NAC

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

3

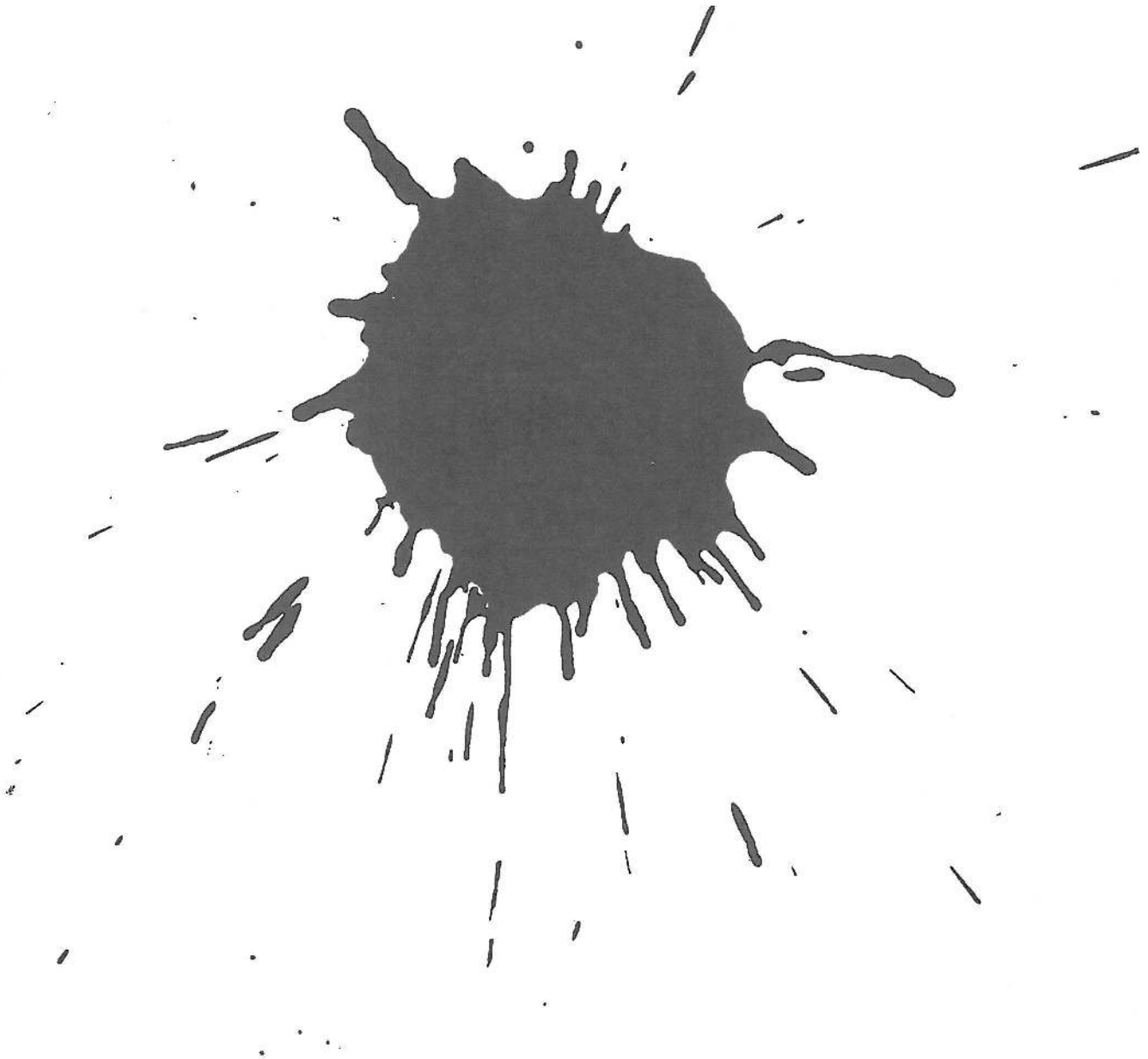
INSERTO

TORINO 1960/1973

a cura di MIRELLA BANDINI

Quadriennale di Roma / Tancredi / Arte programmata / Intervista a Boudaille / Dibattito sull'educazione artistica / Dibattito sulla legge del 2% / Problemi di estetica / Design L'illustrazione nei libri per l'infanzia / Film / Brevi / Libri / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario.

Scritti di: Anselmo / Bandini / Boetti / Boudaille / Campari / Carena / Chirici / Devalle Fogliati / Fossati / Gallina / Gallino / Gastini / Gilardi / Griffa / Le Parc / Lista / Mari Massironi / Merz / Mondino / Mormone / Nespolo / Paolini / Panzeri / Penone Piacentino / Pistoletto / Quintavalle / Raffa / Rambaudi / Salvo / Savi / Sesia / Seveso Vergine / Vincitorio / Zorio.



KOH-I-NOOR rotring

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

NAC

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

3

Nuova Serie

Editoriale	Insofferenza	1
M. Bandini	Inserto « Torino 1960/1973 »	2
Autori vari	Interviste, note di lavoro, dichiarazioni	3
F. Vincitorio	Quadriennale uno e due	19
P. Fossati	Retrospettiva di Tancredi	21
L. Vergine	Inserto « Gli anni 60/70: l'arte programmata »	23
G. Lista	Intervista a Boudaille	27
R. Mormone	Sulle Accademie di Belle Arti	28
G. Seveso	Sbloccare la discussione (legge 2%)	29
P. Raffa	Lo scienziato a una dimensione	30
A.C. Quintavalle	La classe del progetto (design)	31
A.C. Quintavalle	Figura e sequenza	32
R. Campari	Dante by night (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%

Insofferenza

I risultati della « ricerca di gruppo » dell'Università Statale di Milano, pubblicati nel numero di dicembre, hanno suscitato molte reazioni. Più che l'Assessorato alle Iniziative culturali del Comune, che in fondo era il vero imputato, si sono risentite varie gallerie private e alcune persone citate da quei giovani. E, naturalmente, nel loro risentimento hanno coinvolto anche noi.

Siamo abituati a questo ruolo scomodo e non ci siamo sorpresi. E poi avevamo pubblicato nello stesso numero un dibattito sul mercato, dove questa realtà — oggi insuperabile — veniva analizzata molto lucidamente. Questo per dire che non vogliamo assumere atteggiamenti moralistici. Sia pure con una esplicita preferenza per l'attività pubblica e con l'auspicio di una netta separazione: i mercanti, anche se mossi da intenti culturali, da una parte; gli uomini pubblici dall'altra, con quella sensibilità e cautela che debbono accompagnare la loro attività. Qualche anno fa, in un altro editoriale, abbiamo avuto occasione di ricordare proprio al predecessore dell'Assessore Pillitteri, che chi amministra il denaro della collettività deve essere come la moglie di Cesare e fare molta attenzione a non favorire, neanche involontariamente, l'interesse privato.

Ma, a dire il vero, in questa vicenda una cosa che ci ha colpito c'è stata. Ed è la manifestazione di insofferenza verso qualsiasi critica che riguardi il proprio operato.

Evidentemente viviamo in una società disabituata alla critica e, in questo caso, forse ha influito il fatto che, provenendo da un gruppo di giovani, non era possibile il consueto alibi del « fatto personale ». Certo la reazione è stata aspra, come dimostra, per esempio, una lettera inviataci da Bertonati.

Forse occorrerà ancora molto tempo perché, come avviene in paesi socialmente più sviluppati, la gente che opera in pubblico sia disposta ad accettare la critica, intendendola come un controllo utile e costruttivo.

INSERTO

Torino 1960/1973

a cura di Mirella Bandini

Ecco il secondo degli inserti dedicati alla situazione delle arti visive in Italia. Questa volta è di turno il Piemonte.
Per la verità, come indica anche il titolo, Mirella Bandini (che ne è la curatrice) si è limitata a Torino. Ed, inoltre, della situazione torinese, presenta in prevalenza un aspetto e, cioè, l'area per così dire concettuale.
Vengono taciuti vari altri settori di ricerca, viene trascurato il problema della Galleria Civica e dei suoi rapporti con la città, non c'è alcun accenno alle strutture, come ad esempio scuole, mezzi d'informazione e gallerie private. E poi, ripetiamo, manca del tutto la « provincia », alla quale, secondo noi, proprio per le difficoltà e lo stato di disinteresse in cui opera — sia pure nel limitato spazio a disposizione — avrebbe dovuto essere lasciato un certo posto.
Senonché, come abbiamo detto nell'editoriale di gennaio, ciascun curatore è stato invitato a fare il proprio inserto nella più assoluta libertà e non intendiamo derogare da tale principio. Non tanto per una astratta fedeltà alla parola data, quanto per rispetto delle opinioni altrui.
Se Mirella Bandini ha ritenuto di documentare quasi soltanto un settore che, come sottolinea in modo esplicito, considera « il più significativo », si può non essere d'accordo ma crediamo che questa sua posizione vada rispettata e accettata come confronto dialettico con le proprie convinzioni.
Tanto più che le ricerche che si sono svolte a Torino intorno agli anni 60/70 rappresentano, effettivamente, uno dei poli più densi di significato. Basti pensare, ad esempio, al brusco distacco da un'idea di « arte come sistema simbolico » ed alla insistenza del concetto di realtà — una realtà viva, tangibile nel suo infinito manifestarsi — che trapassano molte delle esperienze di questi artisti torinesi, per rendersi conto che a Torino, in questi anni, per certe ragioni sociologiche che giustamente la Bandini mette in evidenza, sono accaduti fatti tra i più importanti della situazione artistica italiana.

Premessa

Con questo lavoro mi sono proposta di illustrare le vicende d'avanguardia che hanno caratterizzato la situazione artistica torinese dagli anni sessanta ad oggi.
Nell'impossibilità di condensare in poche pagine una così ampia gamma di ricerche, ne ho documentato solo un settore — del resto, per me il più significativo — rimandando eventualmente ad un'altra occasione le altre indagini come ad esempio quella sulle ricerche neocostruttiviste, attivissime a Torino, e principalmente legate ai nomi di: Sandro De Alexandris, Carlo Giuliano, Gino Gorza, Giorgio Nelva, Rinaldo Nuzzolese, Mario Surbone.
Ho concentrato quindi la mia attenzione su un orientamento artistico che ha dato a Torino un posto di primissimo piano a livello internazionale, e che — identificandosi con la realtà come fatto esistenziale — non *si avvale di immagini né di forme.*
I protagonisti di queste esperienze sono quattordici artisti che insieme hanno avuto grande comunanza di interessi e di idee, e insieme hanno esposto in parecchie mostre; pur non facendo mai gruppo hanno agito in stretto contatto fra di loro (taluni solo per brevissimi periodi) e talora entrando anche in polemica.
I loro nomi sono: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Antonio Carena, Piero Gilardi, Giorgio Griffa, Aldo Mondino, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Gilberto Zorio.
Accanto ad essi e sul medesimo orientamento, ma isolatamente, hanno operato: Piero Fogliati, Marco Gastini, Ugo Nespolo, Piero Rambaudi, Beppe Sesia. Inoltre, come esempi di artisti che lavorano sull'immagine in quanto identità della figura umana, isolata, verificata e misurata nello spazio reale che l'attornia, sono stati scelti Beppe Devalle e Pietro Gallina.
Era mia intenzione tracciare un quadro storico di queste vicende; ma rendendomi conto man mano che raccoglievo il materiale che esso emergeva con netta chiarezza dalle parole stesse dei protagonisti attraverso interviste, note di lavoro o dichiarazioni, mi sono limitata — anche per la ristrettezza di spazio a mia disposizione — a ordinarle e a farle precedere da una serie di osservazioni del sociologo Gallino, che pur brevemente, illustrano il contesto socio-culturale di Torino in cui queste esperienze nuove sono maturate.

M. B.

Case popolari a Mirafiori Sud, Torino.

Sgombero abusivi, Torino 1970.

Interviste - Note di lavoro - Dichiarazioni

4 domande a un sociologo

(prof. Luciano Gallino, Ordinario di Sociologia alla Facoltà di Magistero dell'Università di Torino).

D. La prima domanda che le rivolgo verte sull'esame degli avvenimenti più rilevanti che hanno portato Torino, da città tranquilla e provinciale quale era nel dopoguerra, alla situazione attuale. Quali sono gli elementi che hanno provocato questo salto qualitativo.

R. Innanzi tutto bisogna ricordare il gigantesco processo di industrializzazione di Torino e della sua cintura. L'industrializzazione torinese si chiama « automobile »: in Italia circolano 12.000.000 di automobili; il 75% di esse è prodotto a Torino, con una massa enorme di materie prime, di materiale secondario, di mano d'opera che si sono gradualmente concentrate a Torino e dintorni. È stato il risultato di scelte precise, anche se in parte inconsapevoli nel senso di non essere state razionalmente meditate e studiate. Invece di andare al Sud, l'industria automobilistica e tutte le industrie ad essa collegate, hanno continuato a investire a Torino e dintorni. La Mirafiori, già attiva nel '42, è stata successivamente raddoppiata; poi si è costruita Mirafiori-Sud, poi Rivalta, poi altre zone ancora.
Questa scelta si è tradotta in una sorta di monocultura industriale, dovuta sia al gigante dell'automobile che alle decine di migliaia di aziende medie, piccole e piccolissime che girano attorno all'automobile.
La stessa scelta a favore del raddoppio, della triplicazione, della decuplicazione degli investimenti nel Nord ha poi voluto dire immigrazione a qualunque costo, a qualunque prezzo, a Torino e nella sua cintura. I risultati sono noti: una città che raddoppia grosso modo la sua popolazione nel giro di una ventina d'anni, modificandone radicalmente la composizione: non solamente per qualificazione, professione, età, classi sociali, ma anche come composizione « culturale », nel senso antropologico del termine. Chi viene da altre regioni italiane, anche dalle regioni nord-orientali, e soprattutto da quelle centrali e meridionali, proviene infatti da culture e da subculture che sono notevolmente diverse, sempre nel senso antropologico del termine, a confronto di quella locale.
Poi c'è stato il trauma dell'industrializzazione nei suoi aspetti più tecnici ed economici: chilometri di stabilimenti, milioni di metri cubi di nuovi fabbricati residenziali, l'organizzazione ed edificazione del comune di Torino e poi di buona parte dei comuni intorno. Su tutto ciò si è innestata l'ondata demografica in senso stretto, e con essa è arrivata l'ondata dell'innovazione culturale, che ha comportato un'acculturazione in gran parte forzata — forzata proprio perché rapidissima, tumultuosa, al di fuori di ogni schema, non parliamo di programmazione, ma di flusso ordinato. Quindi Torino non è solo una città che è diventata molto più grande, con tutte le complicazioni inerenti al numero in un contesto urbano; è una città dove si sovrappongono ormai abbastanza drammaticamente tre tipi di culture diversi: la vecchia cultura tradizionale, nobiliare, tardopiemontese, la cultura degli uomini che hanno lavorato al processo di unificazione italiana; la cultura imprenditoriale dei primi decenni del '900, che ha fatto di Torino una città industriale; e la cultura difforme delle legioni di immigrati. Quindi vi è questa triplice stratificazione di una cultura preindustriale; di un certo tipo di cultura industriale, che è poi quella dell'imprenditore piemontese o settentrionale, diversa certamente già da quella lombarda, ma direi anche da quella francese e tedesca; e poi la nuova cultura costituita da molti frammenti di culture regionali che si mescolano e si integrano più o meno caoticamente. Il risultato è che non esiste più una cultura omogenea.
Non è detto che questo sia di per sé un danno, ma crea molte tensioni; tensioni enormi, perché in una città di questo tipo nessuno sa bene che cos'è, chi è, se è il discendente del Piemonte liberale, che ha contribuito all'unificazione; se è un discendente di quelli che hanno inventato l'automobile in Italia; oppure un membro di questa nuova ondata arrivata da ogni parte d'Italia che si è scontrata così drammaticamente, con la cultura locale, specialmente a partire dal '69.

D. In che cosa Torino si differenzia dalle altre città del Nord; da Milano, per esempio, o da altri centri?

R. Vi sono parecchi elementi di differenza. In primo luogo Torino, diversamente da altre città e in modo particolare rispetto a Milano, è una città in cui predomina quella che è chiamata la monocultura industriale; tutto ruota attorno all'automobile, dalla produzione dei pneumatici, all'acciaio, alle raffinerie di petrolio. Invece Milano, pur essendo industrializzata in misura paragonabile a quella di Torino, è fortemente differenziata: vi si trovano industrie alimentari e raffinerie, acciaierie e industrie di elettrodomestici, società commerciali e finanziarie; insomma vi è un ventaglio di attività molto più diffratto, molto più ampio che non a Torino. A Torino tutto ruota intorno all'automobile, non solo le grandi aziende come la CEAT e la RIV, ma anche quelle decine di migliaia di piccole aziende con due, dieci, venti dipendenti che fanno particolari accessori, componenti vari, che messi insieme costituiscono l'automobile. L'esempio più vicino è forse Detroit, ma certo non Milano, non Genova, non Bologna, e nessun'altra delle grandi città italiane.
Gli americani dicono che quando la General Motors starnuta, il paese ha la polmonite; qui avviene qualcosa di simile, e se vogliamo avviene anche sul piano culturale, nella misura in cui la grande industria, non dico solamente la FIAT, non ha mai elaborato una politica culturale, un tipo di rapporto con la comunità, con la città, con i partiti, con la regione; questo si riflette anche nella vita sociale e culturale della città. In altre città non è stato certo così; ad esempio la borghesia imprenditoriale lombarda ha dato, fin dagli inizi del secolo, importanti contributi alla promozione culturale della città. L'industria torinese è invece rimasta separata dal contesto sociale; e una delle ragioni è proprio il fatto di essere monocentrica e monolitica.
Settori economici (non solo industriali) molto differenziati, come commercio, assicurazione, pubblicità, trasporti, ecc. significano differenzazione di classi sociali, differenzazioni di strati, di gruppi, quindi differenza di mentalità, di rappresentazioni collettive; dalla loro molteplicità nasce un discorso culturale che Torino non conosce, poiché tutto sommato l'interesse della città è uno solo. Si può invero dire che qui la gente pensi in un modo solo perché i suoi interessi reali e oggettivi sono tutti di uno stesso denominatore: fare molte automobili, farle bene, venderne molte. La differenziazione economica significa insomma differenziazione sociale della popolazione, che poi si riflette nelle attività culturali, certo non in modo meccanico, ma mediato da una quantità di forze che a Torino è molto difficile trovare.

D. Perché a Torino i rapporti tra gli intellettuali sono di tipo elitario, e rispondono a una tradizione torinese di tipo underground?

R. L'appiattimento del panorama industriale gigantesco e la sua mancata differenziazione si riflette sul piano culturale; e si potrebbe aggiungere qualcosa dal punto di vista storico. È uno di quei settori in cui la storia torinese e regionale, piemontese, è molto importante. Tutto sommato Torino è stata per secoli, e in parte è tuttora, una città di periferia, una città di frontiera; il grande incrocio delle correnti culturali europee è stata sempre Milano; in qualche misura lo è stata Firenze, che nel '700 e nell' '800, ad esempio, ha rappresentato l'incontro della civiltà e la cultura inglese con quella centroitaliana della Toscana; e ovviamente Roma, Napoli sono state l'incrocio di grandi correnti culturali oltre che economico-sociali. Torino è stata una marca di frontiera e direi che questo pesa ancora oggi; e le radici non sono solamente nella sua storia industriale, ma anche nella sua storia culturale, politica, militare, al limite: una marca di frontiera i cui rapporti con Francia, Inghilterra, Germania, con la stessa Svizzera erano asfittici, limitati, rispetto quelli di Milano, Firenze, Roma, o di Genova per altro verso.
Direi che ai nostri tempi il particolare tipo di sviluppo industriale ha in un certo senso tenuto fermo questo tipo di storia, questo limite, che forse avrebbe potuto essere superato se lo sviluppo economico fosse stato molto più differenziato di quanto non sia stato. Invece questo innesto di una massiccia monocultura industriale su un ambiente culturale che nel giro di molte generazioni, di secoli interi si era già definito come periferico, come provinciale, nel senso limitativo della parola, ha bloccato in un certo senso lo sviluppo lungo nuove direttrici culturali, che un diverso tipo di sviluppo economico avrebbe invece potuto sbloccare. E allora questa crosta storica sarebbe saltata, si sarebbe diluita, modificata; invece non ha fatto che

essere ulteriormente rassodata dalla presenza di troppi interessi unitari.

D. Eppure Torino ha avuto grandi personalità, come Gramsci, Gobetti, Pavese; esse hanno interpretato però più per l'esterno che per l'interno le problematiche che li attorniavano.

R. Certo; per esempio in Gramsci l'analisi del movimento operaio a Torino, del nascere di una grande realtà industriale unica in Italia per parecchi aspetti e per le sue dimensioni, per la sua maturità, più che riflettersi all'interno, più che attivarvi un consenso, un dibattito, sono state l'interpretazione di ciò che avveniva a Torino ad uso dell'esterno. Direi che la situazione di Gramsci è molto sintomatica; Gramsci ha interpretato la realtà torinese delle fabbriche, del movimento operaio, di un certo tipo di intellettuale progressista ancora di origine borghese, facendone un fenomeno nazionale, presentando tutto questo al paese e a una società ancora agrario-umanistica, che guardava ancora in tutt'altra direzione.
Egli ha detto agli italiani che stava succedendo una cosa inaudita, come lo sviluppo in Piemonte di un lembo di paese moderno; però all'interno della città questo non ha avuto riscontri; ha dato solo luogo a gruppi, come gli amici di Gobetti, come il gruppo Einaudi prima e dopo la guerra. Questo però non si è accompagnato a un dibattito nella città, ad una diffusa vita associativa; e anche nel campo artistico vi è un carattere di isolamento che è esso stesso un aspetto della cultura locale nel senso antropologico del termine. Ancora una volta lo ricollegherei con quel respiro tutto sommato provinciale, limitato della cultura torinese, la sua storica chiusura internazionale; e con il fatto che qui, se non in misura estremamente limitata rispetto ad altre città, non si è avuto quell'incontro e quello scontro di culture, di civiltà, di ideologie, che si è avuto a Milano per una ragione, a Firenze per un'altra, a Genova, Napoli, Roma per ragioni ancora diverse. Ed è la monocultura industriale che ha mantenuto questa cristallizzazione e ha impedito la sua rottura, che probabilmente si sarebbe verificata se il modello di sviluppo fosse stato radicalmente diverso.

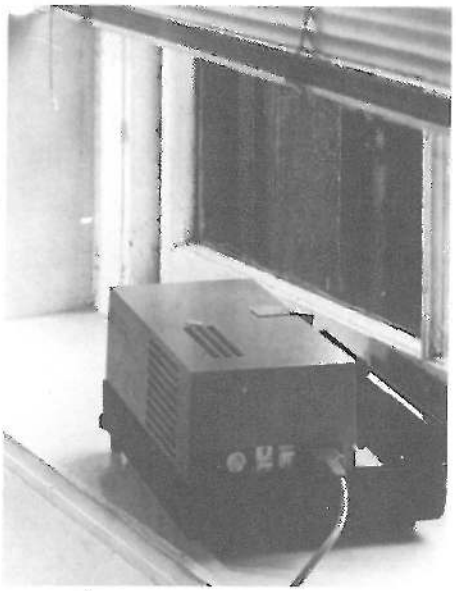
Torino, ottobre 1972
intervista

Giovanni Anselmo

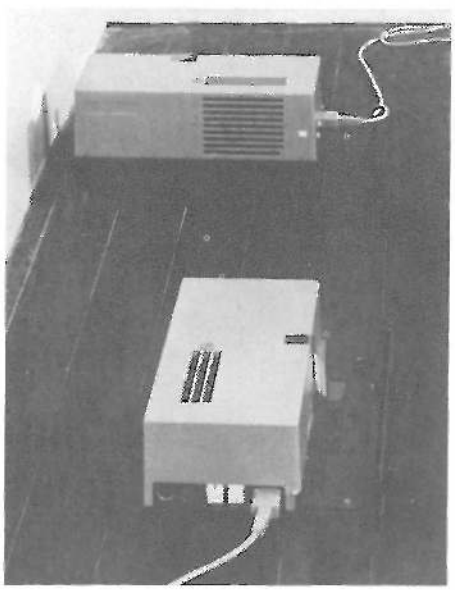
Nato a Borgofranco (Ivrea) nel 1934; vive e lavora a Torino.

D. Quale è stata la genesi dei tuoi primi lavori (del '65/'66); quale la tua attività precedente; con quali artisti torinesi eri in contatto in quegli anni e come ti hanno stimolato.

R. Gli anni dal 1960 al 1965 sono stati un periodo di studio in cui cercavo di mettere a fuoco il mio punto di vista esercitandomi in svariate esperienze pittoriche, senza avere purtroppo contatti con nessuno dei colleghi futuri, anche se cercavo di seguire, per quanto possibile, quello che succedeva intorno: ricordo la biennale di Venezia, quella con i « pop » americani e, tra le proposte che vedevo nelle gallerie di Torino, mi vengono alla mente, presso Sperone, i quadri specchianti di Pistoletto, e nel 1966 i tappeti di Gilardi col poliuretano e una mostra di Piacentino.



G. Anselmo: *Tutto*, 1971.



G. Anselmo: *Top, infinito*, 1971.

È nel 1966 che sento di essere sulla strada giusta, nel senso che riesco a mettere a punto un modo di lavorare in cui ritrovo la mia identità e la risposta alle mie istanze.
Verso la fine di quest'anno conosco personalmente Sperone (al quale mi ero presentato per mostrargli alcune foto dei miei lavori) ed è Sperone che mi offre la possibilità di partecipare, agli inizi del 1967, ad una collettiva nella sua galleria.
La mostra si tenne nell'aprile di quell'anno ed è praticamente da quel periodo che incomincio a conoscere prima Pistoletto, Gilardi e Piacentino e poi Zorio che pure espone con noi in quell'occasione.
Successivamente conosco Merz e tutti gli altri e in occasione della mostra « Con-templ'azione » e quando iniziano le collettive « Arte povera » con G. Celant, alla fine del 1967.

D. I tuoi lavori dal '67 al '69 mi paiono orientati sulla fenomenicità dell'energia, della torsione; sulla dinamica di situazioni reali e vitali. Dopo si orientano sul tempo e la durata, e l'infinito. Che cosa ha determinato questa dilatazione mentale?

R. Negli ultimi lavori ad una dilatazione di energia mentale corrisponde una marcata dilatazione fisica dell'opera e spesso non c'è molta differenza, se così si può dire, con i lavori precedenti o con, poniamo, le torsioni del 1968, in cui la situazione di energia si risolve solo apparentemente tutta sotto i nostri occhi (in realtà se la spinta della sbarra che torce la pelle si esercita contro la parete ed il peso del cemento grava sul pavimento, l'opera non si esaurisce completamente all'interno di sé, o meglio, all'interno degli elementi che appaiono) per non parlare dei primi lavori (forza di gravità o campo magnetico terrestre, vedi bussola o bolla d'aria). Nell'opera più recente come « *Tutto* », per esempio, mi servo di dettagli più o meno vicini (un punto nel muro o nella porta ecc.) ma niente mi impedisce di toccare dei punti lontanissimi tra loro, e anche se l'umana limitatezza contingente non permette di percorrere per intero o totalmente verificare tutti i punti dell'universo, questi punti esistono realmente come dimensione fisica e sono comunque a disposizione.
Negli ultimi tempi ho fatto sovente dei lavori che partono da idee che sono di volta in volta il tempo in senso lato, o l'infinito, o l'invisibile, o il tutto, forse semplicemente perché sono un terrestre e cioè limitato nel tempo, nello spazio, nel particolare.

