mercato clandestino dell'arte - G.M. Guadagnini e D. Cara: 36 Biennale - G.M. Guadagnini: Renato Volpini - A. Soldini: Gianni Dova, Pompeo Borra - C. Falck: Realismo in Germania - A. Ardigò: Espaces Abstrats.*

U.V. ZETA (n. 4-5 (L. 300), *G. Torre: Circuito chiuso-aperto ad Acireale - V. Giorgini: Ipotesi per un habitat più naturale - N. Di Salvatore: Lo spazio ergonomico - Centro internazionale ricerche sulle strutture ambientali « Pio Manzu » - H.W. Franke: L'arte dei computer - L. Pignotti: La formazione del messaggio e la lettura della poesia visiva - Loratotino: Poesia liquida.*

IL CIGNO n. 11 (L. 600), *M. Valsecchi: Giuseppe Migneco - B. Gatto: Una maggiore coscienza artistica per ovviare al problema dei falsi - A. De Santis: Kandinsky - S. Solmi: Francesco De Rocchi - L. Budigna: Mario Cortiello - M. Lepore: Mario Castellani - I. Mormino: Tiziana Di Fonzo.*

IMMAGINI TECHNIKA n. 5, *Il segno a china oggi (Claudio Trevi, Luciano Baldessari, Alberto Cavaliere, Gualtiero Mocenni, Franco Meneguzzo, Bruno Gandola, Mario Padova).*

LINEA GRAFICA n. 5 (L. 1.300), *F. Solmi: L'immagine in rivolta - G. Martina: La Biennare di arti grafiche di Brno.*

OPUS INTERNATIONAL n. 37, *A. Jouffroy: Lettre ouverte à un artiste de ma génèration (Takis) - E. Mavrommatis: De la theorie au concept (extrait d'un dialogue) avec Jean Dewasne - Y. Pavie: Vers le musée du futur - J. Laude: Cesare Peverelli - G. Gassiot-Talabot: Fabio Rieti - P. D'Elme: Claude Rutault - V. Di Majo: Mario Persico.*

ART PRESS n. 1, *C. Millet e M. Pleynet: Le fétiche Duchamp - C. Millet: Barnett Newman - Carl Andre - M. Gheude: Manuel Vila Flor - Hans Haacke - D. Roche: Ezra Pound - C. Schnaidt: Walter Gropius - P. du Vignal: Le repas vietnamien de M. Cage - J. Kosuth: Art after philosophy.*

ARTITUDES INTERNATIONAL n. 1, *V. Acconci: Notes for a perfomance at Documenta 5 - G. Pane: Je - F. Pluchart: Terry Fox - H. Fischer: Pour une pratique artistique sociopedagogique - F.P.: Takis - Entretien avec Girolamo Arrigo.*

MERKUR n. 293, *R. Matthaei: Kunst im Zeitalter der Multiplizierbarkeit, Situazion und Theorie der Intermedia - W. Hofmann: Wie revolutionar war Trotzkis Kunsttheorie? - W Hofmann: Sakularisierter Bilderstreit.*

NEUES HOCHLAND set.-ot. 72, *A. Schütt: Sozialpädagogische Aspekte der Kunsterziehung.*

LITERATUR UND KRITIK ot. 72, *P. Hatvani: Erinnern mit Kokoschka.*

MAGAZIN KUNST n. 47, *Dedicato a Documenta « 5 » - W. Schön: Makari-Bombe contra Revolutionskunst.*

ARTIS set. 72, *Dedicato a Documenta « 5 » und Glas heute.*

ARTIS ot. 72, *W. Krüger: Chiffren Visionen - Franz von Stuck - M. Tripps: Günter Kämpfe - W. Schulze-Reimpell: Trübes Prisma? - H. Neidel: Revolution für das Auge.*

DIE KUNST ago. '72, *Klaus-H. Olbricht: Wetterleuchten der Kunst - A. Sailer: Weltkulturen and moderne Kunst - W. Wunderlich: Krise in « Permanenza » in der 36 Biennale in Venedig? - H. Kinkel: Selbstbildnisse.*