Torino, dicembre 1972
intervista

Alighiero Boetti

Nato nel 1940 a Torino, dove vive e lavora.

D. Che cosa ha significato per te l'integrazione nel mondo artistico torinese (la vicinanza, il dialogo con Aldo Mondino, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio) con la tua prima mostra alla galleria Christian Stein di Torino del '67, dopo un isolamento totale?

R. La giudico positiva e stimolantissima. Da solo... capitano poche cose; invece per partire, si parte sempre in gruppo. Le grandi scuole sono nate sempre da un gruppo di persone che si sono montate, eccitate, surriscaldate a vicenda. E poi dopo, come capita sempre, ognuno prende la sua strada, sempre più precisa, più nitida, sempre più giusta alla sua persona.
Anche Pino Pascali, quando ha fatto la mostra dei « Cannoni » nel '66 da Sperone, è proprio a Torino che ha avuto più corrispondenza; e così Fabro, dove aveva un minimo di corrispondenza era a Torino.
Tutto è venuto da questa città. Anche per le cose più indietro nel tempo; prendiamo ad esempio Pistoletto, e Paolini, benché quest'ultimo, non essendo un divulgatore come Pistoletto, non ha influenzato molto, anzi niente, forse perché era troppo anticipatore.
Il '67 è stato un anno esplosivo, per me e per tutti. Era un momento di grande eccitamento, anche a livello di materiale: la scoperta, l'entusiasmo dei materiali, che poi hanno portato alla nausea. Era tutto molto empirico allora, e senza l'oggettivazione che ne hanno fatto, dopo, i critici.
Infatti alla fine del '68 nella mostra « Arte povera più azioni povere » di Amalfi ho esposto un raggruppamento di cose il cui

titolo era « shaman-showman » (lo stregone-Mike Buongiorno): esso è stato l'apogeo di un anno barocco al massimo; dopo, la fine. Ho fatto i « quadratini a ricalco » ('69): mi sono preso uno spazio piccolissimo, veramente povero (nel senso di semplicità), come un foglio di carta quadrettata, una matita e mi sono costruita una regola iniziale: che era quella di ricalcarli. A questo punto mi sono trovato a cimentarmi con una cosa piccola; però pur così piccola mi ha dato una libertà individuale di agire incredibile, con un'enorme possibilità di indagine, di analisi... Certo per continuare in quella direzione avrei avuto bisogno di una situazione che non fosse quella delle gallerie d'arte, capisci.

D. Era la situazione che tutti auspicavamo, nel '68, di portare l'arte negli stadi, alla televisione, per le strade.

R. Sì, infatti, e per fare lo shaman-showman avrei avuto bisogno di... milioni, e oltre questi, di un'organizzazione, non più delle gallerie. Allora potevi fare... potevi fare anche il « parco magico », che non è mai andato in porto. Si trattava di una collina a Ivrea, vicino a Torino, che ci mettevano a disposizione e dove avremmo fatto il parco magico con lavori di Paolini, Pascali, Fabro, Merz, ecc.: perché fossero veri, dovevano stare in un posto vero e non nelle gallerie, dove diventavano più degli stands, che delle mostre. Io ho vissuto abbastanza queste esperienze, questo entusiasmo, che poi invece era assolutamente bloccato dalla situazione che non permetteva di fare queste cose, che diventavano assurde.

D. Riesaminando i tuoi lavori del '67-'68 si individua chiaramente la matrice della tautologia e dello sdoppiamento, nel senso di un lavoro sulla realtà, che verifichi, sdoppi, fai coincidere.
Dal « ping-pong » del '66 ai pannelli dei « colori » del '67, in cui il significato è un colore (Beige Sahara e Beige Sahara); alle cartoline postali del '68, i « gemelli », con la tua fotografia sdoppiata spedita a 50 persone, con la scritta « de-cantiamoci su » o « non marsalarti ». (Temi che hai ripreso recentemente con la scritta « Alighiero E Boetti » che, pur essendo più essenziale, è più teatrale). E successivamente hai iniziato il « dossier postale » ('69-'70).

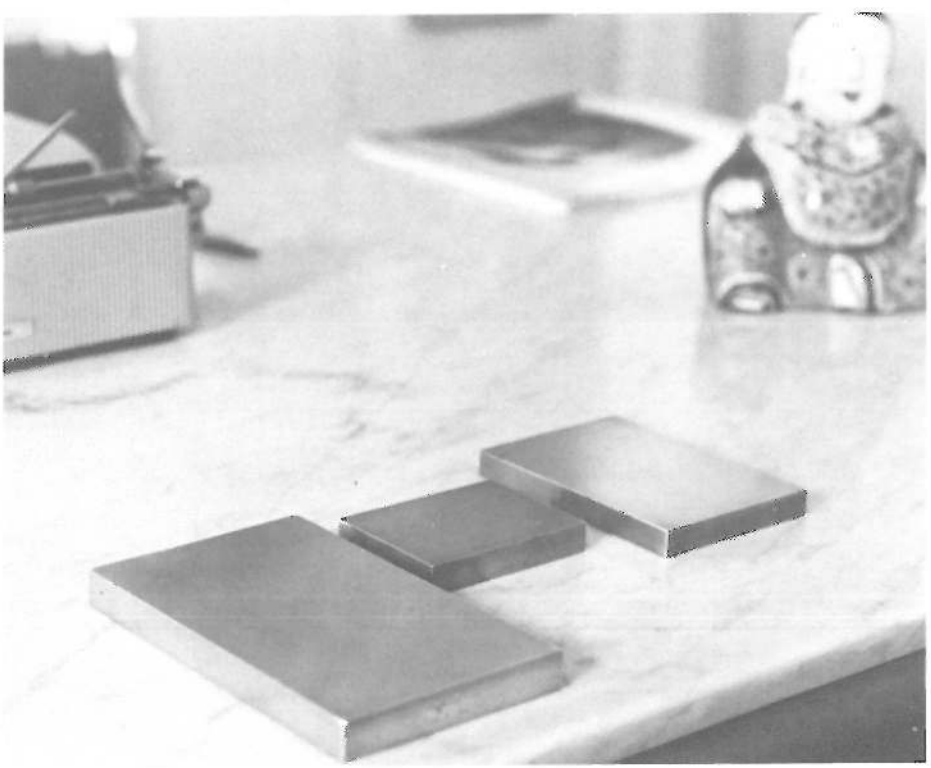
R. È stato un lavoro a tempi lunghi, e durato un anno: il meccanismo era di far fare un viaggio ad una persona, anzi a venticinque. Spedivo in un luogo (il viaggio era programmato) la lettera indirizzata a una persona, e non trovandola, me la rimandavano indietro; io dopo averla xerografata sia da una parte che dall'altra, la rimettevo in una busta più grande e la rispedivo per un'altra tappa del viaggio.
E la persona viaggiava (India, Africa, America) e veniva nominata... Ad ogni viaggio la busta diveniva più grande, « a cipolla » perché conteneva le precedenti. Alla fine di tutti questi viaggi (che duravano un anno e più) dei venticinque personaggi, si sono ritrovati due prodotti che sono esattamente l'opposto: da una parte gli originali di queste lettere che sono invisibili (perché una dentro l'altra) ma che hanno una presenza, un colore; dall'altra il dossier postale, ovvero le xerox di tutte quelle lettere in bianco e nero, organizzate e moltiplicate per 99 esemplari.

D. Per il libro sui « Mille fiumi più lunghi del mondo » a cui stai lavorando hai ricevuto quintali di posta da ogni parte. Parlami del meccanismo di questo tuo più recente lavoro.

R. Ho una rete di comunicazioni gigantesca per questo libro sui fiumi (sto raccogliendo i maggiori documenti sui fiumi più lunghi del mondo), che dovrebbe essere pubblicato nell'estate del '73. Esso è nato dall'idea delle classifiche, che ho iniziato nel '69 sui primi 24 fiumi più lunghi, poi sui 120... ed ora sono arrivato a 1000!
È un lavoro linguistico fatto sulla misurazione; poiché i fiumi sono le cose meno misurabili che esistono. Non essendo misurabili non sono classificabili.

Torino, settembre 1972
intervista

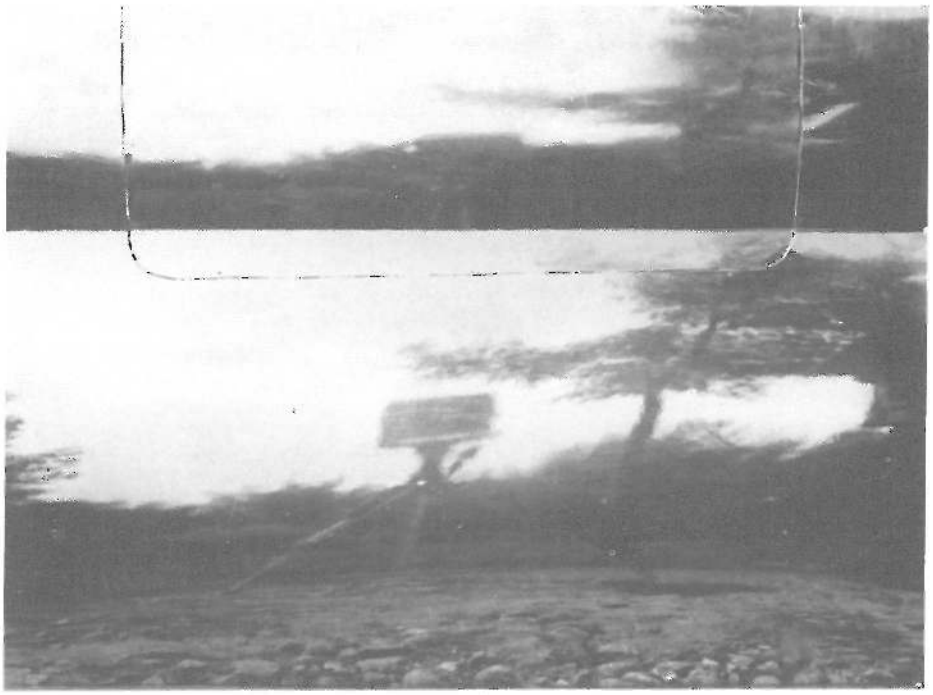
A. Boetti: *Tre*, 1972.



Antonio Carena

Nato nel 1925 a Rivoli (Torino); vive e lavora a Torino.

Come se conoscessi gli accadimenti importanti a Torino anni sessanta!
Qualche ricordo così alla rinfusa. Ho la mostra a Parigi ('61) vedo le gallerie Y e Iris Clert. Porto Pistoletto ché son cose da vedere. Parliamo tutta notte di una balla di stracci sporchi (un metro cubo) e attenzione alla data.
Pistoletto abbandona la pittura a grumo. Ci si vede tutti i giorni si parla fitto di non pittura era ora. E di altro.
Vengono gli « Specchi » con su immagini pulite intanto Mondino parla di dissacrazione e Gilardi prepara le « Macchine per il futuro ». Paolini appartato ha capito forse prima di tutti.
Storie privatissime ché a livello mondo Cage Kaprow e altri hanno risolto da un pezzo il bisogno di collettivismo come necessità di sopravvivenza identificandosi con la vita senza mediazioni.
Da noi sarebbe giunto più tardi come aggiornamento modale.
Ora senza troppo interesse ti parlerò delle « Carrozzerie » del '63 (lavoro di ieri e nonmenefreganiente) a me interessa quello che farò domani giusto per sentirmi vitale.
A Torino dunque alcune gallerie egemoni proponevano come esempi della loro stessa alienazione modelli retroattivi. Io stimavo grosso Pistoletto Gilardi Mondino Paolini e pochi altri... Sperone cresceva (sarebbe stato di lì a poco protagonista e catalizzatore attraverso scelte giuste). Uniche « perle » in quel cesso culturale informato di manierismi effettuali atteggiamenti viscerali post-informali e post-qualcosaltro.
Decisi di dire no al quadro-capolavoro fabbricato in studio e dichiarai senti senti: « Non voglio inventare ma godere dei suggerimenti datimi dalla situazione in cui mi trovo. Quando penso al mondo non penso al fantastico al drammatico ma semplicemente alla sua esistenza. Ne tento la conoscenza fissando una esperienza della realtà.
In piazza s. Carlo non vedo il « teatrino » ma le migliaia di auto parcheggiate addizionanti cielo-case-persone. Presentando un particolare di carrozzeria come essenziale del mondo degli oggetti e la specularità come scopo precipuo catturo ambienti paesaggi figure ».
La svalutazione dell'oggetto d'arte in quanto prodotto tecnologico (al di fuori di redazioni emozionali private) la negazione del fare come produzione artistica (l'« addetto ai lavori » trancia piega vernicia a nitro) viene proposta polemicamente come non mercificabile.
La stimarono Fontana e pochi altri. La vide Palma Bucarelli... e scelse una « Radiografia ». Grazie tante.
Del '64 sono le « Pellicole » '65 i « Cieli pieni di salute » '71 l'azzeramento come dato acquisito non modificabile — Cartelli bianchi per le vie di Torino.
Date, nevrosi del « capito », fai per stabilire qualche cosa. Proponi in quanto datore di



A. Carena: *Paesaggio riflesso*, 1963.

contenuti o contenitore di dati (ambizione rivoluzionaria o stupida tradizione). Ma non è questo. Se diverti fai lire e posi le chiappe su auto costose e comperi casepelliccequadri in ossequianza al consumismo borghese e parli male della società e trovi che l'arte è sclerotizzata e cacci gli sterili « distinguo » per crearne subito altri e parli di atmosfera disalienante per alienarti chissà come e parli di politica e di libertà e i tuoi ragionamenti filano salvo correre in studio e ripetere fino allo sbadiglio l'« opera » che continua ad « andare » perché il mondo borghese è grande perché il mondo borghese è bello perché il mondo borghese si serve ancora del « cantastorie ».
Le masse no.
Oppure vogliamo raccontarci la favola di Cenerentola ignorando che si è sposata per interesse?

Torino, ottobre 1972

Piero Gilardi

Nato nel 1942 a Torino, dove vive e lavora.

D. Tu sei stato con Pistoletto, Giulio Paolini, Antonio Carena, Aldo Mondino, uno dei primi artisti torinesi (la tua prima mostra « Le Macchine per il Futuro » alla galleria L'Immagine di Torino è infatti del 1963) a percepire la situazione nuova che andava profilandosi.
Oggi, a dieci anni di distanza, potresti inquadrarne lo svolgimento?

R. Partendo dagli anni 1958-60, a Torino vi era una situazione stagnante; mancava un dibattito ideologico e culturale nella generazione di artisti attiva in quel periodo, che traduceva in chiave naturalistica e provinciale un informale privo di durezza nel gesto e nel segno.
In quegli stessi anni a Torino aveva cominciato a crearsi un contesto sociale (da intendersi in senso complessivo) che era quello della Torino della grossa concentrazione industriale, e che dava alla città un certo taglio di vita standardizzata.
Da questo contesto sociale, è nata una nuova posizione artistica che sorgeva contemporaneamente in altre metropoli industriali (vedasi la pop art e il nouveau réalisme). In questo senso la situazione di Torino stava diventando internazionale, cosmopolita e riflettente una situazione sociale — correlata allo sviluppo tecnologico e dei mass-media — del mondo industrializzato capitalistico. All'inizio ('61-'64) in questa nuova espressione degli artisti torinesi non vi era nessun elemento critico; in quel momento essi recitavano sul loro « palcoscenico privato » una specie di commedia della civiltà dei mass-media. In quel momento l'artista rispecchiava il nuovo livello di sviluppo sociale senza darne un giudizio. Vale a dire il fatto della spersonalizzazione, della standardizzazione portati dalla civiltà dei consumi era accettato in modo positivo, come un fatto capace di risolvere quasi automaticamente le contraddizioni sociali.
Questa si può dire sia stata la prima visione non provinciale della situazione torinese; in seguito è venuta fuori una problematica nuova all'interno di questo discorso, a cui si sono accostati altri artisti nuovi (Merz, Zorio, Boetti, Anselmo).

D. In questo contesto quale è stata la tua prima attività; e quali sono stati gli elementi di questa nuova problematica?

R. Dapprima ero un pittore neofuturista o neocubista; poi, entrato nel dibattito del gruppetto iniziale ho elaborato le « Macchine per il Futuro » ('62) che erano una traduzione un po' meccanica di quei contenuti ideologici. Ripeto, erano solo un'elaborazione culturale e non ancora un linguaggio: saranno poi i Tappeti-natura del '66 che salderanno quei contenuti ad un linguaggio coerente. Questa trasposizione di un'immagine naturalistica in una materia sintetica e il suo inserimento in uno spazio funzionale, si può dire sia un risultato di « linguaggio »: che però arrivava in ritardo rispetto al lavoro di Pistoletto e di Mondino.
A impostare la nuova problematica a Torino è stato di nuovo Pistoletto, il più intellettuale del gruppo; si può dire che le Ultime Parole Famose del '67 siano il manifesto di questa nuova problematica.
Come ho detto prima essa coinvolge artisti nuovi, che erano cresciuti anche grazie all'attività di informazione internazionale svolta dalla galleria di Gian Enzo Sperone.
I contenuti di questa nuova problematica si contrapponevano all'acritica accettazione della civiltà dei consumi; nasceva nell'artista l'esigenza di un atteggiamento critico nei confronti della realtà.
Questo rapporto con la realtà doveva contenere al proprio interno quegli stessi elementi che prima erano stati esaltati in modo acritico, vale a dire si trattava di ritrovare ad un livello più alto quei valori « soggettivi » che prima erano stati negati nell'accettazione della realtà « massificata » e standardizzata della civiltà industriale.
Del resto l'esigenza di ritrovare la potenzialità dell'individuo era un problema che in quel momento ('67-'68) trovava un riscontro nei fermenti di tutta la cultura occidentale (movimento studentesco, la nuova sinistra americana, le mode psichedeliche e hyppies). A questo punto si era ricreato di nuovo un reale dibattito all'interno dell'avanguardia.
Si trattava di una situazione aperta e perciò contraddittoria: ad es. vi era la contraddizione con il linguaggio; cioè il linguaggio veniva sentito come un ostacolo in questa riappropriazione della realtà. È significativa in questo periodo l'attività di teatro, di cinema, di happening, degli artisti, in tutte le situazioni in cui si muovevano. Torino in quel momento rappresentava un punto di riferimento di tutti gli artisti italiani che facevano l'arte povera, concettuale, processuale.
Si aprivano due strade agli artisti a questo punto: la prima, quella tradizionale, di formalizzare in un linguaggio anche non ortodosso — come poteva essere quello dell'happening — la nuova problematica; la seconda alternativa era quella di tradurla direttamente nella realtà.

P. Gilardi.

Di fatto la maggioranza degli artisti del gruppo di Torino ha scelto la prima strada, così come è avvenuto in tutti gli altri centri (Roma, Düsseldorf, New York, Los Angeles). Tutti questi artisti che pur avevano percepito l'esigenza di entrare nella realtà con una posizione attiva e dialettica, hanno invece rinunciato a questo impegno e hanno ripreso la strada del rispecchiamento « neutrale » della realtà attraverso il linguaggio... La recente Biennale di Venezia e Documenta 5 di Kassel hanno mostrato come questo discorso culturale oggi cada sovente in posizioni reazionarie, da non intendere come posizioni banalmente fasciste, ma sostanzialmente conservatrici dell'equilibrio sociale che la borghesia neo-imperialistica tenta di stabilizzare, soffocando il movimento di classe dei paesi occidentali e la lotta dei popoli oppressi del terzo mondo.

D. Negli anni '67-'68 hai svolto un'importante attività informazionale con frequenti viaggi, contatti, incontri, in Olanda, California, Svezia, Germania e in parte pubblicata sulla rivista Flash-Art. Cercavi di fare da tramite tra tutta una serie di artisti nuovi, collegandoli sia per un confronto sui contenuti del loro lavoro sia per trovare uno sbocco alla comunicazione, che uscisse dai canali tradizionali del mercato artistico.

R. In questo lavoro e in questo senso sono stato sovente deluso dal personalismo, dal particolarismo degli interessi, che finiva per prevalere sul libero incontro degli artisti, sul piano del lavoro e dell'espressione. Però di fatto quel mio lavoro di allora aveva la contraddizione di essere sostanzialmente corporativo: il problema del rapporto con la realtà non si poteva risolvere sostituendo l'associazionismo autonomo degli artisti alla struttura del mercato artistico, ma mettendosi in rapporto con i rivolgimenti sociali e le lotte politiche e ideologiche del momento.

D. Infatti poi dal '69 non hai più fatto l'artista, ma il militante politico.

R. Qualcuno tra i vecchi compagni dice che avrei fatto meglio a scegliere subito la strada del lavoro politico invece di fare l'artista. Questa critica è del tutto opportunista in quanto presuppone che per tutta la nostra generazione d'avanguardia non si sia mai posto concretamente un problema di rapporto con la realtà, e che quindi non ci fossero alternative coerenti al rimanere all'interno del contesto culturale borghese.
Io credo di essere rimasto artista e di esserlo potenzialmente per il futuro.
Oggi la situazione sociale complessiva è tale da non permettere un'espressione realmente libera all'artista, e il compito più urgente è di lottare per liberarci dalla oppressione generale dei rapporti di produzione capitalistici (che sono una realtà anche per la condizione materiale dell'artista).
Oggi non si tratta tanto di mettere al servizio della lotta proletaria i propri strumenti di linguaggio figurativo; questo va anche fatto, ma soprattutto si tratta di sviluppare la lotta di classe sul piano politico e ideologico; perché proprio da questa lotta cresce una cultura autonoma e rivoluzionaria; di questa cultura a guardare bene già oggi se ne possono vedere i fermenti.

Torino, ottobre 1972
intervista

Giorgio Griffa

Nato nel 1936 a Torino, dove vive e lavora.

D. Nel parlare della tua posizione personale, della tua problematica degli anni '60-'66, vorrei che tu la ponessi in relazione con quella di altri artisti torinesi.

R. Agli inizi degli anni sessanta vi è stato veramente uno scrollone a tutto quello che c'era; poiché ad un certo momento chi in un modo e chi in un altro, in molti si è incominciato a lavorare in una certa direzione, che è quella conseguente alla crisi dell'uso dell'immagine. (E dico immagine intendendo anche quella che ci era trasmessa dalla tradizione postastrattista).
Penso che sia molto importante questa grossa fatica che è stata fatta appunto tra il '60 e il '66-'67: cioè di individuare con precisione dentro noi stessi quale fosse il mezzo di lavoro che potevamo raggiungere con questo tipo di vita, di società, di conoscenza.
E ci siamo arrivati non certo attraverso forzature di ordine intellettuale. Il lavoro che si faceva era un lavoro sul piano delle idee, sullo studio delle cose che stanno prima della pittura, e che non ha creato nessuna scuola, nessuna tradizione formale.
Credo che una delle prime cose che più ci abbiano aiutati in quegli anni sia stata l'impossibilità di affrontare il lavoro sul piano della forma... la forma è un risultato della coscienza che uno prende della realtà, ma è soltanto un risultato, non è mai l'oggetto della ricerca; e questo lo si vede bene da tutta la storia della pittura.
Del resto lo scardinamento completo della città di Torino e dei suoi modi di vivere corrispondeva in modo esemplare allo scardinamento che avevamo verificato sul piano appunto dell'impossibilità di non potere più mediare l'operazione dell'artista — cioè la costruzione di questa realtà alternativa che è l'arte — con le immagini, come è sempre avvenuto tradizionalmente; e questo nasceva dal fatto che, coscientemente o incosciente-mente, sentivamo che tutte le categorie di idee erano scoppiate. E a ciò corrispondeva la necessità assoluta, direi quasi moralistica di puntualizzare l'attenzione dell'uomo proprio sugli eventi più piccoli, sugli eventi che in quel momento potevano consentire di riprendere in mano una certa coscienza della realtà, e quindi svilupparli. Questo tipo di sviluppo è avvenuto qui non diversamente da altri luoghi: ma si può dire in quel modo sotterraneo tipicamente torinese, fra noi, conoscendoci poco, verificando e scambiando le idee quando e come si poteva, senza organizzarci e senza fare nessuna comunità di artisti che volevano lavorare « contro » e trovando sempre una conferma al nostro lavoro quasi senza sapere l'uno dell'altro. E grazie all'attività di informazione delle mostre di Sperone in quel periodo, abbiamo avuto molte verifiche e conferme della validità della nostra posizione.
Il mio caso personale va inquadrato in tutta questa situazione, ed è la storia di un artista che a 25 anni (nel '61 avevo 25 anni), dopo aver avuto dietro le spalle un periodo di pittura tradizionale, e poiché veramente per me la pittura è un fatto fisico, fisiologico — ho proprio bisogno del colore — capì che doveva ricominciare da capo, e non aveva altre vie d'uscita.
Il risolvere questo problema attraverso la pittura (poiché la pittura ha il bagaglio più carico di tutta la tradizione) mi sembrava irraggiungibile. Alla fine del '67, raggiunta la coscienza di questa relatività assoluta dell'immagine, incominciai spontaneamente ad usare la pittura senza immagine, a fare il lavoro direttamente senza avvalermi di una immagine precostituita o intenzionale, cioè usando i mezzi della pittura nel loro livello più anonimo e senza una possibilità di significazione che non fosse quella della stessa operazione del dipingere.

D. Nelle tue tele del '67 vi è una posizione direi di assenza, di passività rispetto a quelle che sono le possibilità significanti. Questa sospensione che tu lasci « aperta » su queste tele appese, dà a chi guarda una possibilità, anche mentale, di continuarle.

R. Il che è forse il contrario del punto

G. Griffa: *Senza titolo*, 1972.

di partenza; vi è una contraddizione infatti fra la scelta di un ordine estremamente semplice e lineare, e le possibilità enormi che si aprono proprio da questo fatto elementare che viene proposto.
L'importante è che questa immagine si costruisca di per se stessa: io sono soltanto il mezzo che dà gli elementi basilari perché si costruisca.

D. Quindi anche la possibilità che ha il colore di combinarsi con il colore della tela, è un accadimento; come un'eventuale colatura del pigmento, o la tela che si raggrinzisce dove è bagnata dal colore...
Nei tuoi quadri gli eventi piccolissimi diventano protagonisti; cioè tutto è affidato a questi suggerimenti che sollecitano sempre una conclusione in chi guarda. Da questo incontro con il colore e la tela, quale evento analizzi attualmente?

R. In questo momento mi interessa moltissimo il problema degli assorbimenti del colore sulla tela: una realtà viva e in continua modificazione. Una volta si parlava del pittore che aveva il problema di « che quadro fare »; doveva scegliere il soggetto, ovvero l'elemento mediante tra la sua produzione reale e la realtà di chi la guardava. Quando questo elemento mediante non devi più sceglierlo, si assume un certo dato di partenza e poi lo si analizza man mano che si va avanti e lo si carica il più possibile di quello che esso stesso — il materiale — può dare.
Io ritengo che stia diventando sempre maggiore questo mio atteggiamento di assenza nei confronti del lavoro. Sto sempre più attento a queste vibrazioni, a questi avvenimenti che sono veramente magnifici e sempre diversi, che non hanno bisogno di essere né teorizzati né istituzionalizzati, perché non è possibile. È veramente il reale che si concretizza davanti ai miei occhi, e allora sto solo attento a fargli prendere presenza, con una misura massima di coscienza.

Torino, settembre 1972
intervista

Aldo Mondino

Nato nel 1938 a Torino; vive e lavora a Calice Ligure.

D. Poiché tu hai avuto un ruolo importante, di stimolazione di idee, nella nuova situazione che si andava profilando a Torino nel '63 (insieme a Pistoletto, Carena, Gilardi), vuoi chiarirmi il passaggio — appunto avvenuto in quegli anni — da una pittura di tipo surrealista ad una operazione nuova, di tipo pop, sulla pittura stessa?

R. Innanzi tutto ho soggiornato per un lungo periodo a Parigi, tra il '58 e il '60, e indubbiamente il clima artistico di quella città era più interessante di quello di Torino in quel momento. A me allora interessava un certo linguaggio surreale, anche se avevo visto Klein e Takis.
Tornato a Torino, ho poi dipinto nel '62 le « Tavole Anatomiche » che mi pare siano appunto il passaggio di cui tu parli. Poiché sentivo chiaramente l'urgenza di liberarmi da questo bagaglio surrealista, ho capito che per comunicare il mezzo più idoneo era di comunicare attraverso uno schema, che è infatti il mezzo più freddo.
Queste Tavole Anatomiche (tratte da un libro) anche se ancora agganciate al surrealismo, avevano già in sé la tipicità dello schema dei miei quadri successivi, poiché il fondo era squadrettato, per non « sbagliare ». Subito dopo nascono infatti i miei primi « quadri a quadretti » e la serie dei « Casorati ».
Così il quadretto è diventato l'unico modo per esprimersi senza sbagliare. Inoltre si apriva una nuova libertà: vi era già il soggetto nel quadro, e la parte superiore, che era quella da dipingere, poteva anche essere dipinta da altri.

D. Questo è un punto di contatto con i pittori pop americani, soprattutto con alcuni di quella generazione (ad es. Warhol).

R. Sì; anche se non conoscevamo i loro quadri, o per lo meno molto molto poco. Del resto per me non sono mai stati una novità ma solo delle conferme. Io avevo proprio il problema di mettere l'oggetto sulla tela: l'oggetto-soggetto. E tutta l'operazione non stava sul quadro, ma fuori di esso. Vale a dire il soggetto era già il quadro stesso: per esempio il soggetto del quadro di « Casorati » era il quadro di Casorati stesso.

D. Perché hai scelto proprio Casorati?

R. Non certo per dissacrarlo. Era un quadro di un altro, che stava per la « pittura sensibile », e che utilizzavo per un'operazione mentale, che era anche quella di far partecipare in modo « diverso » lo spettatore a questo quadro. Inoltre, appropriandomene, io non dovevo più dipingere, e questo per me era un punto fisso. Però forse avrei dovuto scegliere un quadro più famoso...

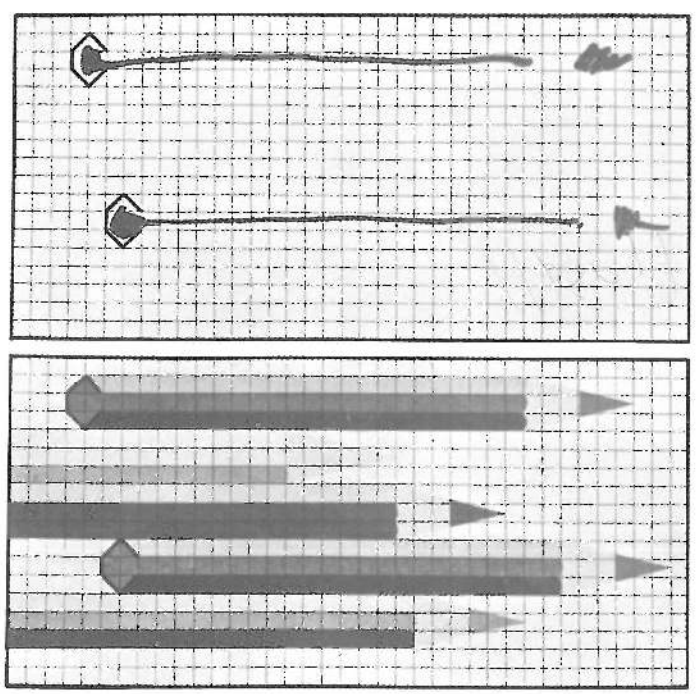
D. Negli anni '63-'64 a Torino iniziavano le prime mostre degli artisti pop americani alla galleria Il Punto diretta dal giovane Gian Enzo Sperone (nel '63: Lichtenstein); e tu e Pistoletto avevate conosciuto Paolini, che lavorava in isolamento.

R. Vi è un certo punto di contatto tra il lavoro mio e quello di Paolini di quegli anni. Per entrambi l'operazione stava fuori del quadro: per me « il quadro » era sempre quello di un altro; per Paolini « il quadro » (senza immagine) esisteva negli elementi con cui si costituiva.
Certamente un lavoro diverso da quello di Pistoletto.

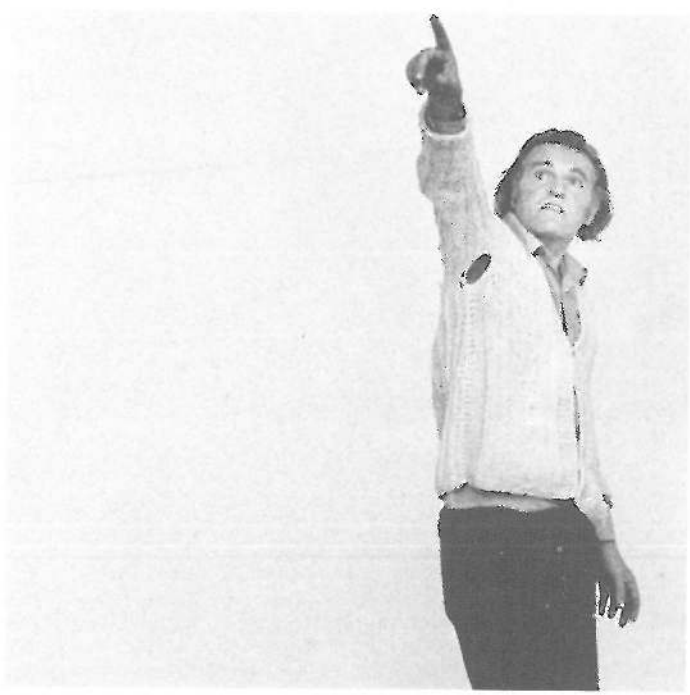
D. Perché questa nuova problematica è nata proprio a Torino?

R. Perché Torino è una città industriale... una città che non permetteva certo di avere... la poesia per fare il quadro!
Non c'era spazio per l'artista di un certo tipo. Lavorando con il quadro a quadretti io, per esempio, non potevo permettermi di avere delle crisi, di lavorare ogni tanto...

A. Mondino: *5 Lyra*, 1963.



Mario Merz.



Avevo un orario preciso, da ufficio, nel mio studio. Il quadro a quadretti è di una freddezza tale! È non puoi mai sbagliare soggetto.

D. Nel '68, mi pare, hai lasciato Torino, abbandonando anche la pittura, per dedicarti a dei films.

R. Dopo i « quadri a quadretti » vengono quelli con il palloncino, i quadri-arredamento, ecc.; i « Livelli »; quindi sono uscito fuori dalla pittura con i « Pesci », nella mostra alla Arco d'Alibert di Roma.
Poi ho ripreso i pennelli in mano nel '70 con una serie di 12 quadri raffiguranti un pupazzo con le mie fattezze, una sorta di autoritratto come nello specchio. Ogni quadro è durato un mese di lavoro, dipingendo ad un'ora prefissata del giorno; la posizione del pupazzo in ognuno di essi varia come le posizioni del quadrante dell'orologio.
Ogni quadro ha come titolo un segno cinese dei King, ed è la ricerca del « Creativo », che giunge ultimo nella serie ed è... la rappresentazione degli elementi che sono prima della pittura. Senza il Quadro, e non finito!

D. Quindi l'ultimo quadro risolve tutta la ricerca, che si estende con intensità crescente negli undici quadri, e la rinchiude come in un anello. Questo lavoro ti ha aperto nuove possibilità, nuove finalità?

R. Mi sento ancora più distaccato. Mi sembra che ora mi arrivi tutto, ed accetto tutto; anche se mi sembra arrivi già selezionato.

Torino, novembre 1972
intervista

Mario Merz

Nato a Milano nel 1925; vive e lavora a Torino.

D. Conversando del tuo lavoro di adesso e di prima, si potrebbe iniziare collegandolo al clima torinese degli anni '60...

R. Le date... perché le date? Le date non hanno nessuna importanza, solo i fatti. E poi perché storicizzare? Qui a Torino abbiamo niente da storicizzare, abbiamo semplicemente ancora da fare qualcosa.
Del resto Torino è la città più assurda che esista; tutti non amano starci, ci stanno malissimo... È Dostojevski. Invece i romani, i parigini, i newyorkesi amano e parlano bene della loro città. Noi siamo della gente che non ama stare qui; però comunque ci sta, perché se va da un'altra parte... sta ancora peggio. Noi non siamo degli espressionisti, né dei logici; siamo dell'altra gente... siamo scritti sulla targhetta della porta e basta.
Comunque io ho lavorato fin da quando avevo quindici anni. Ho fatto molte cose, ho letto molti libri... senza magari leggerli; comunque ho tentato di leggerli.
Poiché per molti anni non ho avuto legami mercantili; sono vissuto così, underground, e non esistono per me date.
Comunque la realtà è questa: è inutile che si parli di Torino; si parla di tutti e di tutto. Noi avremmo fatto la stessa cosa, probabilmente, anche se abitassimo in un altro posto. È stata una cosa generale che è avvenuta nel mondo, specialmente occidentale, e non solo a Torino.
La cosa sbagliata è di pensare in termini di città; secondo me l'uomo oggi è molto superiore alla città in cui vive. Dovunque abiti una persona oggi, è possibile fare una certa cosa.
In realtà tutti noi abbiamo lavorato senza la storia, non volendo fare nessuna storia, ognuno per conto suo. Quando interviene la storia, tutto crolla. L'arte povera riguarda Dio, non me o non so chi.
A me è servita questa cosa... a prendere qualche aereo; io odio gli aerei e gli aeroporti, comunque è stata un'esperienza.
Ti voglio raccontare una cosa: in un'epoca imprecisata, che poi stabiliremo, stavo a Pisa con Marisa. Volevo fare un quadro: il fatto mi interessava, però nello stesso tempo sentivo che non andava bene fare un quadro; per quale motivo fare un quadro? Come tuttora; e sono molti anni che i quadri si fanno nonostante tutto.
Siamo andati dunque a cercare i tubetti di colore per fare il quadro; allora ho comprato i tubetti di colore e sono tornato a casa per fare il quadro. Poi, dopo che erano finiti i tubetti di colore, sono andato a cercarne altri, e abbiamo continuato così... fino a che dal primo mercante di colori non ve ne erano più.
Da un secondo mercante di colori ve ne erano ancora, e allora ho comprato tutti i tubetti restanti di colore, e abbiamo continuato a fare il quadro. Quando ad un dato punto i tubetti di colore sono finiti anche dal secondo mercante, siamo andati da un terzo e abbiamo continuato a fare il quadro. Secondo me questa cosa era — e potrebbe essere tuttora — la reale necessità di fare il quadro con i tubetti di colore, poiché tu hai bisogno di fare il quadro con qualche cosa, se vuoi farlo.
Allora quello è stato l'inizio del legame tra il tubetto di colore e la persona che lo usa: questo, secondo me, è molto importante.
Cioè il quadro è diventato spesso quindici centimetri, e pesante, per cui in realtà c'erano dentro tutti i tubetti di colore di Pisa, ed è finito quando non c'erano più colori. È stata una cosa... non audace, ma semplicemente reale.
E questo, a mio parere, è il clima reale della posizione di Torino dentro il mondo.
Ed ora... vedi questo testo di Wittgenstein che ho qui accanto? Wittgenstein ha scritto questo libro nel 1914, e se leggi i libri di quegli anni sono tutti fasulli. Questo no: se lo leggi oggi, dici... è reale... se vai fuori è lo stesso, se vai al bar è lo stesso... è scritto dappertutto.
Allora come ha fatto a fare questa cosa, per cui la data 1914 non esiste? Questa è stata la sua forza. E questo è il problema dell'arte moderna.
Perché l'arte moderna non è un'arte per cui esiste la storia dell'arte; l'arte moderna semplicemente esiste quando non ne esiste la storia. Allora è veramente moderna. Se per esempio guardi il cubismo, e i quadri di Picasso del 1916-18, è tutto storicizzato. I quadri di Picasso di quell'epoca sono bellissimi, ma hanno un'epoca datata e restano datati.
Oggi noi abbiamo fatto semplicemente questo: abbiamo tolto le date ai quadri. E probabilmente l'abbiamo fatto tutti insieme nel mondo, anche se pochissimi in realtà hanno capito questa cosa.
Abbiamo tolto la data al quadro e quindi abbiamo tolto anche il nome, in quel senso, al quadro. Questa è una mia dichiarazione e che vorrei firmata Mario e Marisa, e compresa nostra figlia Bea, che anche lei ha fatto la stessa cosa.
L'artista... l'artista è sempre stato un individuo che ha tentato di uscire da quei canoni lì... da un'epoca in poi. Dall'epoca delle grandi migrazioni umane, dall'epoca del colonialismo; per esempio io avrei potuto essere un capitano inglese di mare che faceva la tratta dei negri se avessi avuto quel pelo lì... quando non hai il pelo per fare certe cose, non le fai, e allora fai l'artista magari... L'artista secondo me non data le cose; e questo è il vero significato dell'arte. L'unico significato dell'arte è infatti di non datare le cose.
E tutto sommato oggi gli scienziati ci danno ragione, perché il tempo non esiste.

D. Queste dichiarazioni sono chiarificatrici di due matrici fondamentali del tuo lavoro: i numeri della serie Fibonacci, la cui vitale espansione e proliferazione sale rapidamente in una dimensione fuori del tempo; e la forma reale dell'igloo.

R. Vedi, io avevo un semplice bisogno di capire che cosa è, per esempio, questa mania di misurare il quadro... Quanto è lungo, quanto è largo... e si vende in rapporto.
Volevo trovare dei numeri diversi. Un giorno sfogliavo una rivista... e toh! guarda... dei numeri che non sono dei numeri, perché sono una realtà diversa! Ma questa cosa ha una data? È inutile pensare che uno fa quella cosa lì per determinare un processo... no! Il processo si determina in sé.
Io semplicemente sono un individuo che finalmente ha capito la matematica, e per quale motivo nel mondo esiste la matematica.
Il motivo è questo: io sono uno che può leggere un libro di logica matematica. Io quando vado nei bar — e vado spesso nei bar — mi accorgo che posso leggere un libro di logica, e non so per quale motivo. Questa cosa l'ho sempre fatta. È allora come puoi datare una cosa del genere?
I numeri della serie Fibonacci per me sono... andando molto forte, succede nella mia vita la stessa cosa. Ho avuto un forte interesse per essi; e tu capisci che avere interessi per una cosa, che tu capisci logicamente ,non è la stessa cosa di viverla. Allora per questo dico: Wittgenstein è veramente formidabile perché dice la stessa cosa! C'è un dato di fatto: fare una cosa, una realtà, precisa in se stessa. Non voglio testimoniare; non c'è nessuna testimonianza di niente. Quando devo fare una cosa, semplicemente ho un istinto a fare certe cose piuttosto che altre in quei momenti... quindi come fai dopo a dire...
L'igloo, per esempio, può essere fatto di pane, di terra, di sterco, di bottiglie... è significante in quanto è quella cosa lì... una forma primitiva, ma reale.
Oggi si fanno delle case schifose; però se fai un igloo, anche di plastica, tu fai una cosa giusta. E se tu ci vai sotto stai benissimo; è esattamente il contrario della macchina per abitare, è il riparo temporaneo.
Cioè l'igloo in realtà è un limite; ma è la realtà però. Tu sai che la realtà è un limite, sempre. È l'unico limite che uno ha.

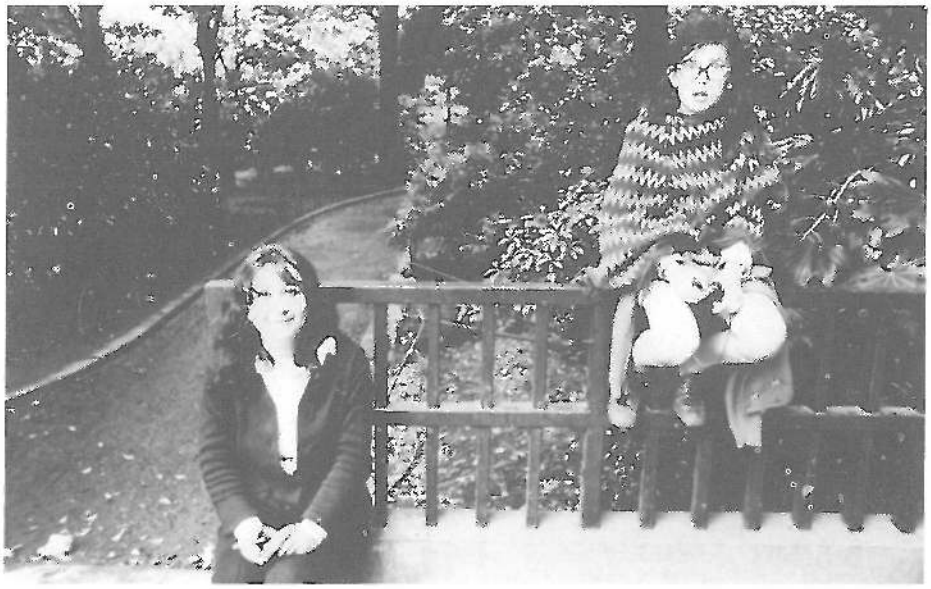
Torino, ottobre 1972
intervista

Marisa Merz

Vive e lavora a Torino.

BEA Invece del panettone ci mangiamo un uovo sbattuto e una patata lessa con maionese.

MARISA Il panettone ci piacerebbe ma non c'è, c'è invece un uovo, una patata, una bottiglia d'olio e un limone. Faremo lessare una patata e con l'uovo e l'olio gireremo



Marisa Merz con la figlia Bea, Tokyo, 1970.

nella scodella con il cucchiaino per la maionese, alla fine aggiungeremo il limone.

BEA Ho fame di patata lessa con maionese. Ho voglia di parlare!

MARISA Ti parlo per iscritto, come hai fatto Bea, a cambiare la voglia del panettone con la patata lessa e maionese?

BEA Perché ho cambiato la mia voglia, tu mi chiedi? Dato che il panettone non c'è rimane solo un'idea, invece la patata lessa c'è, quindi è reale.

MARISA La tua voglia di panettone non era reale?

BEA Sì era reale ma il panettone non lo potevo mangiare quindi non potevo sfamare la mia voglia reale. Invece con la patata lessa e maionese posso sfamare la mia voglia anch'essa reale.

MARISA Perché hai detto ho voglia di panettone allora e non semplicemente ho fame?

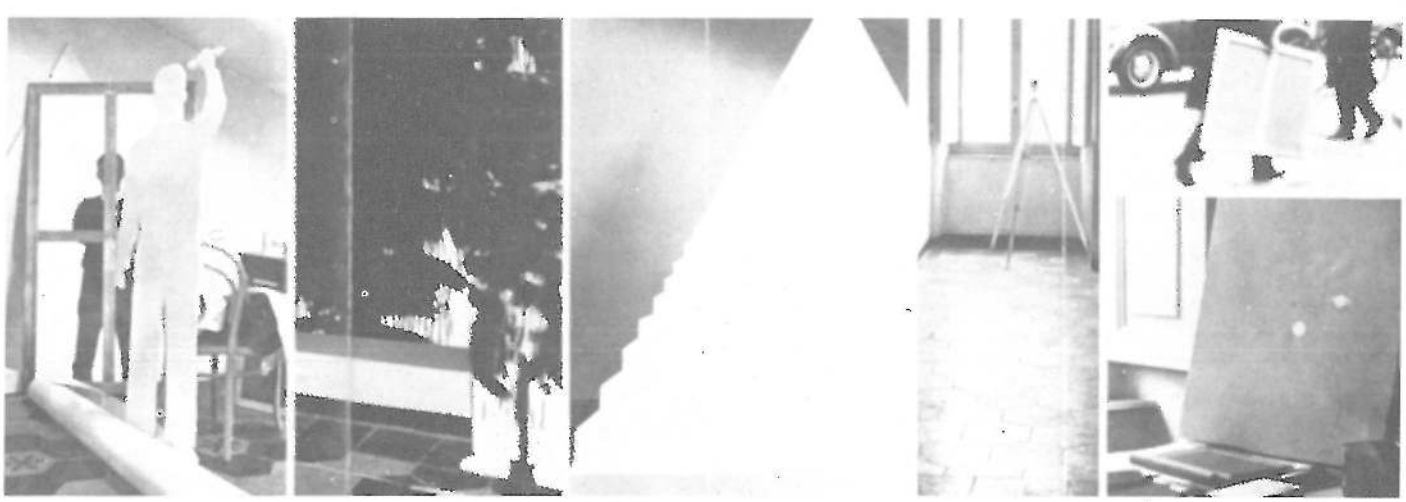
BEA Sono stufa di rispondere a domande del genere.

Giulio Paolini

Nato a Genova nel 1940; vive e lavora a Torino.

1960 La ricerca è tesa verso immagini assolute, inerenti alla natura stessa della tela e all'impiego di una tecnica elementare: colori a tempera, inchiostri, ecc. (la squadratura geometrica della superficie pittorica, la campitura monocroma, il ricalco di una carta quadrettata, il disegno di una lettera, una scala cromatica, ecc.).
1961-62-63 Il quadro cessa di trasmettere un'immagine e diventa una presenza muta, rappresenta cioè gli elementi stessi con cui si costituisce: una superficie di masonite, un foglio di carta sono rifilati in modo da far intravvedere il telaio su cui sono fissati. Una successione regolare di colori è presentata ordinatamente nel « vuoto » di una plastica trasparente, così un barattolo di vernice, il rovescio di una tela, ecc.
1964 Una mostra che dà l'impressione di un'esposizione in allestimento: alcuni pannelli in legno grezzo (accostati o sovrapposti l'uno all'altro, appoggiati alla parete, ecc.) sostituiscono la presenza dei quadri alle pareti e analizzano i puri rapporti convenzionali di un'esposizione.
1965 Una serie di immagini fotografiche ritrae in diversi « quadri » ed in alcuni « momenti » l'autore stesso o il suo studio.
Delfo è una tela fotografica che riproduce, in grandezza al vero, l'immagine del pittore (io stesso) e del telaio del quadro in una sorta d'identità illusionistica dell'autore e dell'opera.
1421965 sono le cifre corrispondenti alla data (14 febbraio 1965) in cui il fotogramma è stato scattato: il pittore è ripreso dal fotografo nell'atto di impugnare la tela. L'intera scena è « vista » alle spalle dello stesso fotografo, come un dato assoluto.
1966 Altre opere tendono a « leggere » rigorosamente l'ambiente o a copiare l'immagine di se stesse.
1967-68 Il lavoro è sollecitato da occasioni più libere: *Qui*, *Lo spazio*, *Primo appunto sul tempo*, *Averroè*, sono esperienze più « fantastiche ». *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* è un'affermazione astratta.
D867 è una tela fotografica che rappresenta l'autore nell'atto di portare un quadro (un'altra tela fotografica, del 1965, in cui sono ritratto mentre porto una tela bianca). La riproduzione di un particolare di un dipinto di Nicolas Poussin è « doppia » affinché *Flora* stessa porga allo spettatore le sembianze in cui è stata rappresentata dal pittore.
1969-70 Una mostra, intitolata « Vedo », è introdotta da un mio breve scritto: « Non posso affermare che la mostra è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli « errori » di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni. Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere ».
Vedo è la decifrazione del mio campo visivo. *Joseph Albers: 2 greys + 2 greens, 1955* è proprio un quadro di Albers. Non è tanto questo quadro in particolare che mi preme esporre, quanto piuttosto l'operazione, propria del senso generale della mostra, di « vedere » le cose: il quadro si spoglia cioè di ogni implicazione e direzionalità, per offrirsi come presenza assoluta all'occhio del visitatore. Non si tratta quindi di una scelta critica o della riscoperta di un'opera parti-

G. Paolini: *Mostra Galleria Notizie, Torino, nov. 1965.*



colare, ma dell'affermazione che questo, come infiniti altri, è un atteggiamento creativo.

note di lavoro

Giuseppe Penone

Nato a Garessio (Cuneo) nel 1947; vive e lavora a Torino.

Le lenti a contatto specchianti sono un capovolgimento reale dell'occhio (occhio inteso come recettivo di immagini che si visualizzano nella nostra mente). Lo specchio è un elemento che riflette le immagini: le lenti a contatto poste sull'occhio riflettono le immagini che l'occhio è in grado di percepire; in tal modo l'elemento recettivo diventa anche elemento di proiezione. Camminare, agire, vivere e guardare con le lenti a contatto diventa pertanto una continua immediata proiezione delle immagini che determinano la nostra possibilità di ragionamento, di lettura, di contemplazione, di violenza, di immaginazione, di amore, di odio e di qualsiasi altro comportamento o emozione. Sono una proiezione delle immagini che determinano la nostra esistenza. Quindi l'immagine non è consumabile ma solamente leggibile.
La pelle come l'occhio è un elemento di confine; il punto estremo in grado di dividerci e separarci da ciò che ci circonda, il punto estremo in grado di avvolgere fisicamente estensioni enormi.
Esistono due cose che determinano formalmente il mondo: la prima è il contenuto, la seconda il contenitore. Queste due forme sono primarie per necessità, funzione e realtà. L'elemento uomo è contenuto nell'aria, nell'acqua, nella terra; l'aria a sua volta è contenuta dall'uomo. Queste due alternative sono reversibili. La pelle è l'estrema parte del nostro essere, è l'elemento divisorio del nostro corpo, che a sua volta protegge e contiene, in un certo senso, tutte le cose che ci circondano.
La mobilità concessa all'elemento uomo di contenere una infinita quantità di cose con la stessa pelle in momenti diversi e continui, è vitalità, movimento conoscenza scoperta contatto impressione presa repulsione violenza amore ecc. ecc.
Queste azioni possono considerarsi come un continuo sviluppo o svolgimento della propria pelle su altre cose o su se stessa.
Premere la pelle del dito pollice contro l'acqua, premere la pelle del dito pollice contro l'aria, premere la pelle del dito pollice contro la terra, premere la pelle del dito pollice contro la propria pelle...

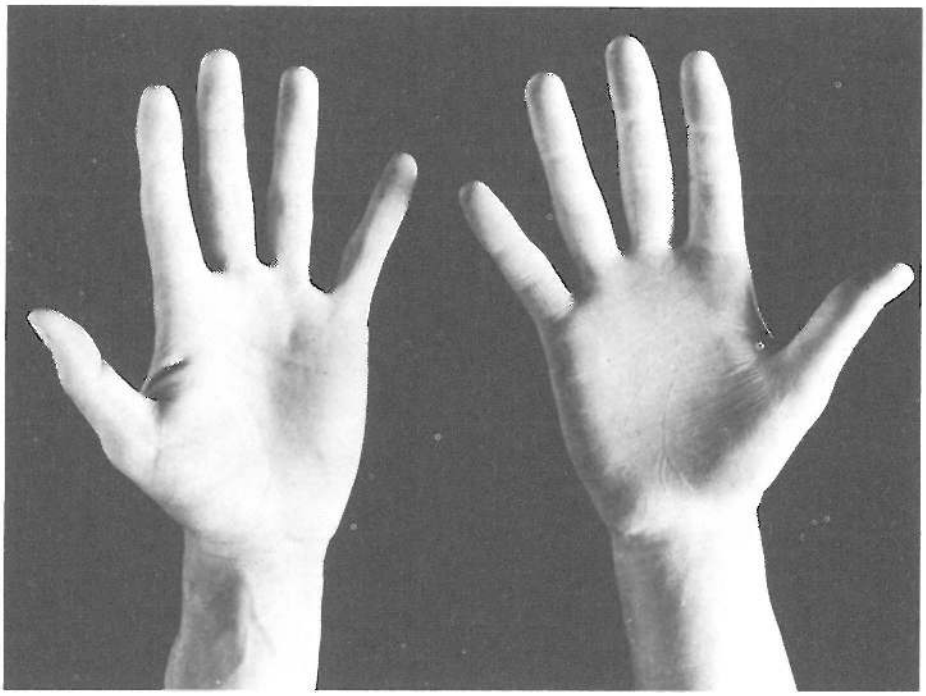
Torino, febbraio 1971
note di lavoro

Gianni Piacentino

Nato a Coazze (Torino) nel 1945; vive e lavora a Torino.