DIE KUNST set. '72, *Klaus-H. Olbricht: Documenta 5 - H. Klabebusch: Bemerkungen zur pleinair malerei - A. Sailer: Die Postkarten des Zeichen-lehrers Emil Hansen - M. Piepenstock: Dodo Borchardt-Sattler.*

NOVUM ag. 72, *H. Bruse: Die besten Schweizer Plakate 1971 - H. Kuh: Jesus Emilio Franco - P. Kothé: Olimpia 72 - P. Kothé: Esteban Fekete - C. Rohonyi: Pierre Cordier und seine Chimigramme - H. Gebring: Original Graphiken als Raumgestaltungskonzept - L. Rase: Computersesign für Raum und Fläche.*

NOVUM set. 72, *M. Martini: Inge Prokot - R. Netzer: Kurt Löb - R. Hrabak: Das « Alphabet der Liebenden » fotos von Mario De Biasi.*

NOVUM ott. 72, *R. Katzenbusch: Beyond illustration - R. Häusser: Fotografischer Realismus und Künstlerische Fotografie.*

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.

Volumi e cataloghi recensiti su NAC n. 11 1972

Circuito chiuso-aperto, 6ª Rassegna ad Acireale, lire 2.000.

L'internazionale grafica, Lugano 1972, lire 2.500.

Barnett Newman, Parigi 1972, lire 3.500.

The New Art, Londra 1972, lire 3.200.

Cesare Peverelli, Milano 1972, lire 1.500.

Poesia visiva internazionale, mostra itinerante, 1972, lire 500.

Luigi Veronesi, disegni e incisioni, Milano 1972, lire 700.

Semologia del cinema, Christian Metz, Milano 1972, lire 4.500.

Vita e Arte, Udo Kultermann, Milano 1972, lire 7.000.

Cataloghi e mostre di Musei

Art and Society (4): *Sex,* Ken Baynes, pp. 96, ill. 142, lire 5.000, mostra della Welsh Arts Council estate 1972: analisi del rapporto tra arte, sessualità e società.

Dessins Flamands et Hollandais du dix-septième siècle, Collections de l'Ermitage Leningrad et du Musée Pouchkine, Moscou, pp. 150, ill. 112, lire 5.500, mostra itinerante: sarà a Parigi gennaio-febbraio 1973.

Inventaire général des dessins Italiens, vol. 1, *Maîtres toscans nés après 1.500, morts avant 1600, Vasari et son temps,* Parigi 1972, pp. 264, ill. 240, lire 1.800.

Les Dossiers du département des peintures n. 5, *la Collection de François Ier,* Paris 1972, pp. 56, ill. 34, mostra al Louvre contemporanea a quella dell'Ecole de Fontainebleau al Grand Palais, lire 1.800.

Marcel Duchamp, 66 creative years, Galleria Schwarz, Milano 1972, pp. 104, ill. 262, lire 7.500.

L'Ecole de Fontainebleau, Parigi 1972, pp. 518, ill. circa 300, lire 12.000, disponibile anche la guida alla mostra, pp. 96, ill. 58, lire 1.500.

Europäische Landschaftsmalerei 1550-1560, Dresda 1972, pp. 192, ill. 127, lire 9.600.

Grafica Cecoslovacca, polacca, rumena, Milano nov.-dic. 1972, pp. 39, ill. 58, lire 1.000.

Karikaturen - Karikaturen?, Zurigo sett.-nov. 1972, pp. 164, ill. 191, lire 7.200: catalogo oggetto, panoramica storica della caricatura tra ottocento e novecento.

Islamic carpets from the collection of J.V. McMullan, Londra ott.-dic. 1972, pp. 106, ill. 49, lire 4.000.

Kunst in der Revolution, Architektur, Produktgestaltung, Malerei Plastik, Theater, Film in der Sowjetunion 1917-1932, pp. 170, ill. 112, lire 4.000: mostra itinerante aperta a Colonia tutto gennaio.

Neo-classicismo: cataloghi e pubblicazioni recenti

The Age of Neoclassicism, Londra 1972, pp. 1318, ill. 207, lire 7.500. Disponibile anche il manifesto a colori con un particolare del 'Giuramento degli Orazi' di David, lire 1.500.