D. Poiché sei stato tra i primi giovani artisti torinesi intorno al '65 (e a venti anni) a partecipare attivamente ai dialoghi, alle discussioni che avvenivano all'interno di piccoli gruppetti sulla nuova situazione dell'arte e dell'artista, potresti sintetizzarne il clima?

R. Innanzi tutto un entusiasmo, molto vivo; una grossa tensione, e dall'altra parte un mondo provinciale e pieno di ambizioni. Si capiva che la situazione in Italia poteva



G. Penone: *Guanto*, 1972.

diventare molto importante, però bisognava darsi da fare... Soprattutto c'era una tensione collettiva nel lavoro; con grandi discussioni parlavamo subito di tutti i lavori che avvenivano in quel momento o che avevamo in programma di fare. Mi ricordo il gran parlare che abbiamo fatto quando è arrivata l'introduzione di uno scritto americano sulla minimal art — credo nel '67 o nel '68 — tradotta da un nostro amico di Milano... Discussioni sempre a livello molto poco scientifico, ma empirico; direi ora da dilettanti... ma in fondo abbastanza creative.
Sono stato sempre in gruppetti di tre a discutere: dapprima con Aldo Mondino e Giulio Paolini (che è sempre stato un isolato, e che conobbi nel '64 attraverso Mondino); poi nei primi tempi della formazione della galleria Sperone, con Pistoletto e Piero Gilardi. Si può dire che le ultime importanti discussioni che abbiamo fatto siano state sui lavori di Pistoletto della mostra « Oggetti in meno » del '66 nel suo studio, e sul suo manifesto del '67. Essi erano veramente qualcosa che nasceva in modo totalmente diverso... Quindi ognuno ha preso la sua strada, isolatamente.

D. Come vedi l'etichettatura dell'arte povera?

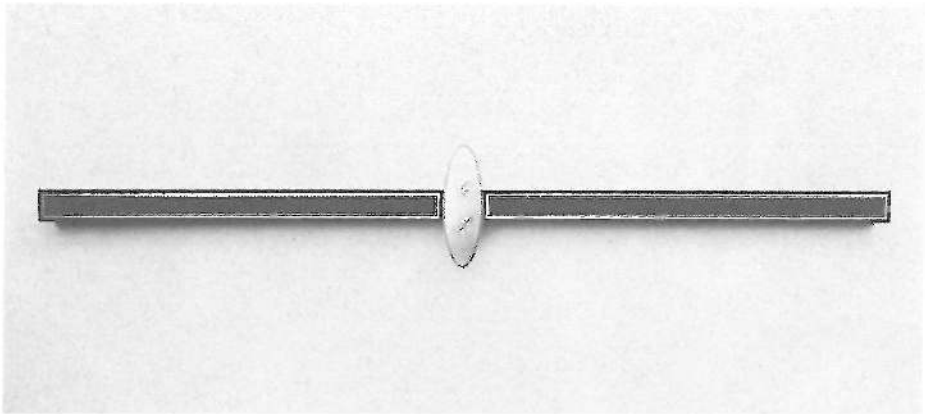
R. Beh... A me piace l'arte ricca, e se non altro di un grosso risultato estetico. Ad ogni modo la vedo in modo molto storicistico, come necessità dei tempi e di fare le cose troppo in fretta. Dal materiale sempre più grezzo, sempre più spoglio avevo previsto questa fuga verso le parole; alla fine hanno dovuto caricarlo, questo materiale — come Duchamp il cesso — di un significato mentale... Allora tutti hanno preso quella via lì che è l'unica soluzione; però purtroppo vi è sempre questo tipo di logica prevedibile che a me non ha mai interessato.

D. Prendendo in esame i tuoi primi valori del '65, cioè le tele monocrome articolate, e certe volte anche sagomate, quale era l'impostazione della loro problematica, e come è avvenuto il passaggio agli elementi geometrici in legno del '65-'67?

R. Il problema della tela era... purtroppo un residuo intellettuale. Una giustificazione... così, un discorso sulla visione, un discorso sulla forma. Vi era già l'interesse per il colore non usuale — amaranto, rosa spento, grigio — che poi si unirà a quello per le linee, mai per il volume. Quindi ho incominciato a esaminare bene la tela, come superficie, come supporto, come telaio. In quegli anni lì un po' tutti, credo, e in special modo Paolini, facevano questa analisi della pittura, degli strumenti della pittura, che era proposta solo dagli elementi con cui si costituisce. Da questa idea, ingenuamente colta, di smontare il telaio — che mi divertivo a colorare — sono passato quindi ad una dilatazione di una parte di esso nell'ambiente. Così è nata la grande L in legno laccato esposta nella mostra « Arte Abitabile » del '66 alla galleria Sperone, con Pistoletto e Gilardi.

D. Questa grande L, assieme al Disco e al Palo esposti in Arte Abitabile, sono state poi lette in chiave minimal...

R. Effettivamente vi era una certa coincidenza con lavori minimal, allora non conosciuti in Italia. I miei lavori di allora, come adesso, non sono mai sculture nel senso di volume: sono sempre delle linee. Mi interessa la dimensione, il colore; non il peso e non il volume. Poiché il tema di quella mostra voleva intendere qualcosa che entrasse concretamente nell'ambiente, io misuravo la stanza con la L, che dal centro andava fino al vertice salendo di tre metri. Il Disco a terra era l'idea del punto, nonché della dimensione, senza punti di vista diversi. I lavori successivi sono dei segni primari: come la X; il Palo, ovvero concretizzazioni di una idea astratta, di una forma perfetta da riconoscere per nome. Non invenzioni come si intende nella morfologia artistica. Ma a me interessavano le cose... come vengono fuori, in una dimensione molto concreta. E così,



G. Piacentino: *Decorated bar with crossed initialed target*, 1971.

dopo, nel '67 sono nate le variazioni su elementi che... abbiamo nella testa da secoli, come la porta, i tavoli, la finestra, che già avevo fatto prima, la specchiera, e che hanno già un'enorme resistenza all'usura.
A me piace inventare sulle cose usuali. Le ho realizzate in dimensioni inumane, assurde; in esse vi è sempre il senso dell'inutilità, della decorazione e dell'invenzione (che è anche il senso del lavoro che faccio adesso). Era un lavoro di addolcimento della forma, più tipica del mobiliere che dello scultore; anche nel gusto delle variazioni, che implicitamente conteneva quello della decorazione che verrà poi. Si può dire che io voglia continuare a svolgere oggi l'antica funzione dell'artigiano, ovvero... dell'artigiano inutile.

D. Con i Veicoli del '69, maturati mi pare dopo una crisi, entri in una nuova dimensione evolutiva del tuo lavoro: questi oggetti con ruote e tubi metallici, impeccabilmente rifiniti e filettati con vernici metallizzate a colori cangianti e lucidi, dalle dimensioni assurde e dalla funzionalità impossibile, rimandano ad un repertorio da museo tecnico-industriale del primo 900.

R. Nel '68 ho avuto una chiara crisi. Mi ricordo: è stato prima e dopo la mostra « Arte povera più azioni povere » di Amalfi. Alla fine del '68 c'è stato questo tipo di azione, quasi moralistica... più andavi verso le cose sfatte e verso il teatro e più eri di sinistra, in piena rivoluzione... Per me allora, come per molti adesso, era ingenuo e ridicolo. Ripensando comunque, ho capito che nel mio lavoro passato vi era un sacco di accademia (nel senso proprio di elaborazioni nell'arte) e di idee che non mi andavano più. Mi sono isolato; sono stato un anno senza fare mostre e ho lavorato su idee nuove, costruendo modellini dei lavori futuri (veicoli, tralicci di aerei). Le grosse idee nuove hanno preso forza quando mi sono restaurato una vecchia moto alla fine del '68.

D. Per significazione questi Veicoli del '69 e di oggi sono legati agli elementi geometrici del '67: così un Tavolo dalle dimensioni assurde e inutilizzabili e le Sbarre con curve a terra o su cavalletti di quegli anni sono l'anticipazione del tuo gusto attuale per le variazioni e le dimensioni. Mancava però nella loro politezza l'elemento decorativo che oggi ti interessa tanto.

R. Vedi, io penso che formalmente alcune cose di quei lavori sono durate moltissimo; ma non così nella decorazione. Per cui continuo a lavorarci sopra. Si vede che non erano lavori finiti, anche se son passati degli anni.
Mi interessa molto la decorazione... forse perché è l'elemento più tipico di un gusto estetico perso nel design. Agli inizi della storia della tecnica vi era un senso della decorazione incredibile! Per esempio ho fatto delle analisi e degli studi abbastanza precisi sulla storia della decorazione dei veicoli. Ho descritto circa 300 tipi di filettatura... 300 variazioni solo sulla filettatura rispetto ai colori di fondo. Questo è un esempio di quelle analisi che faccio continuamente sugli elementi decorativi, sui colori e su certe immagini che più mi interessano (le ali, le ruote, i marchi) seguendo sempre quei criteri di non ovvio, di inventato e di sottile, cui cerco di improntare il mio lavoro da anni.

Torino, novembre 1972
intervista

Michelangelo Pistoletto

Nato a Biella nel 1933; vive e lavora a Torino.

D. Vuoi determinare il passaggio dai quadri dipinti alle prime superfici specchianti, realizzate nel 1962 (in acciaio inox con velina fotografica dipinta); nonché dell'estrapolazione della figura in senso reale, vale a dire nello sdoppiamento fotografico?

R. Per esempio intorno al '60 io non pensavo assolutamente allo specchio che poi è diventato per me uno strumento col quale riconoscermi e riconoscere. Ma la libertà di uso delle tecniche che si era acquisita nell'arte mi ha spinto ad esercitarmi in un lavoro di sperimentazione e ricerca di materia; senza però mai perdere il centro esistenziale

M. Pistoletto: *Mostra Galleria Sperone, Torino, ott. 1964.*

della mia indagine. Questo mi ha permesso di approdare ad una ricerca così sensibile da rispecchiare addirittura la mia presenza.
Che lo specchio esistesse poco importa; intanto tutto esiste già; per me è la tela del quadro che è diventata specchiante.
Questa materia mi ha liberato da tutto quel dramma esistenziale che nutrivo in me e che riconoscevo in quelli che considero i miei maestri, Pollock e Bacon. Una liberazione, un passaggio ad una dimensione diversa, una visione della realtà non più drammatica, forse più difficile, ma molto più chiara. Nel senso che la necessità di riconoscersi era ripiegata su se stessa, era ritornata sullo specchio.
La risposta ora giaceva e aderiva sulla domanda. La spiegazione non l'ho trovata io, l'ho identificata nella natura della domanda. Lo specchio eliminava da sé tutto il problema della modificazione pittorica... e fra tutte le maniere di rappresentare un uomo, la fotografia possedeva le proprietà più simili a quelle dello specchio. La sola differenza sostanziale è che lo specchio riproduce l'immagine nel momento presente; per contro la fotografia è attiva a partire dal passato. Essa riproduce sempre qualcosa che è esistito nel passato o comunque precedentemente all'attimo in cui la si guarda.
La fissità dell'immagine da me posata sul quadro è così giustificata dalla fotografia, che per sua natura immobilizza un istante passato. Così, si possono leggere nel quadro ben due realtà unificate nella congiunzione di due momenti diversi, che pur restando autonomi si sovrappongono perfettamente. Avevo dunque eliminato la deformazione pittorica per approdare ad un risultato di concentrazione ottica di elementi distanti tra loro nel tempo e nello spazio. Elementi riconoscibili tra loro per un soggetto comune ad entrambi: la vita sulla terra.

D. Negli « Oggetti » in plexiglas presentati nella mostra del '64 alla galleria Sperone di Torino, tu imposti quindi un'altra situazione, del resto correlata strettamente a quella dei quadri specchianti.

R. Il mio problema a quel punto era di fare, di verificare proprio fisicamente quale era il mio rapporto con l'idea della realtà che si presentava nei quadri specchianti. Ho cercato di portare fuori quello che nei quadri specchianti era il soggetto; ho provato a spostarlo in un'altra direzione.
Per esempio in quella mostra, uno dei soggetti era un « filo elettrico », anzi una prolunga elettrica appesa ad un muro (presentato con il solito procedimento fotografico su plexiglas trasparente appoggiato al muro). Se io prendevo un filo elettrico e lo appendevo al muro, non facevo una cosa d'arte; infatti nella presentazione della mostra dicevo fra l'altro: « È facile in questi anni equivocare sull'identità tra oggetto-reale e oggetto-arte. Una 'cosa' non è arte: l'idea *espressa* della stessa 'cosa' può esserlo ». In questa maniera ho voluto esprimere l'idea della cosa, ma il più aderente possibile alla realtà. Rimaneva anche l'idea del quadro, perché il plexiglas trasparente lasciava intravvedere il muro, ma era già un materiale che frapponendosi tra me e il muro diventava il « quadro » lasciando che il muro stesso fosse « soggetto » e io a quel muro avevo appeso il filo; ma questo era la rappresentazione del filo e come tale era appeso alla rappresentazione del quadro che a sua volta rappresentava il muro, per la trasparenza del plexiglass.
Con questi lavori e a questo punto mi sono reso conto che era tutta una questione di linguaggio, di organizzazione simbolica e di volontà; io personalmente mi muovevo fisicamente all'interno del quadro inverato dall'idea. Dopo queste esperienze ho cercato di assottigliare sempre di più lo spessore della rappresentazione, del soggetto, dell'idea e del quadro, cercando il senso della mia attività nella stessa spinta psicofisica del fare, dell'agire.
Così la mia attività è sfociata nella mostra « Oggetti in meno » del '66 (Galleria Sperone e mio studio). Erano tutti oggetti che io realizzavo nella contingenza: soltanto essa tenevo presente e quindi lasciavo che il desiderio, la spinta, l'energia, la necessità del momento producessero l'oggetto. L'ho intitolata « Oggetti in meno » perché secondo me ogni azione che uno fa è la liberazione da una necessità. In questo senso una cosa fatta è una cosa in meno considerandola energia spesa, uscita, consumata: è un fatto che entra nel passato. Come l'energia per vivere viene consumata nel nutrimento. L'oggetto che lasciamo dietro sono le feci, mentre ciò che ci rimane addosso è nuova energia da consumare. Io mi sono nutrito mentalmente del mio lavoro, ma ciò che ho lasciato sono le feci. Così ho fatto cose che non sono in più, cioè destinate ad invadere fisicamente il futuro.

D. L'apertura del tuo studio, con il manifesto del 22 dicembre 1967: « con questa mostra io ho liberato il mio studio, che si apre per raccogliervi i giovani che vogliono presentare il loro lavoro, fare delle cose, trovarsi » e il conseguente fare del teatro con lo « Zoo », concretizzano la posizione da te assunta e teorizzata nelle « Ultime parole famose » (un libretto uscito contemporaneamente al manifesto) in cui hai scritto tra l'altro: « Portare l'arte ai bordi della vita per verificare l'intero sistema in cui entrambe si muovevano, è stato lo scopo e il risultato dei miei quadri specchianti. Dopo questo non rimane che fare la scelta: o tornare nel sistema dello sdoppiamento e dei conflitti con una mostruosa involuzione, oppure uscire dal sistema con una rivoluzione; o riportare la vita all'arte, come ha fatto Pollock, o portare l'arte alla vita, ma non più sotto metafora... Per me non ci sono forme più o meno attuali, tutte le cose sono disponibili, tutti i materiali, tutte le idee, tutti i mezzi ».
R. « Aprire » lo studio era un fatto tecnico, una cosa fatta per me. Del resto io ho avuto un continuo rapporto di incontro, direi quasi costante, con tutti gli artisti giovani di Torino. Per me era un modo di procedere. Dato che ho « aperto » il quadro alla presenza e partecipazione di tutti e perché non « aprire » invece uno spazio fisico?
Il fatto di aprire non era tanto di lasciare entrare la baraonda, ma di trovarmi in condizione energetica e stimolante senza dover pensare sempre ed esclusivamente all'oggetto o avere quasi solo rapporti con esso. L'azione creativa con gli altri è una cosa che va oltre l'oggetto. Il rapporto con le persone diventa dinamico. L'incontro con gli altri non è solo rappresentato, ma è diretto.

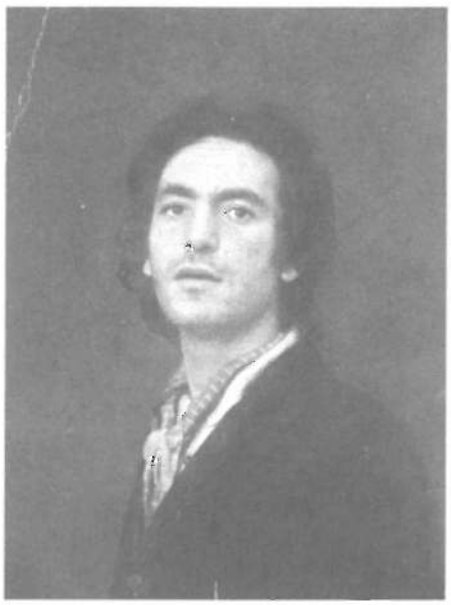
Torino, marzo 1972
intervista

Salvo

Vive e lavora a Torino.

D. Come è orientato il tuo lavoro?

R. Il mio lavoro vuole raggiungere i punti massimi della qualità.



Salvo 1970.

D. A quali artisti del passato ti riferisci riguardo a questa « qualità »?

R. Ti posso fare un elenco di nomi, che del resto ho già fatto, e se vuoi posso restringerlo ancora. Essi sono: Duccio, Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Botticelli, Cosmè Tura, Leonardo, Giorgione, Raffaello, van Eyck, Bosch, Brueghel, Wermeer, Rembrandt, Velasquez, Van Gogh. È con loro che ho cercato sempre di confrontare il mio lavoro.

D. Hai già raggiunto questa qualità, o sei ancora in una fase di ricerca o di affinamento?

R. Sono sempre in una fase di affinamento, ma in tre o quattro lavori ho già raggiunto il livello di quei signori che ho sopra citato.

Torino, dicembre 1972
intervista

Gilberto Zorio

Nato a Andorno Micca (Biella) nel 1944; vive e lavora a Torino.

D. Quale era il clima torinese, in rapporto a quello italiano, degli anni '65-'67?

R. La congiuntura favorevole nell'Italia di quegli anni era per i pop romani: Schifano, Festa, ecc. L'unica stella nascente era Pascali (un'esplosione di vitalità, la sua mostra a Torino nel '66 da Sperone!); Kounellis lavorava ancora in disparte; Fabro era sconosciuto; e così Paolini per noi. Si può dire che Pascali abbia contribuito molto a fare uscire la situazione italiana dal provincialismo; del resto il primo grande scrollone l'aveva dato Pistoletto con Mondino. In quegli anni, ad un certo punto abbiamo smesso di parlare del linguaggio, del bel colore e della bella forma; si parlava soltanto più di reazioni, di tensioni, di fatti esistenziali, sentiti paralleli con la vita, e visti con un certo distacco.
Per la prima volta non si è parlato di avanguardia, cioè di lavori avanti e di lavori in-

dietro; si è sempre parlato di lavoro vitale. Infatti oggi la situazione regge proprio perché si può lavorare in questo senso, in questo ambito, così, fluido e radicale.
Hai un rapporto di responsabilità molto più rigido e per altro molto più libero; non vi sono più problemi di linguaggio; il linguaggio è idea, è la stessa cosa.

D. È stato detto che nel '68 siete passati in una zona più mentale, quasi a voler giustificare un passaggio tra l'arte povera e l'arte concettuale.

R. Non è giusto; anche perché è un ragionamento che si sta facendo solo ora. L'arte povera è stata capita come uso di materiali bruti, rozzi e hanno fatto di quest'uso dei materiali un nuovo materismo di tipo neoinformale; e ciò è sbagliato.
I materiali sono quello che sono; e sono stati usati nella loro giusta dimensione. Io ad esempio ho usato l'eternit perché è un materiale che regge al calore, è ottuso per eccellenza; e l'ho messo in contrapposizione per es. al cloruro di cobalto che è ipersensibile al massimo.

D. Tra il '67 e il '68 vi siete conosciuti tutti; prima all'interno della città. Torino rappresentava anche il punto di riferimento dei romani, e dei milanesi. Poi tramite Sperone avete avuto rapporti internazionali, anticipati da Gilardi con incontri e contatti in viaggi all'estero.

R. Sì. Il '67 è stato l'anno delle mostre, nonché dei grandi progetti poi non realizzati. Come quello del « parco magico » di Ivrea (Torino) del '68, in cui avrei utilizzato la potenza del vento per tingere di una polvere di colore tutta Ivrea. Abbiamo anche scoperto che altri artisti nel mondo facevano un lavoro non dico uguale, ma analogo, e che si poteva intersecare con il nostro. Ma l'impatto con la realtà, sia in Germania, che in Olanda, che in America, è stato quasi sempre deludente. Anche se nelle mostre il banco è stato sempre tenuto dagli italiani, e dai torinesi in particolare. Vista di fuori, la situazione di Torino è diventata ora, mitica. Vista di dentro invece, oggi come allora, vi è la sordità e l'ostilità completa della città e della cultura torinese.

D. A proposito, vorrei che tu mi parlassi di questa situazione, raccordandola con quella sociale di una città schiacciata da una industrializzazione massiccia e a senso unico.

R. Certamente è da vedersi in questa dimensione.
Cominciamo col chiederci proprio perché a Torino è iniziato questo tipo di lavoro. Perché Torino è la città della non mondanità, del conservatorismo, della chiusura (cioè della Fiat), la città con la cappa di piombo, la città senza cielo, che non transige, che non permette alla gente di sorridere troppo, di divertirsi troppo. In qualsiasi tipo di lavoro non vi è mai quell'ironia, anche godereccia, che vi è nei lavori dei romani, o dei milanesi degli anni '62-'65; pensa ai quadri di Schifano o al vitalismo così nativo, tipicamente mediterraneo, di Pascali. Con ciò non vorrei dire che noi non siamo dei vitalisti (è un lavoro di vita il nostro), però vi è una serietà, una durezza, un rigore, proprio perché ci siamo formati in questa città tremenda. Una città dove ci sono pochissime gallerie d'arte, e dove fino al '68-'69 non esisteva critica d'arte. E dove, vorrei ancora precisare, vi è stato un grosso rapporto di idee con gli avvenimenti socio-politici che vi sono accaduti, anche se non di azione.

D. Nei lavori esposti nella tua prima personale da Sperone del '67, erano già presenti tutti quei filoni sui quali opererai poi successivamente. Così, la processualità delle reazioni chimiche (in « rosa-blu ») con l'uso del cloruro di cobalto; o dello zolfo; del solfato di rame in continuo divenire nel tempo; e l'energia e il peso. Cioè fatti vitali, di cui tu diventi anche lo spettatore; fatti reali, in continua mutazione.

R. Sì. Come nella « colonna di eternit » del peso di kg. 70, che poggia su tre camere d'aria non completamente sgonfie: questo peso, questa violenza assurda non riesce a realizzarsi, a toccare il pavimento perché vi è l'aria — vitale — compressa dentro la gomma. Vi è un adattarsi reciproco dei due elementi, ripreso anche nel « peso in cemento che schiaccia una colata ». Sono entrambi delle possibilità reali di un materiale, di un'idea, di un fatto che può attuarsi.

D. È chiaro che tu usi il materiale solo e unicamente nella sua funzione o strumentalizzazione di tensione o energia; oppure della sua funzione o strumentalizzazione di tensione o energia; oppure della sua ottusità come contrapposizione.

R. Sì, il mio problema è stato sempre quello di fare un lavoro energetico e non materico. Ho sempre fatto delle cose che mi servivano in quel momento. Non ho mai avuto amore per i materiali. Mi interessano solo quegli elementi che si adattano pienamente e con la massima aderenza possibile all'idea.

D. In certi lavori successivi del '68-'69, dai importanza alla parola come fatto. Essa assume una temporalità (la scrittura che appare e poi sparisce), o un significato o funzione non di tipo retorico (la purificazione della parola attraverso l'alcool); o sintesi del pensiero in una sola parola (Odio).

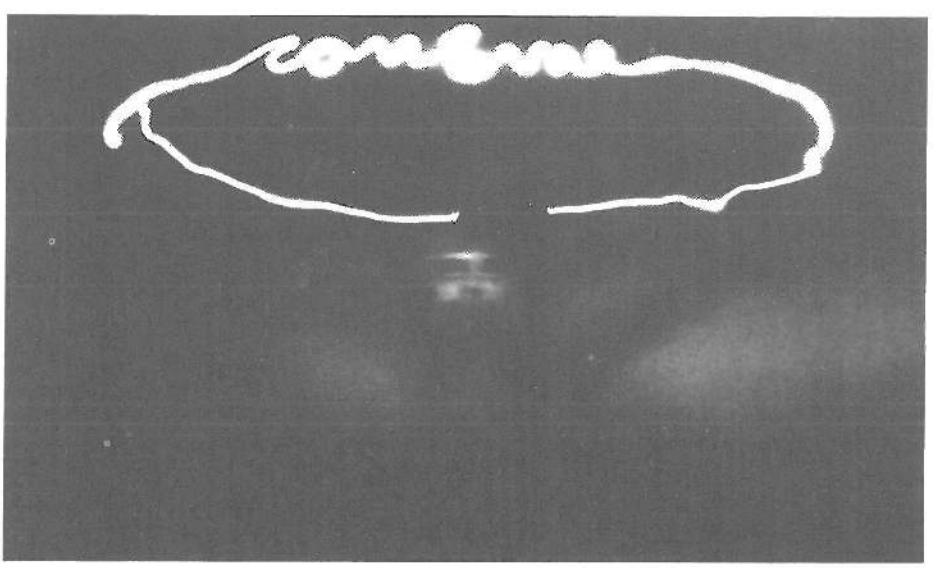
R. Cioè, non io che odio, ma « odio » in senso generale (il contrario di amore). In questo lavoro la corda entrata a martellate nel piombo ne diventa il fulcro; è dare un ordine alla nostra azione: al nostro braccio ho dato un peso con il martello. Con l'ascia ho scritto la stessa parola, in stampatello, sul muro: cioè ho messo in evidenza la struttura del muro nel cui spazio volevo penetrare, con odio; la realtà dell'ossatura del muro che è il mattone. Cioè il pensiero che regge uno spazio, che forma uno spazio abitabile; la vera idea dello spazio. È il rivelarsi di realtà, vive.
Sul prolungamento dell'azione dal cervello alla mano è impostato del resto « Fluidità radicale », il « Casco » e il « Pugno fluorescente ». In essi la radicalità della spinta dell'idea è impressa sulla mano, sulla testa, o nel calco del pugno.

D. Un tuo lavoro che condensa molte cose da te precedentemente verificate, e in modo più mentale, è « Confine » ('70), come scritta fluorescente o come filo incandescente. Mentre negli altri valori l'energia era dispiegata, qui « appare » come una realtà solo per pochi secondi al buio nella scritta; e come violenza nel filo incandescente che divide un ambiente, e chi lo tocca si brucia.

R. È mettere in evidenza una realtà che è il confine: il muro, la frontiera fra le nazioni, il confine dei pensieri, il limite mentale che abbiamo noi. Tra le persone dobbiamo giungere ad un medium per comunicare, ad una dialettica; come nel rapporto con le strutture che ci stanno attorno devi sempre modificarle... trovare un medium per afferrarle.

Torino, novembre 1972
intervista

G. Zorio: *Confine*, 1971.



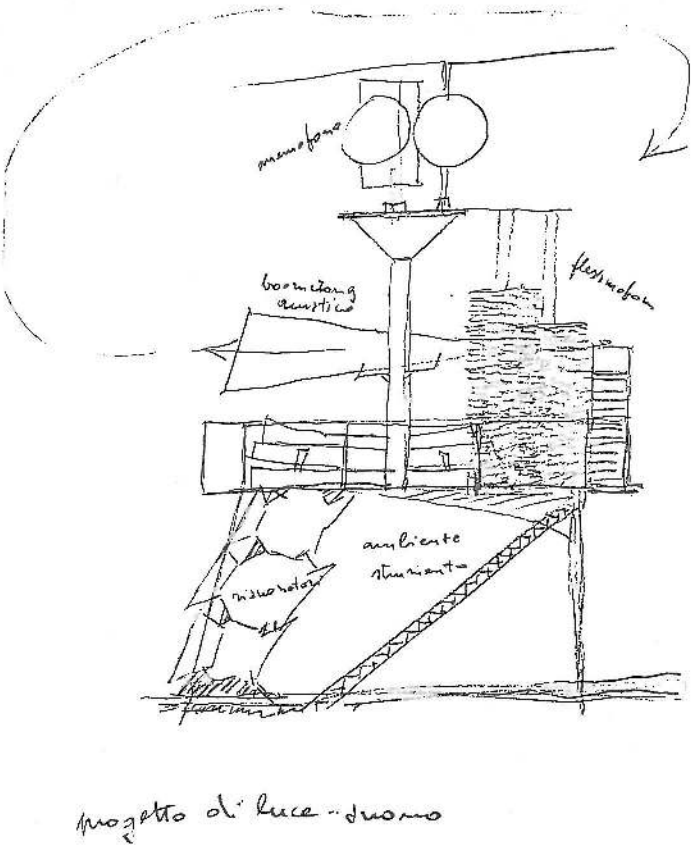
Piero Fogliati

Nato a Canelli (Asti) nel 1930; vive e lavora a Torino.

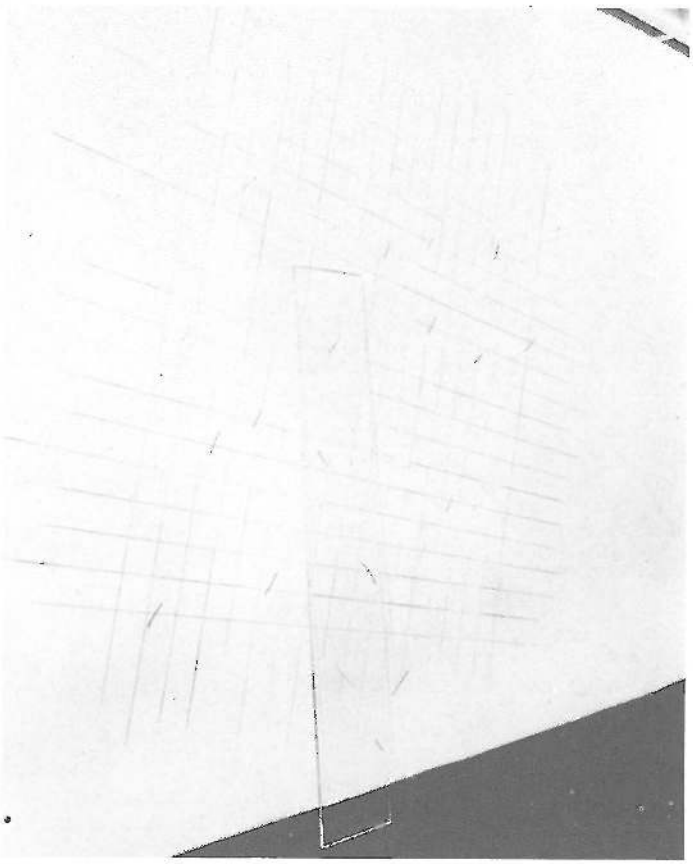
D. A quali ricerche nel campo dei suoni, della luce e del colore ti dedichi attualmente?

R. Sto sempre indagando le possibilità del campo della percezione, in ricerche che conduco in isolamento e di cui non vorrei fare anticipazioni. La prima parte del mio lavoro (frutto di dieci anni di sperimentazioni) è stata presentata nel '70; ed ora sono impegnato in una fase di nuove realizzazioni.

D. Possiamo riprendere allora, brevemente, un aspetto della tua problematica già esaminata in precedenti interviste.



P. Fogliati: *Progetto di luce-suono*, 1972.



M. Gastini: *18 x 18 — 3 rossi + 1*, 1972.

Ad esempio, puoi parlare del tuo intervento o elaborazione sulla « macchina », di cui ti servi come mezzo nei tuoi lavori, e che fai deviare dalla finalità predeterminata della ricerca metodologica per cui è costruita?

R. È un po' un appello fatto al destino della civiltà tecnologica. Ovvero, se viene a mancare quel certo controllo, la giusta direttiva, i mezzi tecnologici facilmente sfociano nei cannoni...
Questo mio intervento è una contestazione, una rottura, e conseguenzialmente un'apertura diversa della tecnologia, per una ristrutturazione globale dell'ambiente in un certo senso, come tu hai detto, di tipo kleiniano. Del resto la macchina è un fatto marginale nel mio lavoro. La uso come un mezzo prelevato dalle varie possibilità che l'ambiente mi dà.
Io mi propongo di ritrasmettere situazioni inerenti e interne alla materia in quanto energia (luce-colore, e suono) nei suoi fenomeni fisici stessi, che sono la realtà.
Intendo l'attività artistica come un'indagine, una prova di conoscenza della realtà attraverso una via diversa, vale a dire come una attività non legata all'usuale dimensione dell'ambiente, ma in opposizione. Per esempio il mio lavoro (cioè il mio modo di pensare e di costruire) è totalmente opposto a quello di uno scienziato che, utilizzando e accettando la dimensione che la scienza gli ha messo a disposizione, vi compie ricerche ed analisi estremamente precise.
Viceversa, con questi mezzi e dai dati forniti da un fenomeno fisico, io cerco di dare alla realtà una nuova estensione, come sempre e liberamente l'artista ha fatto.

Torino, dicembre 1972
intervista

Marco Gastini

Nato nel 1938 a Torino, dove vive e lavora.

D. Prima dei tuoi ultimi lavori, puoi parlare della problematica che ha determinato il passaggio dai quadri dipinti a spray del '67-'68, in cui vi era l'idea di uno scorrimento aperto, di un flusso continuo di presenze vitali immesse a inserto nella superficie neutra della tela, a quello, eminentemente spaziale (nel senso sia fisico che mentale), dei segni sulla trasparenza dei plexiglass? È stato un problema spaziale, insomma, o un'esigenza interiore di superare il bagaglio culturale della pittura (tela, pennello, colore)?

R. Si può dire sia stata solo una ragione spaziale. Del resto il colore non mi aveva mai interessato; ad esempio già nei quadri del '66 (particolari di nudi su questi « flussi » dipinti a spray) mi interessava il senso della cosa: quasi passare una mano sopra la pelle e conoscerne l'andamento senza toccarla, rendendone la percezione, l'emozione forse. Successivamente, nell'eliminazione del fatto oggettivo della rappresentazione (cioè la pelle, il nudo) non ho più usato il colore e la tela. Il discorso mi portava semplicemente a non usarli più. Del resto mi rendo conto che questa mia esigenza cadeva in un dibattito artistico importantissimo che si era maturato in quegli anni proprio qui a Torino, e che percepivo e seguivo.

D. Nei plexiglass del '68, appesi in un ambiente, il senso dello scorrimento dei segni è dilatato all'intorno. Era dunque un problema di spazio fisico, environmentale e che precede di conseguenza quello mentale di adesso.

R. Sì, infatti. Dal momento che mettevo le lastre in un ambiente, a diverse distanze ravvicinate o meno, si creava un certo tipo di spazio environmentale. Riesaminandole (con la prospettiva di oggi) indubbiamente vi aveva più importanza lo spazio fisico di quello mentale che mi interessa attualmente. L'intervento sul plexiglass era... l'annullare il plexiglass; segnandolo lo annullavo come materiale. Dopo le bacchette dipinte a macchie, sono intervenuto anche sul neon per coprirlo e annullarlo. Lo sentivo come una fonte luminosa; e tra i materiali più attuali, banali e più usati, come il plexiglas, del resto, e come ora le pareti su cui lavoro. Ne consegue l'uso dei mezzi della pittura nella misura più virtuale e anonima possibile. Sul piano del lavoro ciò determinava un'esigenza: da un lato di liberare il segno da tutte le implicazioni personali, e dall'altro di cercare la massima concentrazione del segno stesso in un minimo di intervento.

D. I tuoi lavori sulla parete, dal '70 ad oggi con macchie di piombo, segni, si imperniano su sottili dimensioni di spazi mentali; ovvero tu isoli, segnandolo, uno spazio reale aperto e infinito e su questo crei diversi livelli di lettura, dal peso (la macchia di piombo) alla trasparenza (il plexiglass appoggiato alla parete) all'ombra (della macchia o del segno dipinto o graffiato sul plexiglass appoggiato), implicanti un giro di rimando dal fisico (che è anche lo spazio fisico del tuo lavoro) al mentale e viceversa.

R. Diciamo che l'intervento sul muro, sul tracciato, non è altro che un lavoro su un supporto. A me interessa lavorare direttamente sulla parete in quanto il muro è un

mezzo insieme anonimo e preciso. Anonimo perché è una superficie piana, bidimensionale, e preciso in quanto determina una porzione e struttura di spazio in cui viviamo. Entrambi questi attributi in sé contraddittori sono poi messi in discussione dal lavoro che avviene sopra, che contribuisce a creare un « altro » spazio che, sempre sullo stesso muro, è una porzione di spazio che io evidenzio in più. Questi segni, sono cose che si formano in questo spazio di ricerca; che ho bisogno di depositare su una superficie da evidenziare.
Il plexiglass che negli ultimi lavori si appoggia in lastra a questa parete segnata, crea un'ulteriore complicazione: esso reca sulla superficie dei segni diversi nell'andamento da quelli sul muro e quindi la dimensione sommatoria degli spazi assume una nuova instabilità e disequilibrio, anche relazionata all'ombra che essi gettano sulla superficie del muro.
Conseguenzialmente sto elaborando un progetto di proiezione (a luce diurna) di segni sulla parete: la virtualità del mio lavoro aumenterebbe così ancora maggiormente, poiché si « formerebbe » sulla parete.

Torino, novembre 1972
intervista

Ugo Nespolo

Nato a Mosso S. Maria (Vercelli) nel 1941; vive e lavora a Torino e Milano.

Ma sì che ricordo benone gli anni addietro giù fino al sessantacinque e prima ancora nella Torino dei marzianibernardi sfoggiante allora i suoi bei filobaconiani o se vuoi una marea di tardinformali e già quei prolifici neowarholeschi a non tutti ben noti e devo dire che me li ricordo gli artisti e gli altri anche (intorno a loro) tutti così seri e lì intenti a prender tutto sul drammatico... e fu forse così (intendo dire alla vista del panorama circostante) che nacque in me l'andazzo di un'arte quasi-domenicale (da farsi insomma senza drammi ed attimi demiurgici) che ancora mi segue ed a volte mi sopraffà. Mi pare anche che fin da allora ho tentato di stigmatizzare — anche solo dentro di me — una certa immagine d'artista che per ipotesi può essere così tratteggiata:

Usafileggia
Guggenaspira
Proletocchieggia
Tirallalira
Giacconcaprino
Occhiovicino
Saltlakeciteggia
Purattorino
Reazioneggia
Fumesibisce
Kasselvagheggia
Demosubisce
Capogruppante
Warholdrimente
Nulloviaggiante
Englischperniente
Usafilando
Guggaspirando
Proletocchiando
Tirallirando
Reazionando
Fumesibendo
Kasselvagando
Demosubendo

Si può dunque meglio capire il mio modo d'essere in Torino e i rapporti d'amicizia

U. Nespolo: *Episodio dialettico*, 1972.

e lavoro con tutti quelli che hanno scavato sul terreno della ricerca. Così dunque l'amicizia con Paolini e Boetti e Merz e la simpatia di Anselmo, Zorio e tutti gli altri i film con Pistoletto e le mostre fatte insieme in giro per l'Italia e mille cose insomma e quelle stesse di cui tutti già avranno detto nelle pagine passate e prossime.
Poi ricordo Ben (disdegnato allora un po' da tutti) e le tre giornate di spettacoli in giro per la città insieme e poi Allen Ginsberg nel mio studio e così via ed una storia lunga lunga che un giorno sarà narrata, si sa.
Ma già dal sessantasette la mia rotta era operativamente verso Milano con Arturo Schwarz prima e Palazzoli poi, un tentativo di « prender aria » una reazione anche al masoartista pronto a dar vita (e tempo fisico) al masogallerista in sintonia.
Da più di un anno lavoro nell'enorme exstudio di Gilardi che è diventato il mio bottegone stracolmo.
Riparo anche giocattoli e quel che mi va, insomma; ah già!... e quando casco da cavallo non dico che volevo scendere.

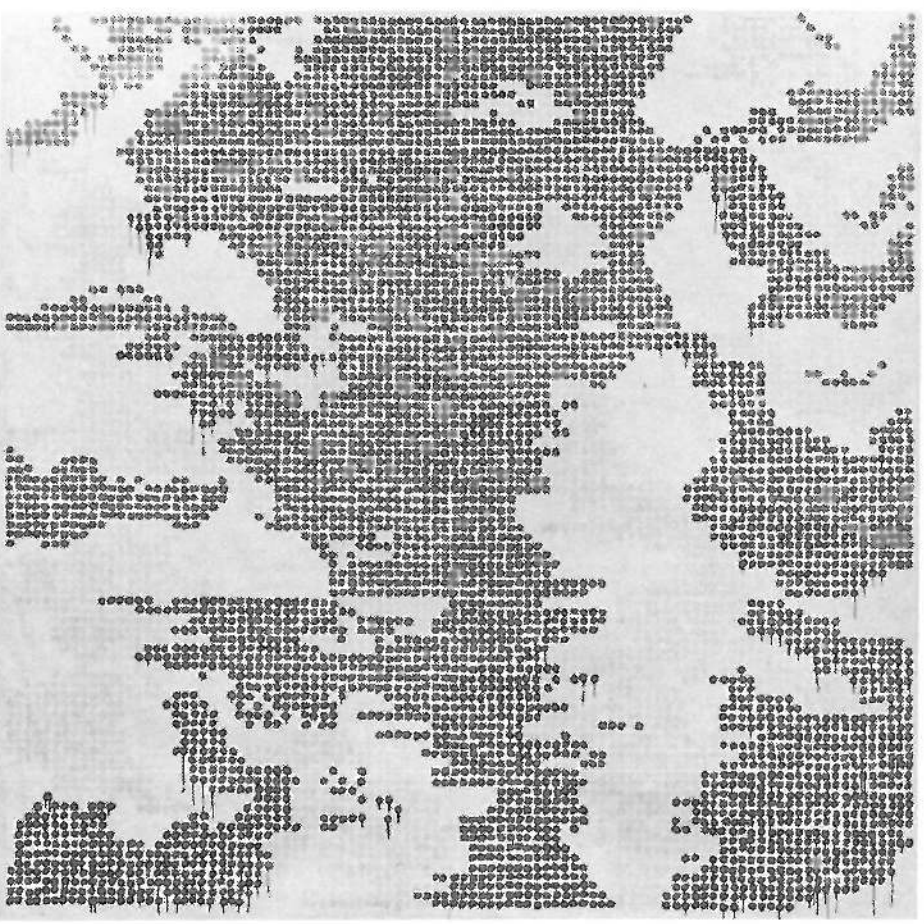
Torino, dicembre 1972

Piero Rambaudi

Nato nel 1906 a Torino, dove vive e lavora.

Per realizzare le mie « variazioni », considero le figure (insieme di elementi astratti) come struttura permanente del fenomeno che sto creando; ed esse stesse, nelle loro connessioni, realizzano quelle strutture a volte definitive, a volte variabili, di modo che il medesimo insieme potrà costruire il supporto di varie strutture, e la stessa struttura può, in determinate condizioni, venire

P. Rambaudi: *Analisi di un terreno*, 1972.



impiegata in vari insiemi.
È evidente che per me lo spazio (la mia tela, il mio foglio) e il tempo delle mie azioni (Indagine sulle Superfici '68) sono elementi determinanti come lo furono per i miei dipinti del '50-'60.
Queste schematiche rappresentazioni, o « numero di varianti », si fondano su relazioni matematiche che coinvolgono assieme a programi astratti in una interpretazione fisica, le coordinate dei punti nello spazio e degli istanti di tempo in cui viene rappresentata e si evolve la mia rappresentazione.
Note sugli ultimi miei lavori del maggio-ottobre 1972:
Nell'« Indagine di un sistema », come per i due esempi esposti alla Galleria Martano di Torino nel '72, partendo da una reale azione di un braccio meccanico, concludo attraverso una indagine visiva, creando una porzione di memoria ottica.
Nell'« Analisi di un terreno » visto sotto l'aspetto del gradiente termico, da una mappa topografica di un terreno che pur inventata, permette tutte le possibili indagini tecnico-scientifiche che esamino nei sei fogli complementari, giungo a farne un terreno reale.
Questi lavori, come i precedenti, hanno una corrispondenza con le strutture matematiche fondamentali e le strutture operative naturali dell'intelletto.
Le nozioni topologiche del mio ultimo lavoro si presentano come un processo di astrazione nell'operare concreto; il nastro della memoria del mio sistema è un insieme illimitatamente esteso di elementi di simmetria disposti entro un reticolo programmato, senza fine, che opera come un caleidoscopio che moltiplica e ripete parti e intere azioni, che spostandosi creano altre possibilità.
Questi esempi di azioni inconscie (perché non operative) rivelano e chiariscono strutture reali.
Il mio lavoro non è una preordinata ricerca con situazioni della tecnica e della scienza; se analogia c'è, è perché i fenomeni si ripetono in qualche modo simili, ed eventualmente potrebbe esserci relazione tra relazioni nelle quali si svolge l'analogia, come la struttura di una reazione chimica può essere descritta matematicamente, passando da una azione reale ad una puramente mentale.
L'uomo, nella sua realtà, è condizionato da un flusso continuo di emozioni e sensazioni. L'artista, che è maggiormente dotato di queste sensibilità ricettive ed ha saputo nei secoli difenderle (e lo dimostra la libertà con cui ha sempre operato) ha il dovere di impegnare queste sensibilità oggi non più inconscie, per apportare forse, una nuova visione che potrebbe anche essere liberatrice.
Per quanto io credo, è indispensabile che l'artista non continui più ad esaminare le sue emozioni e sensazioni per trasformarle in una sua realtà... ma di prendere in considerazione la realtà *che è*, e non ciò che vorrebbe *fosse*.
L'artista deve tenersi in contatto dialettico con il suo tempo, in maniera tale da rappresentarlo nella relazione interpretativa ed operare tra il presente e il futuro un momento semanticamente essenziale. Così agendo avrà la possibilità di collegare il suo lavoro con i documenti umani del passato che vanno sotto la denominazione di « opere d'arte ».

Torino, ottobre 1972
note di lavoro

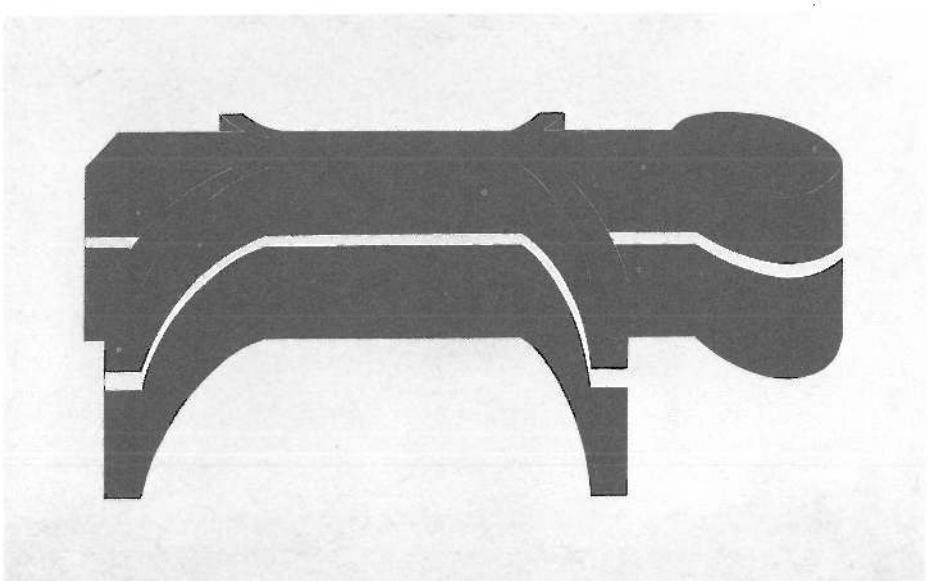
Beppe Sesia

Nato nel 1916 a Torino, dove vive e lavora.

La mia ricerca è stata da tempo indirizzata su di un fatto di volumi e di spazio. Con l'aiuto di una lamina di luce fredda inserita nel corpo di un modulo (impropriamente visto a livello geometrico) io ho voluto dimostrare che i volumi si possono espandere illimitatamente nello spazio fino a provocarne la cattura totale, cioè luce più volume uguale dilatazione del volume uguale spazio totale.
Nella mia ultima mostra alla Galleria Stein, quest'anno, ho appunto presentato una serie di moduli di questo tipo al fine di dimostrazione del mio assunto base articolato sui tre elementi luce, volume, spazio.
Tengo a chiarire al fine di evitare confusioni che le forme geometriche usate non hanno nulla a che vedere e non vogliono avere nulla a che veder con strutture geometriche, ma sono unicamente dei pretesti formali di dimostrazione di quanto propostomi.
Subito dopo la mostra alla Galleria Stein ho intensificato le mie ricerche ed ho ideato dei moduli (gli esiti di queste ultime ricerche non sono ancora stati esposti) affini ai precedenti aventi sempre le stesse finalità di supporti per le identiche dimostrazioni di cattura dello spazio.
Sono però stati previsti in funzione architettonica intendendosi cioè la possibilità di utilizzazione pratica in un contesto architettonico urbano. Non è con questo che io abbia voluto invadere un settore estraneo ideologicamente con le mie ricerche, ma ho voluto unicamente fornire agli esperti di questo settore una indicazione. Per raggiungere ciò ho proposto qualche modulo amplificabile e modificabile a volontà, dato che quanto mi interessa veramente non è sostanzialmente l'applicazione tecnologica sul piano architettonico ma l'idea che ha ispirato questa, rimanendo le mie finalità di ricercatore ben strettamente legate al fatto sopra descritto.
È naturale però che anche in questi moduli, diciamo così di tipo architettonico, attraverso la luce fredda ottenuta a mezzo di tubo fluorescente (mascherato da una lamina di metacrilato latteo), il volume del modulo in assenza di luce ambientale esterna si espanda all'infinito e catturi lo spazio circostante confondendosi con lo stesso.
È evidente che per ottenere il raggiungimento di questo obbiettivo occorre un ambiente assente di luce esterna, in modo da permettere alla lamina di luce inserita nel modulo di esercitare tutta la funzione cui è preposta.
La realizzazione dei moduli architettonici dovrà essere fatta in acciaio nero verniciato a fuoco a superficie speculare o non (la specularità potrebbe servire ad una cattura per riflessione dell'ambiente esterno in luce diurna).
Potremmo anche arguire, seppure con molta cautela, che forse questi moduli ultimi rappresentino qualcosa di singolare dal punto di vista architettonico, ove come tutti sappiamo dalla Bauhaus - Futurismo - Costruttivismo russo non abbiamo più visto nulla di nuovo. Comunque questa considerazione è del tutto secondaria rispetto al fine principale che mi sono attribuito e che è qui sopra schematicamente espresso, e detta solo per piacere polemico.
Questo è tutto.

Torino, dicembre 1972

B. Sesia: *Progetto n. 1*, 1972.



Beppe Devalle

Nato nel 1940 a Torino, dove vive e lavora.

Io sono convinto che nel rimeditare correttamente il nostro lavoro, non siamo ancora andati oltre i limiti segnati da Paul Klee. Dai suoi diari vorrei estrarre il pensiero seguente:
« Come l'uomo, anche il quadro ha un suo scheletro, muscoli e pelle.
Si può parlare di un'anatomia del quadro. Un quadro il cui soggetto sia un 'uomo nudo' non può essere dipinto secondo l'anatomia umana, ma secondo quella del quadro stesso.
Prima si erige un'impalcatura per l'opera da dipingere.
Di quanto si possa sorpassarla è facoltativo; già dall'impalcatura può nascere un effetto più profondo che dalla sola superficie ».
Nei miei lavori mi pare di non allontanarmi da questa strada: le rivoluzioni non si fanno sconfiggendo l'antico che ha già vinto da un pezzo, visto che è sopravvissuto, ma to-

gliendo di mezzo il finto nuovo, che non deve sopravvivere.

Torino, dicembre 1972

Pietro Gallina

Nato nel 1937 a Torino, dove vive e lavora.