Antonio Canova a Possagno, Elena Bassi, Treviso 1972, pp. 126, ill. 68, lire 2.300.

Dessins Français de 1750 à 1825, le Néoclassicisme, Cabinet des dessins du Musée du Louvre, Parigi 1972, pp. 48, ill. 24, lire 2.700.

English Sculpture 1720-1830, Margaret Whitney, Londra 1971, pp. 162, ill. 52, lire. 4.000: opere nella collezione del Victoria and Albert Museum.

Josepy Gott sculptor, Walker Art Gallery Liverpool, 1972, pp. 98, ill. 63, lire 2.000.

Bertel Thorvaldsen, scultore danese romano d'adozione, J.B. Hartmann, Roma 1971, pp. 96, ill. 26, lire 2.000.

Art Nouveau: cataloghi e libri recenti, tutti illustrati

Jugendstil und 20er Jahre, Auktion, Monaco nov. 1972, pp. 104, lire 2.000.

Jugendstil und 20er Jahre, Auktion, Monaco giugno 1972, pp. 68 lire 2.000.

Art Nouveau, Virginia Museum, Richmond 1971, pp. 40, lire 2.000.

Art Nouveau, Rijksmuseum, Amsterdam 1972, pp. 72, lire 1.700.

Loetz Austria, Irieserende Farbgläser des Jugendstils, pp. 26, lire 1.500.

An exhibition of the works of the Liverpool artist Maxwell Gordon Lightfoot, Walker Art Gallery, Liverpool sett. 1972, pp. 48, lire 1.200.

Wiener Möbel des Jugendstils, Osterreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1971, pp. 6, lire 500.

Philippe Wolfers, 1858-1929, précurseur de l'Art Nouveau statuaire, pp. 36, lire 1.600.

Art Nouveau graphics, Londra ristampa 1972, pp. 88 lire 4.000.

L'Art Nouveau, B. Champigneulle, Parigi 1972, pp. 288, ill. 260, lire 7.500.

Pubblicazioni attualmente disponibili su William Morris

William Morris. An illustrated life. Aylesbury 1972, pp. 48, ill. 27, lire 1.000.

The Work of William Morris, Paul Thompson, Londra 1967, pp. 300, ill. a colori 9, ill. in bianco e nero 16, lire 8.400.

William Morris, Wallpapers and designs, A. Melvin, Londra 1971, pp. 85, ill. 52, lire 7.000.

Pubblicazioni recenti sul Futurismo

Futurismo 1909-1919, Mostra organizzata dal Scottish Arts Council, Edinburgh 1972, pp. 144, illustrato, lire 4.000.

Macchinolatria e Modernolatria di Mario Morasso, Virgilio Vercelloni, Bologna 1972, pp. 128, lire 2.600.

Manifestes Futuristes russes choisis, traduits, commentés par L. Robel, Parigi 1971, pp. 132, lire 2.000.

Futurist performance. Theory and practice in the drama, scenography, acting, costumes film and music of the Italian Futurists, M. Kirby, New York 1971, pp. 336, ill. 56, lire 3.700.

Storia del Futurismo russo, Vladimir Markov, Torino 1973, pp. 448, illustrato, lire 10.000.

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

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

La Diffusione Grafica Popolare (Via Guido Castelnuovo, 38 - 00146 Roma) ha pubblicato una cartella con opere grafiche di Basaglia, Gaetaniello, Guccione, Guida, Margonari, Tredici, Verrusio e una cartella con opere di U. Mariani, Pescatori, Sarri, Spadari, Titonel, Trubbiani, Turchiaro. Le opere possono essere acquistate anche singolarmente.

Serigrafia San Nazzaro di Lugano: una cartella di poesie di Grytzko Mascioni e 5 serigrafie di Sergio Emery dal titolo « Lo spazio erboso » e una cartella di poesie di Manfredo Patocchi e 5 serigrafie di Gianni Metalli.

Edizioni La Spirale di Milano: cartella di 6 litografie di Attilio Forgioli dal titolo « Residence », testo di Mario De Micheli.