Noi siamo visibili, ma il nostro significato è ancora invisibile. Su questa base ideologica, nel 1966 presentai le mie prime figure dipinte e ritagliate nello spazio.
Queste non volevano rappresentare un risultato, ma l'inizio di una nuova fase di ricerca, che intendevo così operare da zero, sulla figura umana, proponendola come segnale alfabetico primario per considerazioni universali. In questo senso eliminai volutamente tutto quanto potevo del passato, e del presente volli conservare unicamente gli elementi di linguaggio non accessori, che ritenevo fossero i più idonei a visualizzare l'idea che mi appassionava.
Un bambino, una donna, un uomo; erano nuovamente se stessi, nient'altro che se stessi, ripuliti senza corredi estetici temporanei che non fosse la propria immagine d'identità; rimessi a nudo in questa situazione, essi ricostituivano un elemento di riflessione libera, che io volevo tutta aperta sul soggetto.
Sviluppavo quest'idea, riproponendo parallelamente (sempre nel 1966) alcune altre immagini, animali e oggetti quotidiani (una gallina, una sedia, una mela) restituendo anche a queste il loro apparente significato di oggetto-povero-visivo tipico delle cose di ogni giorno.
Sempre in questa direzione, confrontai alcune di queste idee con i lavori di altri autori (vedi donna nuda in piedi vicino alla sagoma di una donna nuda di Giacometti, e altri).
Questo mio atteggiamento apparentemente alfabetico unidirezionale, mi introdusse nella realtà che mi circondava consentendomi di esperimentare me stesso in varie direzioni.
Tutti i lavori che si succedettero via via, erano in questo senso l'operazione di approfondimento possibile sul soggetto.
L'Homo-visore (1967) scultura antimacchina, offriva la realizzazione sul piano dell'esperienza diretta, di poter vivere questa mia idea. Due persone, faccia a faccia, scontornate psicologicamente, liberamente racchiuse, protette e selezionate formalmente dalla struttura stessa dell'opera, che in sé riproduceva in scala gigante, il concetto visivo della pupilla umana, attraverso la quale si percepiscono le immagini.
Le figure-sedile (1967), il progetto per un edificio abitabile (1967) in cui proponevo, inserita scavata nello spazio, una grande sagoma di figura umana, e altri progetti di quegli anni, rappresentavano espansioni possibili dell'idea dei lavori precedenti.
Con le Figure-vibranti (1968) cercai di visualizzare l'espandersi dei corpi vitali, concentrando l'attenzione, attraverso una determinata scelta cromatica, sul movimento-calore-colore-controluce.
Nel 1969 gli astronauti conquistavano la luna, e stabilivano su di essa le loro impronte; stimolato da questa esperienza, proposi attraverso le Nevigrafie (realizzate nell'inverno dello stesso anno) di vivere qui sulla terra, la medesima situazione ma, con una intensità di rapporti rinnovati; così, incominciai ad imprimere le mie forme nella neve sulle colline vicino a casa mia; con lo stesso entusiasmo e la semplicità di quand'ero bambino, rivivendo il meraviglioso momento offertomi dalla natura con profondo rispetto verso la fragilità stessa di tutte le cose.
Nel 1970 diedi forma all'idea Uomo-macchina-ambiente; pubblicando un lavoro che documentava una carcassa di automobile abbandonata nel paesaggio deserto su una spiaggia siciliana. In seguito ampliai questa visione (vedi la mostra a Chieri delle Auto-immobili, giugno 1972). Sparsi in vari punti della città, nei suoi punti più vitali, inserendole in parcheggi pubblici, agli incroci d'entrata e di uscita, nei pressi di alcuni semafori, un centinaio di carcasse di vetture abbandonate, una di queste la esposi all'interno di un edificio nel quale contemporaneamente figuravano altri miei precedenti lavori. Attraverso questo ribaltamento prospettico-visivo dell'automobile, non più intesa solo come veicolo di trasporto, ma anche come estensione dell'essere umano trasformato in carcassa meccanica; proposi un incontro faccia a faccia con questo aspetto della nostra realtà.

Torino, novembre 1972

B. Devalle: *Spring Winter's ode to summer*, 1972.

P. Gallina: *Ritratto nella città*, 1972.

A Roma

Quadriennale uno e due

di Francesco Vincitorio

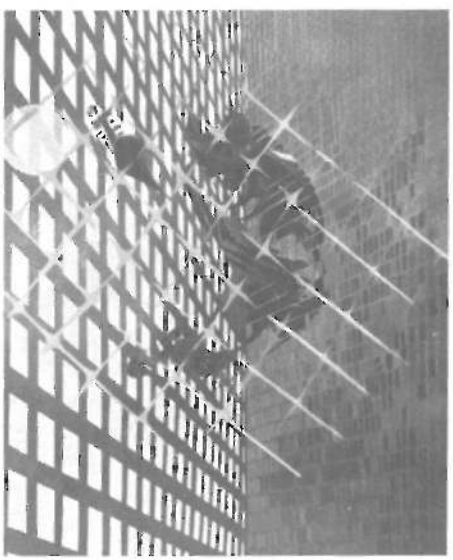
Con l'inaugurazione del secondo settore, dedicato all'arte « non figurativa », la Quadriennale è giunta ormai a due terzi del suo cammino. E se, come abbiamo scritto nella presentazione, un giudizio obiettivo potrà essere dato soltanto al termine delle tre esposizioni, forse non sarà male iniziare a mettere le carte in tavola. In altre parole, tracciare una specie di mappa topografica di ciò che finora si è visto, in modo che, in sede conclusiva, i riferimenti siano più precisi e individuabili.

Cominciamo dal primo settore e cioè dalla mostra dei « figurativi », che ha aperto questa decima Quadriennale, nel novembre scorso. Come indicavano i due titoli (« aspetti dell'arte figurativa contemporanea » e « nuove ricerche d'immagine ») per prima cosa si è cercato di individuare, nel gran filone cosiddetto « figurativo », due rami. Da una parte i « tradizionalisti » (con a monte le retrospettive di Campigli, Carrà, Cavaglieri, Funi, Mirko e Severini). Dall'altra le « nuove ricerche » con relative retrospettive dedicate a Gnoli e Romagnoni. Al di sopra (ossia al secondo piano) una sorta di comune matrice storica, consistente in una grande antologica (da Fattori e Michetti, via via fino a Broggini e Guttuso) intitolata « La linea della ricerca figurativa in Italia, dal verismo dell'ultimo ottocento al 1935 ». Già questa ripartizione indica chiaramente gli orientamenti della Commissione. Dalla quale (per maggior chiarezza dei lettori) ecco i nomi: Pietrangeli (coordinatore), Crocetti, Fazzini, Guttuso, Guzzi, Minguzzi, Russoli e Zigaina; la mostra storica è stata invece curata da Carli, Guzzi, Pietrangeli e Recupero.

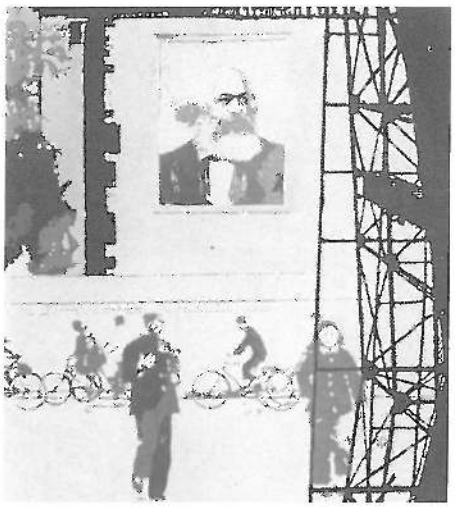
Tentiamo ora una breve ricognizione. Nelle sale a sinistra quelli che abbiamo chiamato i « tradizionalisti » o, per dirla con le parole del catalogo, « le opere di pittori, scultori e grafici alla cui lunga e nota attività si devono notevoli contributi allo svolgimento dell'arte moderna ». In quelle a destra, « le opere di artisti, in prevalenza giovani, che più direttamente testimoniano della cultura e della problematica odierne ». Dei « tradizionalisti » basterà il numero e qualche nome. Quarantaquattro artisti con cinque/sette opere a testa, a partire da Breddo per finire a Ziveri. Un folto gruppo in cui — « senatori » e no — c'erano pressappoco tutti (da Cantatore a Cagli, Ferrazzi, Cesetti, Gentilini, Guidi, Guzzi, Paulucci, Sassu, Tamburi). Come si vede, forse troppi. Al punto che al visitatore poteva sfuggire chi ancora cerca: per esempio Ciarrocchi, Pirandello, Treccani, Zigaina. Anche il numero degli scultori era pletorico. Oltre ai « monumentalisti », che occupavano in modo massiccio la rotonda centrale (Fazzini, Manzù, Mascherini, Crocetti), ricorderemo Negri, Mazzullo, Tavernari, Cherchi. Per quanto riguarda il secondo « ramo », cioè quello delle « nuove ricerche », il panorama è stato più diramato e nel complesso più interessante. C'erano, è vero, nomi superflui (vedi i sindacalisti Terzolo e Piccolo oppure Caroli e Tommasi Ferroni). Ma, in definitiva, una rassegna di artisti sufficientemente qualificati. Nell'impossibilità di nominarli tutti e settantacinque, ci sembra giusto citare, *in primis*, Titina Maselli. E poi quell'ambito « lirico » che ha in Della Torre, Guccione e Gianquinto tre distinte declinazioni; l'area per così dire « politica » in cui operano Spadari, Fanti e De Filippi con l'appendice Costantini; le denunce sociali di Bruno Caruso, Titonel, Mulas, Turchiaro, diversissime tra loro eppure con un filo di malessere che le cuce insieme. Come pure è giusto accennare alle varie problematiche esistenziali: da Francese a De Stefano, Fieschi, Cremonini, Ferroni, Guerreschi, Boschi, Guido Somarè, Vacchi, Plattner, Calandri e Banchieri. Per la verità, con questi due ultimi siamo già vicini a quel curioso, discutibile recupero di verismo ottocentesco, documentato in questa rassegna molto bene da Vespignani, Tornabuoni e Sughi. Accanto a queste « ricerche » andrebbero segnalati altri nomi. Ma per la polverizzazione oggi esistente ci si de-

A. Ciarrocchi: *I dipinti dell'Asola*, 1972.

T. Maselli: *Il goal 1*, 1971.



F. Francese: *Elegia per Kronstadt*, 1968-72.



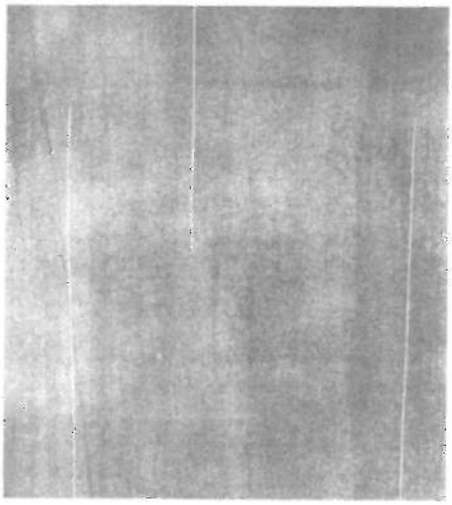
G. Spadari: *Dalla Cina... con amore*, 1971.

R. Rimondi: *Transistorizzato*, 1970-71.

L. Minguzzi: *Omaggio a Gagarin*, 1970.

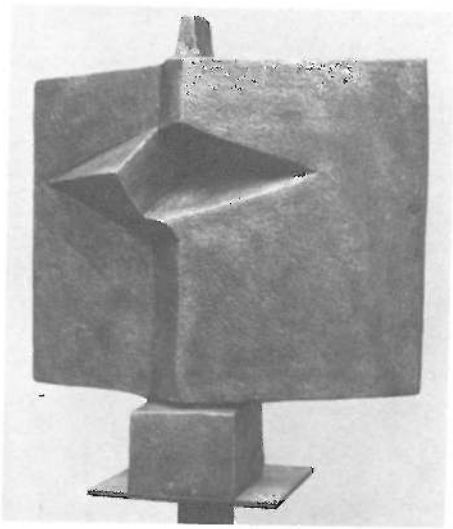
ve limitare a citazioni alla rinfusa: da Basaglia a Pozzati, da Guido Biasi a De Vita, dalla Fioroni a Calabria, da Devalle a Sarnari, da Schifano a Gajani. Per ultimo gli scultori, il cui livello generale è apparso migliore. Con un certo stacco per Trafeli e Trubbiani. Comunque più o meno tutti (da Cavaliere a Cordio, Rimoldi, Finotti, Vangi, Canuti) con un proprio discorso significativo.

Veniamo ora alla seconda « tornata », riservata ai « non figurativi », apertasi agli inizi di febbraio. Anche in questo caso, per maggior chiarezza del lettore, sarà bene indicare subito i commissari: Valsecchi (coordinatore), Brunori, Marchiori, Mascherini, Monti, Paulucci, Trucchi e Vivaldi. Questi due ultimi hanno fatto anche parte, insieme a Ponente, Corpora e Perilli, della Commissione per la mostra storico-didattica che, posta al primo piano, ha, più di quella « figurativa », integrato la Quadriennale vera e propria. Costituendone anzi un polo fondamentale di riflessione critica. Infatti, dedicata alle « linee della ricerca non figurativa in Italia dal 1930 al 1965 », appunto perchè giungeva così a ridosso degli avvenimenti odierni, ha rappresentato un puntuale, utile punto di riferimento. Non solo come premessa storica, bensì perché nel suo progressivo complicarsi — quasi un intorbidirsi della primitiva chiarezza astratta — era individuabile la radice di quella sensazione di circolarità o meglio di « circolo chiuso » che, in genere, si riscontra oggi nell'area della « non figurazione ». Il trapasso dal gruppo del Milione e dei comaschi ai molteplici movimenti del dopoguerra (neocubisti, gli otto, Forma I, MAC, gli spazialisti, Arte d'oggi, Origine) fino alle esperienze di qualche anno fa, segnava in effetti, ad evidenza, un progressivo me-

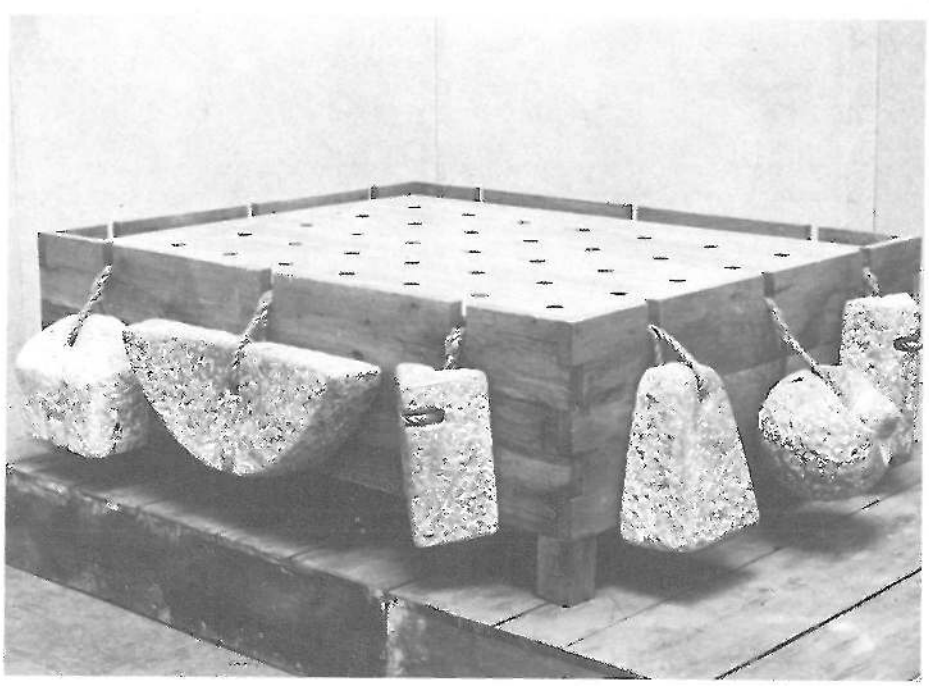


A. Pace: *Itinerario n. 3*, 1972.

C. Nivola: *Bronzo*, 1972.



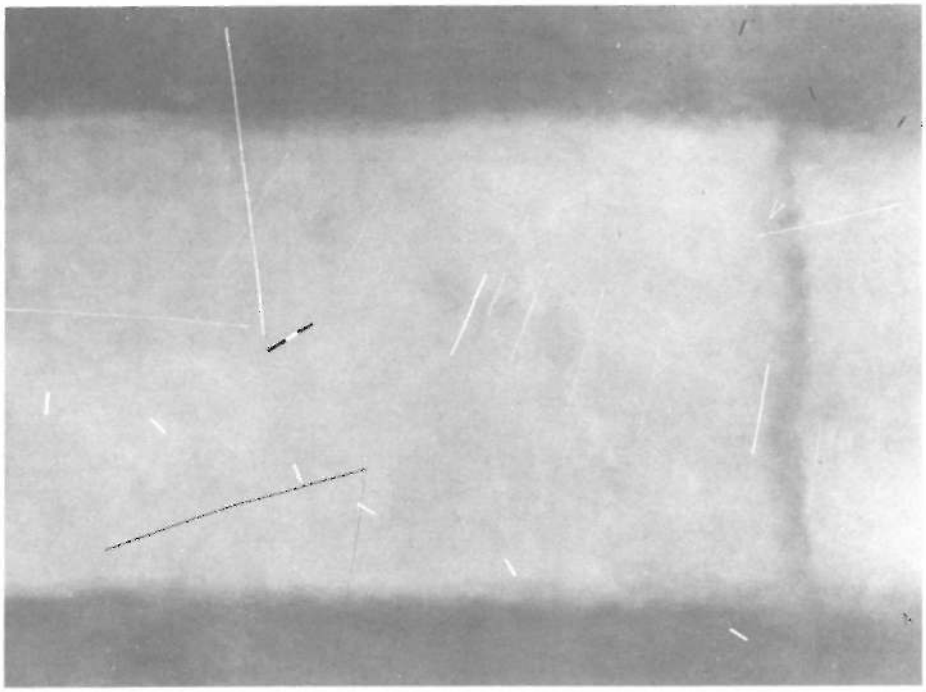
P. Cascella: *Stanza degli sposi*, 1972.



scolarsi di ragioni diverse, spesso opposte. Una mescolanza che, pur con esiti spesso molto alti — si pensi a Burri e Fontana — suscitava come una sensazione di vicolo cieco. Una impressione che, salvo qualche eccezione (e qui vorremmo ricordare, ad esempio, la bellissima parete di Nigro, la forza prorompente di Olivieri, la « luce » di Strazza e di Verna, il lirismo della Lazzari) si ritrovava, tale e quale, nelle sale sottostanti. In cui si osservavano risultati assai interessanti (per esempio, in buona parte delle sale a sinistra, con i vari Caldelara, Deluigi, Pace, Vago, Raciti, la Morales, Schmid, Battaglia, Guarneri, Scialoja, Scordia, l'Accardi, Lorenzetti, Giò Pomodoro, Perilli, Dorazio) ma, in definitiva, con un sentore di sublime accademia. Rafforzato, forse, dal criterio di collocazione che, rinunciando alla divisione per « generazione » e tentando troppo timidamente e confusamente quello per aree di ricerca, ha finito per risultare poco chiaro. In sostanza, un semplice criterio qualitativo che, oltre tutto, data la quantità ed eterogeneità delle opere, non era ben recepibile. Si è parlato di sale a sinistra qualitativamente più alte ma sarebbe stato più proprio dire maggiormente omogenee. Perché anche in altri settori, diverse presenze erano senza dubbio rimarchevoli. Basterà ricordare, anche qui alla rinfusa: Berti, Nuvolo, Grignani, Colangelo, Cappello, Alberto Biasi, Patelli, Persico, Bortoluzzi, Gandini, De Gaspari, Dino Basaldella, Fasce. Oppure, quasi al completo quel drappello ingiustamente relegato al secondo piano, fra cui Saffaro (uno dei più acuti della nuova generazione) oppure — tralasciando la triade Radice-Veronesi-Bonfanti — sempre a mò d'esempio, Nangeroni, Bompadre, Ricci, Nativi, Ciussi, Perizzi.

Dimenticavamo di dire che la mostra aveva inizio fin dalle scale esterne del palazzo dell'Esposizione, dove sculture di Cannilla, Carrino, Pierelli e Ramous facevano da introduzione alla rotonda centrale in cui (con la sola eccezione dei dipinti di Roberto Crippa) troneggiavano soltanto sculture (Pietro Cascella, Franchina, Mastroianni, Santoro e Viani). Con i quali, per la varietà dei loro linguaggi, si è voluto forse sottolineare la molteplicità delle correnti in cui oggi si articola l'arte « non figurativa ». Una premessa che veniva ribadita in quella specie di proseguimento centrale dove, come in una galleria d'onore, avevano trovato posto, fra gli altri, Melotti e Spagnulo (entrambi sempre assai interessanti), Nivola e Dova, Santomaso e Turcato, Reggiani e Scanavino, nonché un quartetto di « commissari » (uno della Commissione di studio: Brunori e gli altri di quella per il collocamento delle opere: Sadun, Guerrini e Mannucci).

A questo proposito è doveroso dire che in un clima più sensibile alle « incompatibilità », probabilmente questa storia degli espositori-commissari, sia tra i « figurativi » che tra i « non figurativi », non sarebbe avvenuto. Come pure va detto che se non imperasse un deplorevole malcostume, non avremmo avuto varie presenze nepotistiche, di cui quella di Nik Spatari, denunciata nel n. 12, non è stata che uno degli esempi. Sempre a proposito di partecipazioni indebite, sia pure per altre motivazioni, inspiegabile la presenza di tre dichiarati figurativi come Vaglieri, Ruggeri e Soffiantino. Forse un ripescaggio per sanare torti fatti nella precedente mostra? Il discorso ci porterebbe lontano e, fra l'altro, ci farebbe impantanare nella questione del « chi non c'era ». È il grosso, inevitabile limite di questo tipo di manifestazione ed entrerà, sicuramente, in quel giudizio che ci siamo proposti di formulare a intera Quadriennale conclusa.



V. Vago: *P.E. 146*, 1972.

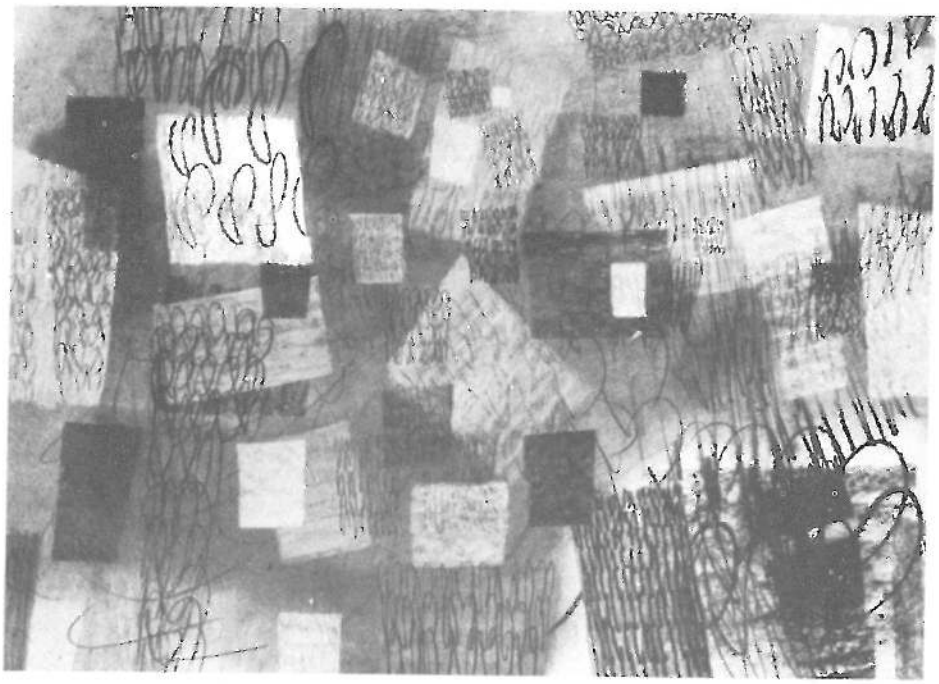
Alla Besana di Milano

Retrospettiva di Tancredi

di Paolo Fossati

Costretti in questi numeri contenenti gli « inserti regionali » a limitarci, per ragioni di spazio, a uno o due avvenimenti, abbiamo scelto — anche come prova di un giudizio non preconcetto — questa retrospettiva di Tancredi, organizzata alla Rotonda della Besana dal Comune di Milano, Ripartizione Cultura Turismo e Spettacolo. Questa mostra di oltre 180 opere, curata con amorosa intelligenza da Marisa Dalai Emiliani, ci è sembrata, infatti, esemplare sia sotto il profilo critico, sia per come è stato fatto conoscere al pubblico un artista del quale mito e mercato rischiavano di farci perdere il vero significato.

Tancredi era nato a Feltre, nel 1927, ma s'era educato e aveva cominciato a dipingere a Venezia, appena finita la guerra. Inizi se non completamente all'insegna centroeuropea primo novecento, perché vi si infiltravano dati riferimenti di più stretta attualità, certo di una cultura complessa che sta fra divisionismo e gusto da secessione, di un segno-colore che s'è interposto alla semplice ottica del reale e la carica di un nervosismo e di una tensione psicologica frammentata e in continuo movimento, come un pulviscolo atmosferico in ebollizione e in mutazione. In ultima analisi tutto il lavoro di tutta la vita pittorica di Tancredi, assai breve se durerà appena fino al tragico 1964, si può riassumere nel ritrovare, in quel prillare della materia che fa da doppio e dà iridescenza alla presenza del mondo, un fantasma conduttore, una figura allucinatoria che mostri di reggerne le fila e le riporti a singola lezione e poi confrontare questa con la presenza fisica, con la pressione oggettiva di alcuni elementi quotidiani, come quei fiori, ad esempio, che compaiono nei tardi dipin-



Tancredi: *Senza titolo*, 1953.

ti di rose. Cominciò gli anni cinquanta con una serie di quadri a piccole pennellate o puntiformi di chiara intonazione viennese nella tessitura, ma non immemore di un Tobey, come misura di uno spazio che s'è raccolto tutto sulle due dimensioni frontali della visuale ed è incerto se battere su una struttura puramente ottica o se rinfocolare una iridescenza quasi simbolistica.

Alla fine degli anni cinquanta compare nel tappeto puntiforme anteriore, una serie di tracce, di fili, di dipanamenti (e la memoria delle filamentosità grasse di un Previati e di un Boccioni riconferma l'origine culturale di Tancredi anche se non mancano letture del già citato Tobey e, in modo più corsivo, di Pollok) che tessono fra loro i vari mulinelli o organismi energetici in cui si componevano le tele fino allora dipinte. Ma non è una sequenza di linee forza, di transitivi che lascian traccia e conducono ad un unico centro propulsivo: il senso di emotività tambureggiante di Tancredi non lo consente, con i suoi automatismi così meccanici e diretti. Quel tracciare è l'inizio di un modo di connettere i segni, in figure, in grotteschi che non mi pare siano proiezioni psicologiche, modelli di paure, o testimonianze di fantasmi, spinti sulla tela, quanto un forzare il velo della retina, che ormai è una sorta di cateratta culturale e arrivare a rivelare nella mutazione una misura (« con un po' di leggerezza e un tantino di amarezza » dirà in un appunto del 60 a proposito delle sue *Facezie*, definite « scherzi accorati ») e una sostanza che ha del fuggente, sempre pronta a frangersi e sparire. Un modo di forzarsi a superare la infinita malleabilità della natura, che si rivelava troppo simile alla sua personale « automaticità » psicologica, per offrirgli una sponda da cui organizzare il discorso e iniziare un diverso cammino. Forse è ancora un fare i conti con le premesse secessioniste mai dimenticate, ma ora insufficienti a dargli una qualche misura di verifica in quel suo fluttuante modo di essere. Questo artista goloso, preso di una furia estatica come pochissimi, o nessun altro, dei suoi coetanei, si ritrova di fronte a una perdita di presenza, a una iridescenza al color bianco che è segno, nello svanire che ha, di qualcosa di non remoto cui la sua presa non giunge ed è alla presa, al possesso che Tancredi vuol giungere.

È una felice congiuntura data dalla sede di questa mostra che quasi a metà percorso, scompaginando un poco la cronologia, chi visita si trovi immerso nei disegni e nelle opere figurative, diciamo così, più tarde, cioè in questa calata al verso del mondo di Tancredi quale s'è rivelato fin lì e quindi in immagini-forzature delle sue delimitate dimensioni con cui ha tentato l'estremo esorcismo della sua pittura. Resta fornita al visitatore, così, di colpo, la chiave, « l'occhio nuovamente dimensionato », di cui Tancredi discorre a un certo punto. L'ordine, molto ben seguito da Marisa Dalai Emiliani che ha filologicamente curata la mostra, era indispensabile a cogliere proprio l'aspetto che precipita nella zona centrale della rassegna milanese: un percorso senza sviluppo, in qualche modo, fedele a un'angoscia che stava a margine della pittura e che la pittura più che sciogliere e definire, rialimentava di continuo: né Tancredi poteva accettare che la pittura fosse per lui un puro sintomo o una approssimativa radiografia. In questo senso Tancredi ha pieno diritto di cittadinanza nell'arte dei suoi anni, che avevano un puntuale senso di marginalità, di impossibilità a sciogliere un groppo che non era né estetico né culturale: e come tale, nel contesto di questa situazione, va studiato. Solo quando ci fosse stata una invasione totale di campo e un'aggressione grazie alla quale cessare di « pensare ciò che mi si dà da pensare » (la frase è di Artaud e la evoca Schwarz in catalogo), solo allora il discorso si sarebbe in qualche modo sbrogliato: e le *Facezie* propongono una situazione del genere.

Così si arriva alla serie dei « fiori dipinti da me e da altri al 101% », fra gli esiti più fermi, e patetici insieme, dei primi anni sessanta: fiori, è Tancredi a dirlo, che non sono materia, ma realtà; simboli, se mai, ma non materie estetizzate. Sono oggetti fatti a mano, fiori artificiali, cuciti alla superficie del quadro o forse respinti e impossibilitati a sciogliervisi dentro: magari sono delle « anti ninfee » per tornare alle radici della pittura moderna, le anti ninfee di un contemporaneo.

Poi a chiusura, i disegni, così oggettivi, degli ultimi mesi, su cui scioccamente si spenderà la parola realismo, forse, e che hanno un'ossessione di resa della estrema semplicità del segno-figura che nel loro rifiuto di ogni lirismo e di ogni estasi, meno realistici non potrebbero essere, quanto piuttosto un gesto di estrema sfida. È ancora il passo di Artaud a fare da buon conduttore « reintroduco il mio disegno nella natura, per la prima volta dò alle cose la forma della mia volontà ».

Mostra dunque di estremo interesse, condotta con rigore e con amore da chi l'ha curata, e tale da offrire un'utile pezza di appoggio alla riflessione sul nostro più immediato passato prossimo. Ma proprio per la sua immediatezza spiazzata da ciò che oggi preme alle porte per ciascuno di noi, rassegna di difficile giudizio, così interrogativa e sconfitta è la materia che si allinea lungo quel breve itinerario.

Tancredi: *Autoritratto al cavalletto*, 1964.

Arte programmata

a cura di Lea Vergine

Ai primi del '60 esplode la cosiddetta arte cinetica e programmata. Gli antecedenti sono lontani; prima di ricordare le sculture in movimento di A. Calder, G. Rickey e l'opera di Max Bill, bisogna risalire a Gabo e Moholy Nagy (1920-22). Ma è nel « manifesto giallo » del '55, pubblicato dalla galleria Denise René di Parigi, in occasione della mostra « Il Movimento », che il termine di *cinetico* e *cinematico* comincia ad essere adoperato per indicare le specifiche ricerche sulla percezione visiva. Poi, nel '62, arriva Umberto Eco e parla di arte *programmata*.

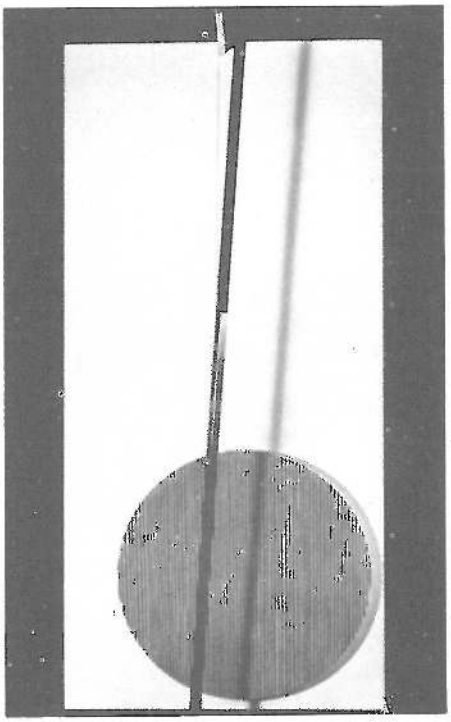
Tale corrente ha rappresentato un sostanziale rinnovamento del fare e dell'intendere estetico contemporaneo, tendendo ad individuare, attraverso l'analisi dei fenomeni percettivi, valori nuovi e a programmarne la destinazione. Alla tecnica della interpretazione si sostituisce quella della osservazione e dell'accertamento metodico. Si vuole fornire alla società la possibilità di strutturare l'ambiente fenomenico nel quale l'uomo si trova a vivere e si vuole condurre una ricerca sistematica ai fini di un'acquisizione critica del rapporto individuo-massa. Gli autori progettano modelli che intendono svolgere una funzione sociale ed una conoscitiva; essi mirano ad evidenziare un processo verificabile in ogni sua fase; la intenzione è quella di fornire un'informazione a carattere globale dei fenomeni esemplificati e l'insieme dei dati di esperienza necessari a programmarli. Connotazione dei fatti, quindi, e individuazione della dinamica che spiega le leggi della loro trasformazione.

Ma come è stata intesa l'operazione « arte programmata »? Come poesia dello universo tecnologico, come riscatto estetico dei condizionamenti industriali propri della nostra civiltà, come esito altamente suggestivo delle applicazioni matematiche e scientifiche; ovvero sia come tutto ciò che non voleva essere.

Tra le personalità più significative vanno tenuti presenti V. Vasarely, J. R. Soto, F. Malina, B. Munari, K. Gerstner, J. Agam, E. Mari, B. Riley, M. Adrian. G. Von Graevenitz, P. Bury, V. Richter, Cruz-Diez, C. Mavignier, I. Picelj, G. Alviani, L. Wilding, e ancora M. Boto, Vardanega, Tomasello, C. Megert; e, sotto certi aspetti, E. Castellani.

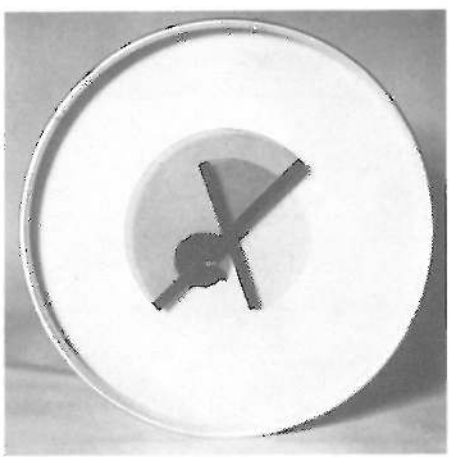
In questa direzione hanno lavorato anche Dadamaino, N. Vigo, M. Apollonio, Tornquist. Tutti ricercatori che, solo occasionalmente, hanno realizzato ricerche d'équipe. Perché c'è da dire che gli inizi degli anni '60 sono anche il momento di ripresa delle ricerche associate. Il tempo trascorso ci permette, ormai, di riconoscere gli aspetti velleitari del lavoro di gruppo, senza però sminuire l'incidenza di una dinamica che ha introdotto nel far arte una dimensione oltremodo ricorrente oggi, e cioè quella dello spettatore co-autore. Alle realizzazioni dei gruppi, inoltre, si deve la divulgazione dei tanto rivendicati multimedia e la tensione verso una complementarietà estetica, dove l'azione del pubblico viene richiesta per completare l'accadimento proposto. Al costituirsi dei gruppi, che però non hanno mai avuto vero carattere interdisciplinare, concorsero diverse motivazioni: una scelta di metodo, ma anche l'insofferenza per la figura dell'artista strumento del capitale; un'istanza razionale, ma anche la decisione di unirsi per formare impatto in modo da sfondare in maniera organizzata; l'esigenza di opporsi al caso e di andare oltre le capacità del singolo a promuovere un linguaggio nuovo; le opere, intanto, venivano firmate individualmente; il fronte comune avanzava e i componenti guadagnavano spazio.

Tra i gruppi vanno ricordati i più rappresentativi: il « Groupe de recherche d'art visuelle » di Parigi con Le Parc, Garcia-Rossi, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaraal; la « Equipo '57 » con gli spagnoli A. Duart, Ibarrola, Serrano, ecc.; il gruppo N di Padova con M. Massironi, A. Biasi, E. Chiggio, T. Costa, E. Landi; il gruppo O con i tedeschi H. Mack, G. Uecker, O. Piene; il gruppo T di Milano con G. Anceschi, D. Boriani, G. De Vecchi, G. Colombo, G. Varisco; il gruppo sovietico « Dvizenje » di L. Nusberg; il gruppo MID di Milano. Allo stato attuale tutti i gruppi sono sciolti da un pezzo e i ricercatori superstiti si amministrano in proprio.

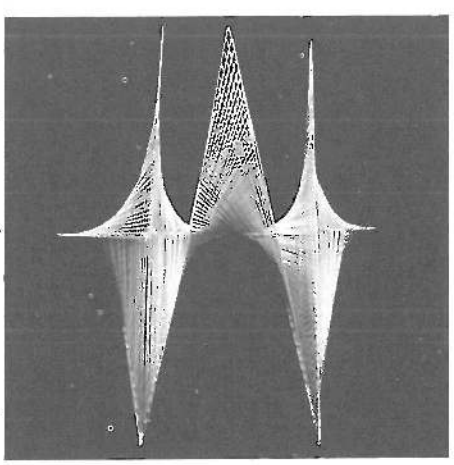


J.R. Soto: *Doppia relazione.*

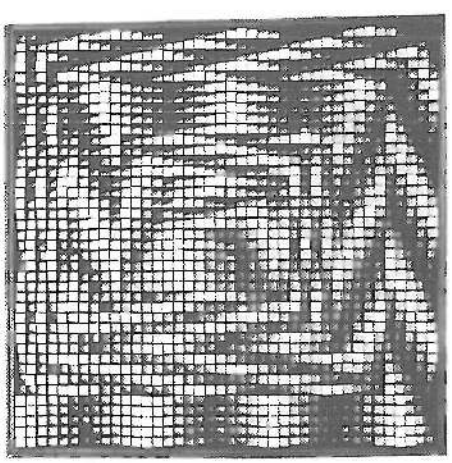
B. Munari: *Ora X*, 1945-1963.



Equipo 57: *E. I*, 1961-63.



E. Mari: *Progetto 726*, 1963.



Antologia critica

Julio Le Parc

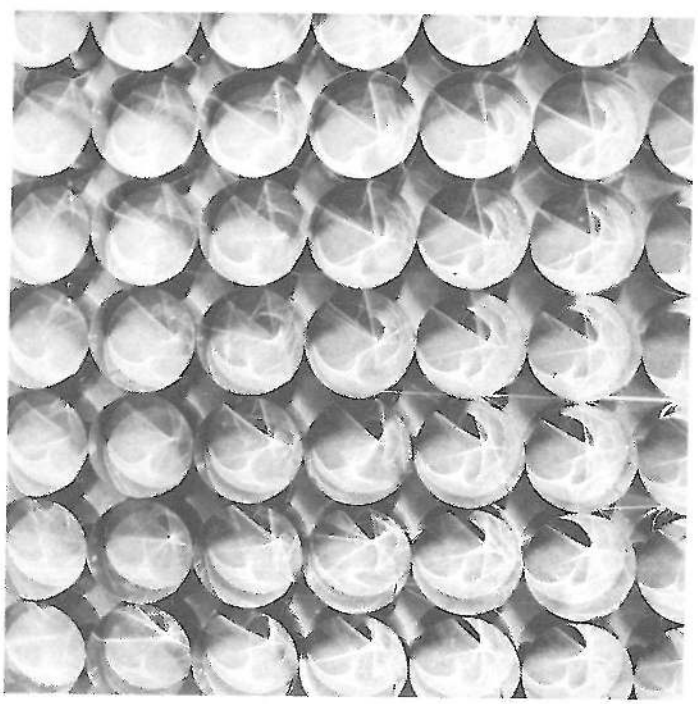
Il Groupe de Recherche d'Art Visuelle intende esprimere la sua profonda inquietudine, la sua confusione, i suoi dubbi e un po' la sua stanchezza e il suo disgusto.
Disgusto per una situazione che pur sotto aspetti diversi continua a prolungarsi.
Situazione che mantiene sempre una compiacente considerazione nei confronti dell'opera d'arte, dell'artista unico, del mito della creazione e di ciò che oggi sembra essere di moda: i gruppi considerati come super-individui.
Situazione alla quale noi ci sentiamo legati con le contraddizioni che ciò comporta.
Si ha un bel parlare di integrazione delle arti.
Si ha un bel parlare di luoghi poetici.
Si ha un bel parlare di una nuova formula d'arte.
Si ha un bel gridare ciò che gli altri non gridano.
Il circuito dell'arte continua ad essere chiuso in se stesso.
Si può ricamare intorno all'estetica, alla sensibilità, alla cibernetica, alla brutalità, alla testimonianza, alla sopravvivenza della specie, ecc.
Si resta sempre allo stesso punto.
Occorre una APERTURA, uscire dal circolo vizioso che è l'arte attuale. L'arte attuale non è che un formidabile bluff.
Una mistificazione variamente interessata intorno ad un semplice fare che viene designato « creazione artistica ».
Il divorzio tra questa « creazione artistica » e il grande pubblico è una realtà evidente.
Il pubblico è a mille chilometri dalle manifestazioni artistiche, tanto più di quelle dette d'avanguardia.
Se esiste una preoccupazione sociale nell'arte attuale essa deve tener conto di questa realtà ben sociale: lo spettatore...

da Atti del 12° Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte, Rimini, Verucchio, Riccione, 1963.

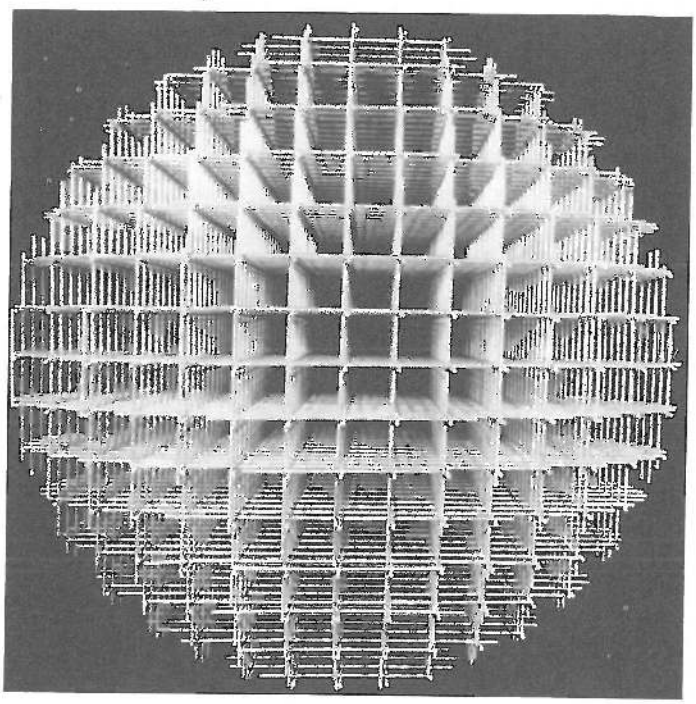
Manfredo Massironi

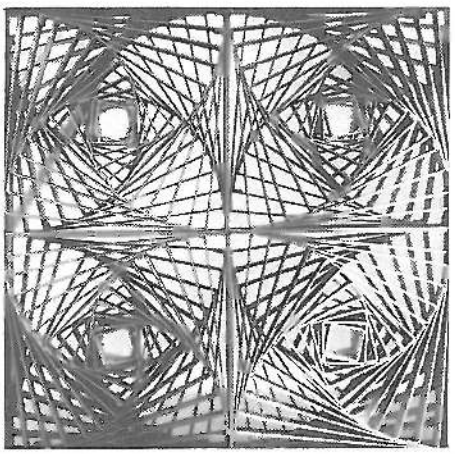
...« Da un lato troviamo la ragione della costante preoccupazione di costruire un mondo nuovo che fa temere agli uomini di perdere la loro vita interiore a favore di un meccanismo che li automatizzi completamente. E dall'altro lato troviamo una reazione sentimentale che per non lasciarsi incamerare in un ingranaggio organizzativo di tipo meccanico reagisce negando ogni rigore ed ogni struttura e valorizzando tutto quanto può essere libero, naturale, immediato, o anche rifiutato, negato, abbandonato.
Da una parte nulla è poesia, dall'altra parte tutto è poesia. La sintesi può venire dal porre entro parentesi qualche cosa, questo qualche cosa da negare è la parola poesia, la ricerca di poesia è l'unico punto che divide i due mondi che vivono nel nostro unico mondo.
...I nostri problemi sono problemi visivi, ...Visivi perché si preoccupano del rapporto che intercorre fra l'oggetto creato e l'organo della visione senza occuparsi di posizioni passionali ed interiori che quando vengono proposte volutamente si sostanziano in assurdi sentimentalismi romantici »...
...Abbiamo visto scontrarsi con la realtà e di conseguenza svirilizzarsi tutti i principi teorici che avevamo formulato e che caratterizzavano la nostra azione. Non possiamo più metterci a dettare principi morali e leggi da seguire, o proporre rimedi taumaturgici per una situazione complessa che non può venir sanata con mezzi così semplici. E nemmeno possiamo pensare che il nostro piccolo linimento possa essere anche un modesto contributo per una grande guarigione. Se facessimo questo si rifarebbe il discorso dei costruttivisti e di tutte le avanguardie che profetizzavano rinnovamenti a catena una volta adottato il rinnovamento da essi proposto nel campo dell'arte.
Ora ci accorgiamo di poter ottenere assai poco col nostro lavoro. Tutte le discipline culturali se vengono utilizzate in base alle relazioni che hanno con alcuni valori fondamentali possono dar luogo, sul piano ideale, ad una illusione di rinnovamento universale e sul piano reale, restano legate ad una pratica riformista. Si verifica così un fenomeno apparentemente paradossale, infatti ogni volta che si cerca di portare un valore nuovo nella realtà, se questa operazione ha un senso e non è semplice utopia, ci si accorge di non poter chiedere niente più di una riforma.
Allora forse bisogna strappare alle discipline culturali la loro testa di valori, ridurle a delle semplici tecniche da usare con la massima spregiudicatezza, secondo le opportunità che man mano si presentano. Il primo risultato che si può così ottenere è quello di sgombrare il terreno dalle mistificazioni possibili e di ridurre

J. Le Parc: *Rilievo*, 1962.

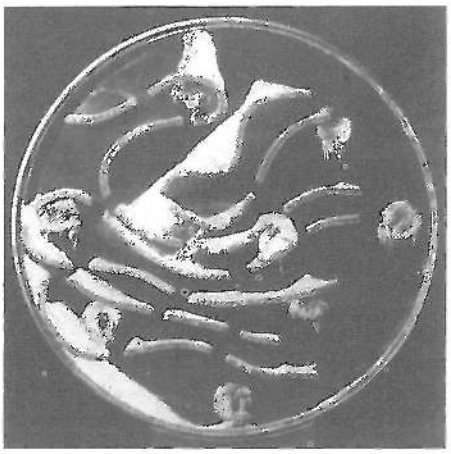


F. Morellet: *Struttura*.

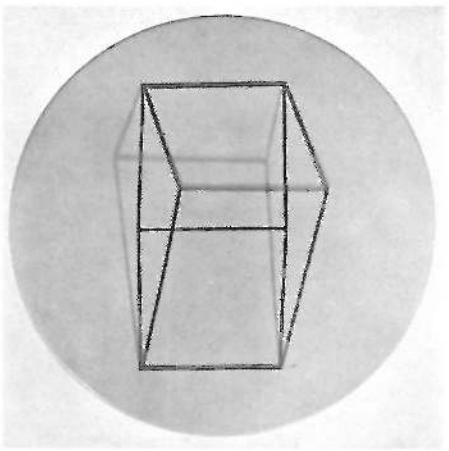




M. Massironi: *Doppia struttura,* 1965.



D. Boriani: *Superficie magnetica,* 1961.



G. De Vecchi: *Deformazione assonometrica,* 1964.

così la questione ad un più semplice problema di risultati.
Essere diventati coscienti di questa situazione è un punto base dal quale non si può prescindere per continuare a lavorare e per impostare nuove scelte. Solo una chiarificazione che liberi da ogni fraintendimento le nostre ambizioni ideologiche ci può rendere liberi per le nostre scelte future non solo nel campo dell'arte.

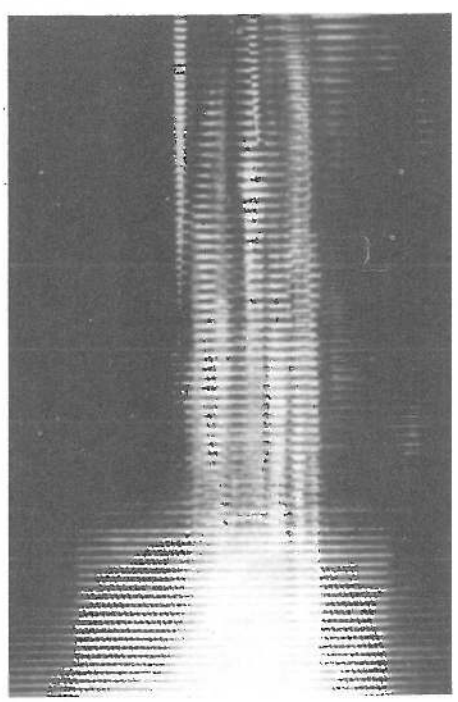
dal catalogo mostra « Nova Tendencija 3 », Zagabria, 1965.

Enzo Mari

« Nuova Tendenza: Etica o Poetica? »
La Nuova Tendenza è stata intesa, da tutti coloro che si sono occupati del suo sviluppo, come un movimento diretto alla individuazione e alla divulgazione di quelli che non si possono definire in altro modo che i valori etici della professione-condizione del cosiddetto artista.
Nell'attuale momento storico tali valori etici si identificano con la necessità di verificare sistematicamente, con procedimenti analoghi a quelli della ricerca scientifica, i fenomeni artistici; e di impegnarsi in una conseguente azione didattica ai fini di demistificare tutto l'apparato delle convenzioni a carattere estetico che ancora oggi, in luogo di chiarire le proprie funzioni (e, di conseguenza, essere realmente alla portata di ogni uomo), continuano ad essere lo strumento e lo sfogo di una cultura borghese (anche nei paesi socialisti) che non cerca la conoscenza ma soltanto il suo patentamento.
Il momento più vivo della Nuova Tendenza coincise col suo nascere quando, insieme all'interesse per le nuove sperimentazioni, c'era l'entusiasmo e, in alcuni, la sincera volontà di rinnovare strutture ritenute decrepite.
Ma, come abbiamo constatato, il compito non è così facile. In effetti, quei processi di oggettivazione che mediamente portavano — e necessariamente — alla estrema semplificazione di un modello percettivo e al suo sviluppo di variabili (ottenuto spesso con accorgimenti cinetici) si riducevano — e si riducono — ad un'esaltazione mitica di se stessi: di conseguenza la ricerca scadeva in quella operazione di patentamento che si voleva combattere.
Così, questa tendenza determinata da finalità etiche si tramutava in uno dei tanti movimenti di poetica espressiva che, come sappiamo, sono il veicolo pubblicitario della merce artistica.
(Con la terza edizione si tentò di separare l'aspetto della ricerca da quello della produzione al fine di poter trovare dei nuovi entusiasmi in una dimensione più realistica).
Questa quarta edizione è suddivisa in una parte storica e in una parte dedicata al rapporto tra le ricerche visuali e i calcolatori elettronici come mezzi per svolgerle (rapporto che si pone quale insegna della manifestazione). La parte storica, se da un lato non può che confermare la disillusione di quanti hanno creduto all'eticità della Nuova Tendenza, dall'altro, non fa che storicizzare i risultati della « poetica espressiva », con quel che segue. Per quanto riguarda l'utilizzazione del computer, è naturale essere d'accordo sul fatto che questo strumento riveste e rivestirà sempre più una grande importanza, e che pertanto è giusto sviluppare esperienze in tal senso (d'altra parte, servirsi del « programma » caratterizzava fin dagli inizi il lavoro di molti ricercatori).
Se, come abbiamo sostenuto finora, il fine della Nuova Tendenza dovrebbe essere quello di demistificare i fenomeni artistici (è pur vero che questo lo si ottiene anche attraverso la conoscenza delle più appropriate tecniche contemporanee), l'esperienza fatta in questi anni ci ha dimostrato che se non si cerca — in primo luogo — di definire chiaramente all'interno di noi stessi e di fronte alla opinione pubblica, la realtà socio-economica della nuova situazione non si attueranno mai le condizioni necessarie per una ricerca condotta in termini non mistificati.
Pertanto, anche se in questa mostra potranno essere presenti realizzazioni gradevoli (il termine non è casuale) e indicative di futuri sviluppi, l'esperienza delle edizioni trascorse ci obbliga a pensare che l'equivoco della poetica continua, anche se in questo caso si tratta della «poetica-espressiva-fatta-col-computer». In altre parole, si confonde il mezzo con l'obiettivo. Perciò penso che se questa manifestazione vuole avere delle ragioni per continuare (che non siano di tipo burocratico-paternalistico-turistico e, indirettamente, mercantili) sarà bene che la quinta edizione riguardi, conseguentemente alle ragioni rivoluzionarie implicite nei valori della ricerca cui così frequentemente ci riferiamo, ed in termini inequivocabili, le implicazioni di ordine socio-economico dell'« artista e della sua sopravvivenza nell'attuale società.

Prefazione per il catalogo della quarta manifestazione Nuova Tendenza, Zagabria, 1969.

H. Mack: *Oggetto.*



Bibliografia essenziale

Accame Giovanni, *Munari, Castellani, Mari* in Opus n. 16, 1970.

Apollonio Umbro, *Del fattore cinetico nell'arte contemporanea* in La Biennale n. 42, 1961 / *Ipotesi su nuove modalità creative* in Quadrum n. 14, 1963 / *Nuova tendenza* in Evento n. 16-17, 1964 / *Strutturazione dinamica della percezione visiva* in Civiltà delle macchine n. 4, 1964 / *L'arte programmata* in Sipraumo n. 3, 1966 / *Ricerche di visualità strutturata* nel volume « Arte d'oggi », 1965, ed. Curcio, Roma / *Nuova Tendenza Arte Programmata Italiana* prefazione al catalogo della mostra del comune di Modena, 1967.

Argan Giulio C., *Aut Aut* in Il Messaggero, 7-8-'63 / *La ricerca gestaltica* in Il Messaggero, 24-8-'63 / *Le ragioni del gruppo* in Il Messaggero, 2-9-'63 / *Utopia e ragione* in Il Messaggero, 12-10-'63 / *Le poetiche* in Il Messaggero, 9-11-'63 / *Aleatorio e programmato* in Terzo Programma n. 1, 1964 / *Progetto e Destino*, 1965, ed. Il Saggiatore, Milano / *Situazione e problemi dell'arte programmata* in Casabella n. 297, 1965.

Ballo Guido, *Occhio critico* n. 2, ed. Longanesi, Milano.

Battisti Eugenio, *L'Op Art* in Almanacco Bompiani, 1968.

Bonaiuto Paolo, *Creatività, produttività, percezione* in Ricerca e progettazione, catalogo della XXXV Biennale di Venezia.

Calvesi Maurizio, nel catalogo della XXXII Biennale di Venezia.

Crispolti Enrico, *Neoconcretismo, arte programmata, lavoro di gruppo* in Il Verri n. 12, 1963.

De Fusco Renato (a cura di) *Tecnologia e poetiche contemporanee* in Op. Cit. n. 1, 1964 / *Gestalt prima e dopo* in Op. Cit. n. 2, 1965.