Edizioni La Cappella (Via Franca, 17 - 34123 Trieste): cartella di 12 progetti riprodotti in eliografia, dal titolo « Basta il progetto », stesi da Aricò, Barisani, Bonalumi, Celli, De Alexandris, Gandini, P. Legnaghi, Lorenzetti, Morandini, Pardi, Spagnuolo, Uncini. Testo critico di Gianni Contessi.

Edizioni Lugano: cartella di 4 litografie di Ernesto Treccani e 4 litografie di Piero Leddi dal titolo « Detto dei Villani di Matazione da Caligano », chiave di lettura di Francesco Loi. La cartella è stata presentata dalla Galleria l'Agrifoglio (Via Montenapoleone, 21 - 20121 Milano).

Edizioni Vanni Scheiwiller (Via Melzi d'Eril, 6 - 20154 Milano): cartella di 6 acqueforti di Enzo Maiolino dal titolo « La casa nera ovvero piccolo elogio del rigore geometrico ». Testi di Antonio Calderara, Andre Lhote, Alberto Magnelli, Herbert Read.

Centro internazionale della grafica (San Marco 4038 - 30100 Venezia) e Edizioni EBE (Via dei Prefetti, 17 - 00186 Roma): Catalogo della grafica, di 230 pagine, comprendente 450 riproduzioni di opere di oltre 150 artisti italiani e stranieri. Prefazione di Francesco Franco.

Edizioni Il Gabbiano (Via della Frezza, 51 - 00186 Roma): cartella di 3 acqueforti-acquetinte di Nino Cordio dal titolo « La natura ».

Editrice I Dispari (Via Bronzetti, 17 - 20129 Milano): volume di Enzo Bontempi dal titolo « Il cielo di Jorgia », con 4 disegni di Tito Bresca.

Edizioni Gian Ferrari (Via Gesù, 19 - 20121 Milano): cartella di 12 litografie di Saverio Barbato dal titolo « L'estate », testo di Giorgio Mascherpa; cartella « Quattro piccole storie » di Dino Buzzati illustrate da 4 acqueforti di Francesco Tabusso; cartella di 5 litografie dal titolo « I teatrini di Francesco Casorati » testo di Mario De Micheli.

Galleria La Vetrata (Via Tagliamento, 4 - 00198 Roma): cartella di 5 acqueforti di Enrico Beneglia, testo di Marcello Venturoli.

Fratelli Fabbri Editori (Via Mecenate, 91 - Milano): il Decamerone di Boccaccio illustrato da 10 puntesecche di Salvator Dalì. Edizioni Galerie Teufel (Hohe Strasse 144 - D-5 Köln): una serie di serigrafie di Aen T. Sauerborn, Camille Graeser, Bob Bonies, Jo Delahaut, Adolf Richard Fleischmann.

Il Nuovo Torcoliere (Via Alibert, 25 - 00187 Roma): cartella di 5 acqueforti di Renzo Vespignani.

Edizioni Studio dell'artista, Roma: cartella con « una lettera di Rosario Assunto a Camilian Demetrescu e una serigrafia di Camilian Demetrescu e Rosario Assunto

Premi

Avellino. Per il mese di marzo è indetto il Premio nazionale di pittura « Città di Avellino ». Inform. Segreteria del Premio, Via due Principati, 87/B - 83100 Avellino.

Taranto. È indetto il 3° Concorso internazionale di pittura e grafica religiosa. Inform. P. Adiuto Putignano, Via Pitagora 32 - 74100 Taranto.

Milano. All'XI Premio del Disegno, organizzato dalla Galleria delle Ore, il Premio delle Ore di L. 200 mila è stato assegnato ad Adolf Frohner. Il Premio Agostino Tassinari a Rudy Wach, il Premio « Amici della Galleria delle Ore » a Maurizio Montanari, il « Premio aggiunto » a Franco Queresimin.

Cormano (Milano). Il 26 e 27 maggio, 6ª edizione del Premio Cormano. Inform. Galleria Manzoni, Via Buozzi, 9 - 20032 Cormano.

Capezzano di Camaiore (Lucca). L'Ente culturale ai Frati organizza per il 1973 una mostra di pittori naifs italiani e stranieri. Inform. Direzione dell'Ente, 55040 Capezzano di Camaiore.

Reggio Calabria. I premi « Ibico reggino 1972 » per le arti figurative sono stati vinti da Giorgio De Chirico e Henry Moore, ai quali è stata dedicata una mostra nel Museo Nazionale.

Il 5° premio « Città Eterna - Fondazione Anna Pane » è stato assegnato a Gastone Breddo.

Monte S. Pietro (Bologna). Il premio di pittura « A. Conti » è stato assegnato a Nevio Nalin, Gino Fuochi, Ferriano Giardini, Oscar Govoni, Umberto Scalise.

Caldonazzo (Trento). Al 6° concorso nazionale di pittura « Lago di Caldonazzo » fra i premiati: Mario De Poli, Lino Cappelletti, Oscar Govoni, Franco Russolillo, Elvio Mainardi, Raffaello Mudado.

Varie

Roma. Alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna si è iniziato il ciclo delle conferenze con proiezoni sulle « recenti tendenze dell'arte contemporanea », secondo il seguente programma: G.C. Argan: Introduzione - S. Orienti: La Scuola di New York - L. Trucchi: L'Informale in Europa - M. Calvesi: Neo-Dada - A. Boatto: Pop Art - U. Apollonio: Ricerche visuali - L. Vergine: Arte cinetica - G. Celant: Land art, Arte povera, Body art - M. Volpi Orlandini: Strutture primarie e Minimal Art - E. Migliorini: Il concettualismo - R. Barilli: Il comportamento - F. Menna: Nuove tecniche d'immagine - C. Maltese: L'Iperrealismo. Le conferenze hanno luogo la domenica mattina ore 11, fino al 10 giugno 73.

Roma. Il Ministero degli Affari Esteri ha comunicato l'elenco delle borse di studio per l'estero, per studenti ed artisti per l'anno 1973-74. Informazioni presso le Prefetture o presso il suddetto Ministero, Direzione Generale per la Cooperazione Culturale, Scientifica e Tecnica - Ufficio IX, 00100 Roma.

Torino. È in preparazione il catalogo generale dell'opera grafica di Luigi Bartolini, a cura di Luigi Carluccio. I possessori di incisioni e disegni sono pregati di darne comunicazione alla Galleria Viotti, Via Viotti 8/c - 10121 Torino, indicando i dati tecnici (dimensioni, tecnica, anno di esecuzione, titolo, elementi iconografici, ad esempio, insetto, figura, paesaggio).

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi Ir
50125 Firenze

Abbonamenti 1973

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)*

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L. .....

eseguito da .....

.....

residente in .....

via .....

cod. postale .....

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

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... 197 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Bollo a data

N. .....
del bollettario ch 9

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

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

Lire .....

eseguito da .....

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

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

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

..... *Addì* (1) ..... 197 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Bollo a data

Tassa di L. .....

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

.....

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L. .....

Lire .....

.....

eseguito da .....

.....

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

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... 197 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. .....

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta

.....

Bollo a data

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

N	R	SAPERE abb. 1973	L. 5.000
N	R	CONTROSPAZIO abb. 1973	L. 8.000
N	R	NAC abb. 1973	L. 4.000
N	R	TEMPI MODERNI abb. 1973	L. 3.600
N	R	MONTHLY REVIEW abb. 1973	L. 3.000
N	R	INCHIESTA abb. 1973	L. 2.000
N	R	UTOPIA abb. 1973	L. 3.000
N	R	FABBRICA E STATO 1973	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.

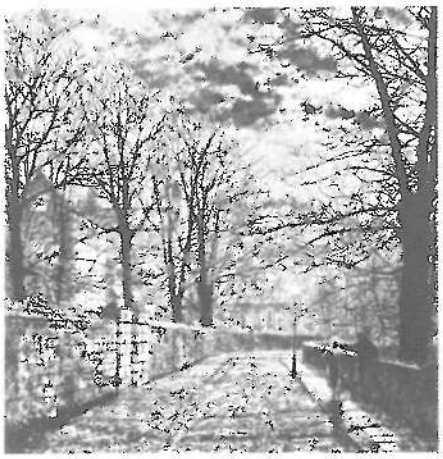
NAC

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.

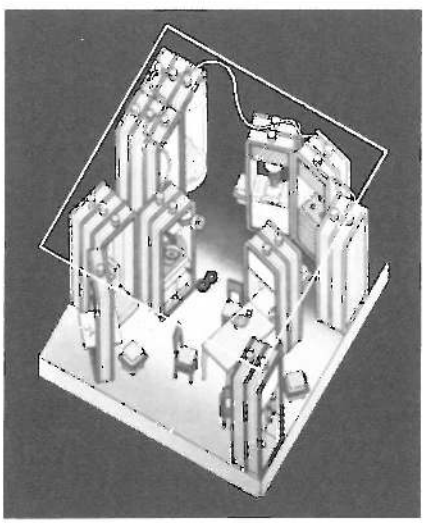
LIONELLO VENTURI
IL GUSTO DEI PRIMITIVI

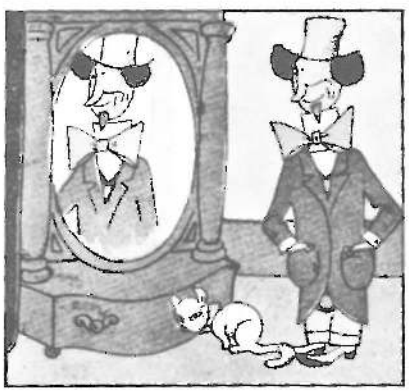
« Primitivi » sono tutti quegli artisti che hanno sviluppato un nuovo gusto, che si sono affacciati per primi a un nuovo orizzonte, dalla tarda antichità al simbolismo e all'impressionismo. Uno dei libri-chiave della cultura italiana. « Saggi », un volume rilegato di pp. XXVIII-248 con 90 illustrazioni fuori testo, L. 6.000.



PAOLO FOSSATI
IL DESIGN IN ITALIA
1945-1972

I precedenti, i risultati e i problemi del design italiano documentati attraverso il lavoro dei suoi maggiori esponenti: Rogers, Scarpa, Sottsass, Zanuso, Mari, Munari, Sambonet, Castiglioni, Rosselli, Belgioioso.
« Saggi », un volume rilegato di pp. XI-255 con 508 illustrazioni fuori testo, L. 10.000.





FRANCIS DONALD KLINGENDER
ARTE E RIVOLUZIONE INDUSTRIALE

Che ne è dell'artista di fronte alla macchina, della pittura di fronte alla fotografia, dell'opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità tecnica? Questo libro illumina i rapporti tra arte e tecnologia, dal Settecento al Novecento. Prefazione di Enrico Castelnuovo.

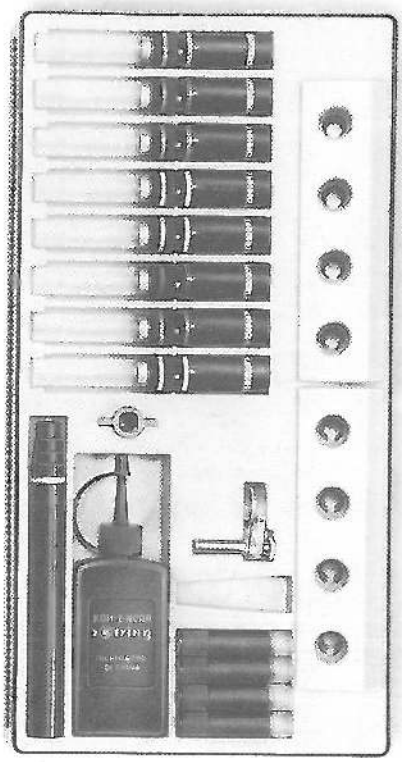
« Saggi », un volume rilegato di pp. LXIX-292 con 126 illustrazioni fuori testo, L. 8.000.

ANTONIO FAETI
GUARDARE LE FIGURE
Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia

Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia, da Chiostri e Mazzanti — che illustrarono *Pinocchio* — a metà del nostro secolo: una pungente analisi del gusto e del costume, che è anche una storia della tanto discussa letteratura per l'infanzia.
« Saggi », un volume di pp. 444 con 108 illustrazioni in nero e a colori, L. 5.000.

EINAUDI

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