Dorfles Gillo, *Arte tecnologica alla Biennale* in Art International, settembre 1966 / *Gioco e rigore nell'avanguardia italiana* in L'Oeil n. 133, 1966.

Eco Umberto, Prefazione nel catalogo della mostra *Arte programmata*, 1962.

Fagiolo Maurizio, *Rapporto '60*, 1966, ed. Bulzoni, Roma.

Lamac Miroslav, *I giovani pittori di Mosca* in La Biennale n. 62, 1967.

Mari Enzo, Gruppo N e Gruppo T, *Arte e libertà* in Il Verri n. 12, 1963.

Mari Enzo, *La funzione della ricerca estetica*, 1970, ed. Comunità, Milano.

Menna Filiberto, *Attualità e utopia dell'arte programmata* in Film Selezione, 1963 / *Situazione delle esperienze cinetiche e visuali in Italia* in Il Verri n. 22, 1966 / *Arte cinetica e visuale* nella collana L'arte moderna n. 114, 1969, ed. Fabbri, Milano.

Montana Guido (a cura di), n. 17 di *Arte Oggi* dedicato a *Le problematiche artistiche di gruppo* (interventi di Apollonio, Argan, Assunto, Battisti, Crispolti, Dorfles, Garroni, Maltese, Marcolli, Menna, Montana, Pignotti, Raffa), 1963.

Popper Frank, *L'Arte Cinetica*, 1970, ed. Einaudi, Torino.

Vinca Masini Lara, *Arte programmata* in Domus, gennaio 1965.

Vergine Lea, *La Nuova Tendenza è già in crisi?* in La Fiera Letteraria n. 39, 1965 / *Les groupes gestaltiques* in Opus n. 16, 1970 / *Arte Programmata* in Qui Arte Contemporanea n. 7, 1971 / *Arte cinetica* conferenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1973.

Zevi Bruno, *Tra caso e piano, tra matematica e azzardo* in L'Architettura n. 7, 1963 / *La corrente gestaltica, l'arte di gruppo* in L'Architettura n. 8, 1963.

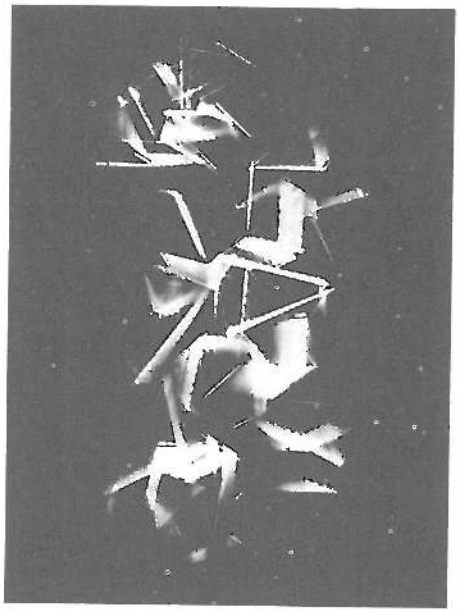
AUTORI VARI (inchieste, dibattiti, ecc.) La Fiera Letteraria del 15-9-'63.

Atti del XII Convegno Internazionale di Verucchio 1963.

Marcatré n. 4-5, 1964 Dibattito dell'INARCH su *La ricerca di gruppo* (Zevi, Maltese, Argan, Massironi, Mari, Vedova, Portoghesi, L. Ricci).

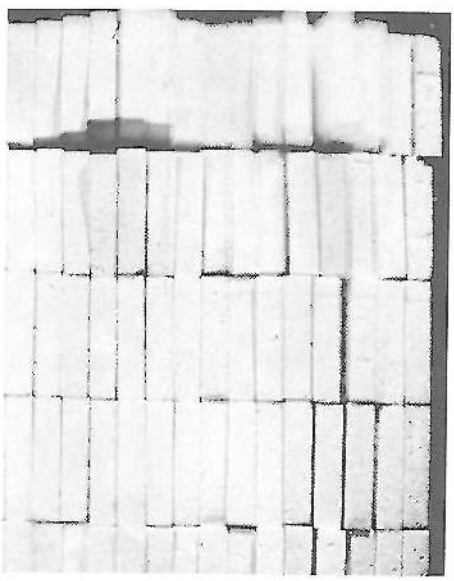
Perpetuum mobile, 1965, mostra e catalogo a cura della galleria L'Obelisco di Roma (Assunto, Battisti, Lazzari Menna, Portoghesi).

Lineastruttura n. 1, 1966, numero dedicato alla ricerca di scritti specifici sull'arte programmata di Apollonio, Morellet, Molnar, Maldonado, De Vecchi, Von Graevenitz, Gregotti, Crosby, gruppo MID, V. Corbi).

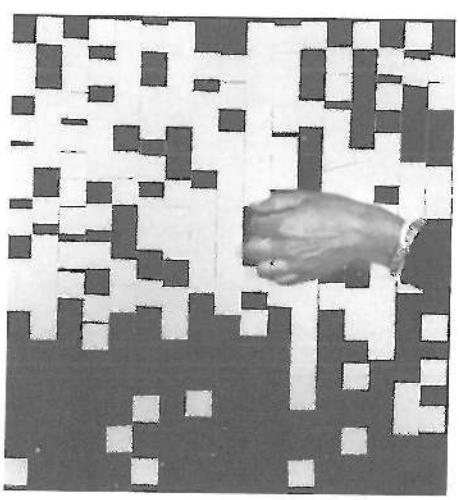


G. von Graevenitz: *Struttura.*

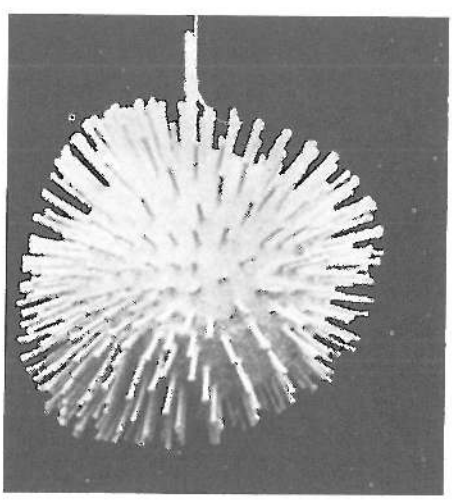
G. Colombo: *Strutturazione pulsante*, 1959.



Gruppo MID: *Effetto stroboscopico*, 1966.



Dadamaino: *Oggetto componibile*, 1966-68.



G. Uecker: *Spijkerobjekt*, 1962.

8ª Biennale di Parigi

Intervista a Georges Boudaille

di Giovanni Lista

La 8ª Biennale di Parigi si preannuncia come l'avvenimento internazionale di maggiore risonanza del 1973. Abbiamo perciò pregato Giovanni Lista di porre alcune domande a Georges Boudaille, Delegato Generale della predetta Biennale. Ecco l'intervista.

LISTA: Nel settembre del '71 lei ha definito la VII Biennale come « Biennale di transizione » che avrebbe aperto la strada verso « numerose possibilità di evoluzione ». Quali saranno i caratteri della VIII?

BOUDAILLE: Nel '71 pur mantenendo il sistema tradizionale delle Biennali così come è in funzione a Venezia dove ogni nazione invia le proprie scelte, cercammo di intervenire orientando i commissari dei diversi paesi verso tre opzioni di base che erano, come lei ricorderà, il concetto, l'iperrealismo e gli interventi. Ora, sia perché molti paesi non annoverano artisti di queste tendenze, sia perché diversi commissari preposti non vollero o non poterono rispettare le nostre indicazioni, accadde che ci trovammo con ciò che venne definito come « quarta opzione », cioè con un insieme di opere molto diverse, in gran parte del tutto tradizionali, che appesantì enormemente la Biennale compromettendo anche la sua omogeneità, il suo, diciamo, potere d'urto. Questa volta si è deciso di fare un ulteriore passo avanti adottando in pratica il sistema « Documenta », cioè procedendo unicamente per invito. È stata istituita una commissione internazionale, che io presiedo, la quale riceve i *dossiers* da una serie di corrispondenti diretti residenti in ogni paese. Si tratta di critici spesso indipendenti con cui siamo in rapporto personale e che conoscono bene la Biennale e la sua volontà di presentare ciò che vi è di realmente nuovo. La commissione lavora quindi su *dossiers* molto completi comportanti non solo biografia e bibliografia dell'artista, ma foto in bianco e nero e diapositive a colori. Ogni *dossier* è esaminato con molta attenzione almeno due volte...

LISTA: Dunque, come fatto acquisito, vi è l'esclusione delle opzioni privilegiate quali se ne ebbero alla VII...

BOUDAILLE: Non vi sarà alcuna sezione particolare alla prossima Biennale e ciò né per partito preso né per una decisione a priori. La commissione internazionale, di cui le darò la lista dei componenti [1], si è già riunita diverse volte e tra le ipotesi di lavoro esaminate vi era anche quella di creare delle opzioni come se ne formularono la volta precedente, ma vi abbiamo rinunciato. Così si è deciso di esaminare il caso di ogni artista che ci era segnalato, in funzione, diciamo, della sua personalità, della sua originalità, del suo apporto... insomma per i suoi meriti personali e non in funzione di certe correnti dominanti o più o meno alla moda attualmente.

LISTA: Questo credo che sia un fatto importante nella misura in cui rompe con una certa situazione che è spesso anche quella della critica che oggi si esprime per correnti, per formule, direi quasi per etichette, piuttosto che attraverso un discorso preciso sul lavoro del singolo artista...

BOUDAILLE: ...è giustamente il problema affrontato. A causa delle tre opzioni che volemmo proporre alla scorsa Biennale, ci hanno accusato di « dirigismo culturale », mentre invece non si trattava che di riflettere ciò che era in fondo l'attualità artistica. È accaduto inoltre che molti giovani artisti che furono esclusi vennero a dirci che se avessero saputo in tempo delle tre opzioni, avrebbero inviato *dossiers* « concettuali » o « iperrealisti ». Ora, non si tratta di « dirigismo », ma necessariamente i giovani sono sia arrivisti, sia molto influenzabili e, malgrado tutto, esprimersi per formule non può non avere certe ripercussioni sulla attività di chi non è ancora ben fermo sulle proprie posizioni. Ci eravamo allora riservati in un primo momento di vedere se, fatta una prima scelta, si potesse strutturare di nuovo la Biennale ma, diciamo, a posteriori, secondo diverse sezioni. È accaduto questo. Abbiamo scelto finora 52 artisti, o gruppi d'artisti, ed abbiamo ancora 150 *dossiers* da esaminare, inoltre non abbiamo potuto stabilire le nostre scelte sugli artisti di alcuni paesi di cui non avevamo ancora informazioni, in particolare gli americani, gli italiani, i canadesi, gli iugoslavi e altri ancora. Ovviamente non posso fare nomi, ma dirò che dopo questa scelta ci siamo accorti che i *dossiers* accettati costituiscono di fatto un tutto omogeneo su cui si possono fare solo alcune osservazioni. Ad esempio la constatazione di un numero pressoché eguale tra opere che vanno al suolo e quelle che vanno al muro, mentre una volta la pittura prevaleva di molto in quantità sulla scultura. Altra osservazione: la maggior parte degli artisti attuano delle ricerche o utilizzano dei mezzi che riguardano immediatamente ed in grande misura la materia, cioè avremo una esposizione di opere, e intendo di opere molto concrete. Da un lato avremo ai muri delle opere che sono ricerche di strutture, se si vuole, della materia, un po' sul genere del gruppo Support/Surface in Francia, che è una tendenza apparentemente in corso di sviluppo e che ha prodotto diverse opere di qualità, dall'altro gli scultori, diciamo così, cioè avremo quelli che raggruppano degli oggetti sia da loro costruiti, sia prelevati dalla realtà, ma che comunque essi dispongono in un certo ordine che vogliono significativo. Ma è certo che sarà a voi critici di produrre uno o diversi sensi globali sull'insieme delle opere esposte, noi vogliamo solo fornire materiali per la vostra riflessione.

LISTA: C'è tuttavia una corrente di cui si parla un po' dappertutto ma che non arriva ad ottenere una consacrazione definitiva, intendo dire la « Poesia Visiva ». Personalmente vedrei con piacere una sala dedicata a questa corrente estremamente interessante e certamente tra le più vitali in questo momento...

BOUDAILLE: ...in verità credo che sia piuttosto una corrente particolare in fase di sviluppo soprattutto in Italia. So che interessa molto Bonito Oliva che d'altronde mi invia continuamente tutte le sue opere. Inoltre c'è stata recentemente una esposizione alla Galleria « Il Canale » di Venezia, forse anche lei avrà avuto occasione di vederla...

LISTA: ...appunto, avrà constatato che come corrente la « Poesia Visiva » può vantare esponenti internazionali, da J.F. Bory a P. de Vree, a Sarenco, a A. Misson, e molti altri.

BOUDAILLE: Tutto quello che posso dirle è che il nostro lavoro non è ancora finito. Posso augurarmi che tra i *dossiers* da esaminare ce ne siano di quelli di artisti di questa corrente e che siano accettati. Ma vorrei dire che accanto alla sezione « opere », la VIII Biennale prevede una vasta sezione informativa sulla attività artistica contemporanea. La grande inchiesta fatta dai nostri corrispondenti nei vari paesi, è stata a questo fine ampliata da una seconda indagine, la cui direzione è stata affidata a J.M. Poinsot, la quale verte sul funzionamento delle istituzioni culturali dei vari paesi. Inoltre dato che molte nazioni si troveranno di fatto escluse dall'esposizione a causa del loro insufficiente sviluppo culturale, progettiamo di presentare con proiezioni di diapositive la produzione di numerosi artisti. Abbiamo inoltrato richieste in questo senso agli organi competenti di ogni paese per via diplomatica. Quindi si può dire che attraverso le due sezioni praticamente tutta l'attuale ricerca artistica dei giovani sarà presente alla prossima Biennale.

LISTA: Nel '71 la Biennale si trasferì nel Parco di Vincennes. Era una grossa innovazione e il tentativo di uscire dal Museo per tentare l'esperienza di uno spazio aperto che favorisse anche una

certa « attivazione » del pubblico, cosa che era d'altronde nel programma di molti tra gli artisti espositori. Senonché questa ricerca di un incontro non sembra essere avvenuta nel più felice dei modi. Si sono avuti anzi episodi piuttosto spiacevoli e non sono mancate le opere distrutte o sottratte. Cosa si è previsto in merito per la VIII e quale sarà il luogo d'esposizione?

BOUDAILLE: Devo senz'altro recitare il « mea culpa ». L'esperienza di Vincennes non è stata però un fallimento. Abbiamo avuto 46.000 visitatori, cifra di molto inferiore alla realtà se si tiene conto delle diverse entrate clandestine che si offrivano a chi voleva tentare questa strada e del fatto che gli ultimi giorni per i concerti di jazz una folla di oltre 6.000 persone ha forzato i cancelli sfuggendo quindi ad ogni controllo. E so che proprio allora sono avvenuti questi episodi a cui lei si riferisce. Inoltre ci fu un'ondata di freddo per cui quest'anno si era perfino pensato in un primo momento di ripetere l'esperienza in primavera. Ma non è stato possibile. Da considerare poi che avevo sottovalutato il problema dei servizi di struttura. Per Vincennes dovemmo creare tutto dal nulla come organizzare il servizio dei guardiani, servizio che si rivelò costosissimo quanto insufficiente. Per vari motivi torneremo quindi ai luoghi tradizionali, cioè il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris con sale del Musée National d'Art Moderne e, forse, parte del prospiciente Musée Galliera. Avremo servizi e guardiani regolari e concerti di jazz in sale più piccole, insomma maggiore efficienza e maggiore sicurezza, almeno per ciò che concerne le opere.

LISTA: Retrospettivamente, in quale misura il lavoro della VII Biennale le sembra essere stato determinante per la attività artistica del '72?

BOUDAILLE: Forse si tratta di fatti che si sarebbero comunque verificati, ma noi siamo stati i primi se non in Europa, almeno in Francia, a presentare un importante insieme di opere dell'iperrealismo. Dopo di noi l'iperrealismo è stato presentato a « Documenta », a Parigi si è aperta recentemente una galleria specializzata su questa forma d'arte, e posso annunciarle che, simultaneamente alla VIII Biennale, il C.N.A.C. presenterà una grande esposizione di pittura e scultura iperrealiste la quale, si può dire, costituirà un prolungamento della VII. Circa le ripercussioni della partecipazione alla Biennale, ho cercato di fare una inchiesta indirizzando un questionario a ogni artista in cui chiedevo sostanzialmente quali erano state per lui le conseguenze della sua partecipazione alla Biennale. Pochi hanno risposto esaurientemente e pochissimi hanno detto di aver venduto le opere esposte. Ma so dalle note delle agenzie di trasporto che moltissime sono le opere rimaste in Francia e quindi vendute, e me ne viene conferma dal fatto che c'è in questo caso una piccola tassa che ricade purtroppo sul nostro bilancio. Ovviamente non tutti sentono il bisogno, non di ringraziare, ma di renderci partecipi di tutto questo.
Solo un brasiliano è venuto a dirmi di essersi stabilito definitivamente in Europa perché dopo la Biennale ha esposto in Italia, Germania, Olanda ed ha ricevuto proposte di contratto da diverse gallerie.

[1] La commissione internazionale per la VIII Biennale de Paris comprende oltre a G. Boudaille, Delegato Generale: Daniel Abadie, critico d'arte, Parigi; Jean-Christophe Amman del Kunst Museum di Lucerna; Wolfgang Becker della Neue Galerie di Aix-La-Chapelle, già membro per la VII; Gerald Forty del British Council di Londra; Jennifer Licht del Museum of Modern Art di New York; Toshiaki Minemura, critico d'arte, Tokio, già membro per la VII; Raoul-Jean Moulin, critico d'arte, Parigi; Ansgar Nierhoff, scultore, Colonia; Antoño Saura, pittore, Madrid; Gys Van Tuyl dello Stedelijk Museum di Amsterdam; Radu Varia, critico d'arte, Bucarest, già membro per la VII.

Educazione artistica

Sulle Accademie di Belle Arti

di Raffaele Mormone

Fra gli argomenti del Convegno sull'educazione artistica in Italia, in programma per il prossimo autunno a cura della SIASA, la riforma delle Accademie di Belle Arti sarà, probabilmente, un tema preminente, data la sua urgenza e le implicazioni che comporta in molteplici campi. Siamo perciò lieti di pubblicare questa nota di Raffaele Mormone, che affronta con particolare competenza questa questione e, fra l'altro, denuncia una pericolosa iniziativa da parte dell'Ispettorato per l'istruzione artistica.

Poiché le Autorità governative s'accingono a varare la riforma scolastica e universitaria, circolano notizie su schemi e progetti. Volendo soffermarci su un'area particolare, quella che ci è congeniale, è da rilevare che l'Ispettorato per l'istruzione artistica s'è mantenuto sempre appartato dalle altre direzioni generali, financo nella sede, e che in questo isolamento sta provvedendo ad un documento di riforma. Convocati nel passato dicembre, una diecina di docenti d'Accademia hanno colloquiato in Roma per due giorni.
I lavori, che saranno in seguito ripresi, hanno confermato la tendenza ministeriale nel programmare su due fasce successive l'istruzione artistica. Agli istituti d'arte d'ordine medio (si unificherebbero coi licei artistici) farebbero seguito due diversi istituti, entrambi a livello postliceale, l'uno riservato alle « belle arti », l'altro alle « arti applicate all'industria ».
Ora, se si può ancora discutere sull'opportunità di fondere gli istituti d'arte coi licei artistici, costituisce un grave arretramento, rispetto alle problematiche dibattute alla fine del secolo passato e in quello corrente, separare i previsti due istituti superiori. Tempo fa, concludevo così, su « Napoli nobilissima », alcune considerazioni sotto il titolo « Accademie e belle arti »: « Il pregiudizio a distinguere le arti maggiori da quelle cosiddette minori è evidente, purtroppo, nonostante gli sforzi di una vana mimetizzazione ». Orbene, non fui cattivo profeta, vista l'impostazione del progetto di riforma, e me ne rincresce assai.
In altre parole, si trascurano sia le proposte teoretiche, sia quelle operative e nondimeno i notissimi chiarimenti provocati, anni fa, dal libro di Snow sulle « due culture ». Di conseguenza, si richiamano in vita le ormai superate contrapposizioni fra arte-per-l'arte ed arte-per-la-vita, fra arte-pura ed arte-applicata, fra arti-maggiori e arti-minori, fra arti-libere ed arti-non-libere o, come si diceva nel medioevo, fra *artes liberales* ed *artes mechanicae*. Si ridà corpo, dunque, alla differenza kantiana fra giudizio estetico (*pulchritudo vaga*) e giudizio teleologico (*pulchritudo adherens*) e a quella formulata da Hume fra *Intrinsic Beauty* e *Relative Beauty*. Parimenti, la dicotomia promossa dalla commissione ministeriale, della quale stranamente non fa parte alcun docente di storia dell'arte, trova, in campo socio-culturale, precedenti a dir poco ovvi nell'antitesi fra arte di *élite* ed arte per tutti, come nell'ambito filosofico tra metafisica e fisica, fino a recuperare, per cristallizzarlo, l'aristotelico dualismo di « potenza » ed « atto ».
Invero, imbarazza riproporre la storia delle relazioni fra « utilità » e « bellezza », dato che la bibliografia è abbondantissima ed a portata di mano. Eppure, l'anzidetta commissione la tralascia con disinvoltura. Se proprio una citazione occorresse, richiamerei il cap. III che G. Nicco Fasola incluse nei « Ragionamenti sull'architettura » (Macrì 1949, pp. 61-105), almeno per l'efficace *excursus* attraverso la letteratura d'ogni tempo. E così, ricorderei come il Giedion attribuisca all'*École des Beaux-Arts*, ripristinata da Napoleone nel 1806, il « crescente isolamento delle arti dalla condizione della vita comune » (*Spazio, tempo e architettura*, Milano 1965, p. 203), anche perché essa era posta a guisa di contraltare all'*École polytechnique*, per il

« rifiuto della tecnica, da parte della nuova aristocrazia dell'arte » (F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design,* Bari 1972, p. 176).
Massimamente fa specie veder neglette teorizzazioni ed esperienze maturate negli ultimi tempi, a principiare dal *Bauhaus,* che pur « tendeva a preparare i giovani dotati di talento artistico alla professione di progettisti nell'industria e di maestri in arti manuali, come scultore, pittore e architetto », per citare le parole di Gropius (*Architettura integrata,* Milano 1959, p. 30); pertanto l'allievo « studiava simultaneamente con due insegnanti, un maestro artigiano e un maestro di composizione » (ivi, p. 33). E difatti, in quella scuola, che dovrebbe almeno costituire un punto di partenza per la suddetta commissione, intervennero artisti quali Klee e Kandinsky. Naturalmente, nella sintesi tra funzionalità e bellezza le due componenti più che coesistere affiancate devono intrinsecamente coincidere *ab ovo,* pena il degradamento del risultato ultimo.
Quindi, se le Accademie — com'è irrimandabile — vanno rammodernate, fa d'uopo orientarsi verso un unico istituto superiore, in cui agli insegnamenti meramente artistici (diceva Gropius « compositivi ») s'accostino quelli tecnico-pratici con sezioni modernamente attrezzate in ragione d'un qualificato e concreto inserimento del neo-diplomato nel contesto delle forze-lavoro dell'odierna società. È chiaro che siffatta articolazione del nuovo istituto terrà nel massimo conto le ambizioni, lo spazio e le possibilità sperimentali di quanti si propongano ricerche espressamente formali, dalle quali, anzi, proverrà « nutrimento alla fantasia ed ai poteri creativi », secondo l'accenno di Gropius. Inoltre, nel 1925, Le Corbusier definì gli « oggetti-tipo » semplice « attrezzatura », specificando peraltro: « attrezzatura, ma bella » (*Arte decorativa e design,* Bari 1972, p. 81).
A conclusione della presente nota, c'è da riproporre alla su menzionata commissione la necessità, cui non può sottrarsi, d'inquadrare organicamente i due istituti, da essa concepiti, con le facoltà universitarie di Architettura e con quelle di Arte e Spettacolo di recente istituite a Bologna e a Matera, per non dire di altre consimili iniziative sorte a Roma, presso l'Istituto d'arte, a Firenze-Venezia e altrove.

La legge del 2%

Sbloccare la discussione

di Giorgio Seveso

Certo, le perplessità che Mario Grilli ha espresso riferendosi al mio articolo « Un uso diverso » pubblicato sul numero di dicembre, sono giustificate. Il rischio che i bandi di concorso per « progetti d'intervento », invece di eliminare i fenomeni di malcostume e di immobilismo caratteristici della situazione attuale in materia di legge del 2%, spostino semplicemente il problema o soltanto lo riducano quantitativamente, e magari cambiando il segno politico delle forze interessate, esiste certamente.
Grilli mette, opportunamente, il dito sulla piaga. Tuttavia vorrei dire che la possibilità di manifestazioni di malcostume, di clientelismo o di intrallazzi, è una possibilità *esterna* alla problematica particolare di cui ci stiamo occupando, ed è legata a filo doppio alla tradizione politica e civile del nostro paese. Non si può prescindere da una tale considerazione nel momento in cui ci si pone il problema di intervenire attivamente in questo o quel settore della cosa pubblica. Sappiamo, infatti, che non è certo sufficiente avere « buone leggi » perché le cose, automaticamente, funzionino bene; occorre anche una volontà politica precisa, il sostegno cosciente di larghe masse di cittadini, e, inoltre, una generale consuetudine ai metodi democratici che non è sempre dato riscontrare. Nelle nostre valutazioni consideriamo essenziale questo punto, vedendo, cioè, la nostra proposta di un uso diverso della legge del 2% così com'è formulata, come il *primo* passo concreto verso una riformulazione che non sia soltanto teorica, frutto del lavoro a tavolino d'un certo numero di « esperti ».
Se le cose andassero in questo modo, se cioè calassimo una « buona legge » negli spazi in cui, fino a ieri, ha funzionato l'altra, con i risultati che tutti conosciamo, siamo convinti che ogni cosa tornerebbe come prima. Gli interessi in gioco, coperti dalla generale indifferenza e dalla diffusa diseducazione circa tali problemi, troverebbero il modo di saltare l'ostacolo. Gli esempi non mancano in altri campi, e sono sotto gli occhi di tutti. C'è poi un secondo argomento da non trascurare che è rappresentato dalla inaudita disinvoltura con cui la larghissima maggioranza delle amministrazioni locali, forte della ormai tradizionale ed incomprensibile indifferenza degli organi di controllo statali, riesce ad eludere la legge del 2% (che in fin dei conti è una legge della repubblica) o ad applicarla saltuariamente o in modo incompleto. Anche qui gli esempi sono numerosissimi, e non è certo sostituendo meccanicamente un testo ad un altro che si ovvierà ad una tale clamorosa inefficienza. Il problema è un altro o, meglio, altri sono gli obiettivi pratici che dobbiamo porci e dobbiamo realizzare prima di giungere alla riforma vera e propria. Non si tratta di gradualismo tattico o strumentale, ma di qualcosa di molto più concreto ed essenziale, cioè di responsabilizzare i responsabili.
È con questa concezione del lavoro da svolgere che la FNA-CGIL si è mossa nel lavorare alla proposta dei « progetti d'intervento ». Quando chiediamo che le amministrazioni locali si dotino di un Regolamento interno d'applicazione, espressione di un dibattito tra le forze politiche, culturali e sociali rappresentative della realtà locale, chiediamo qualcosa che divicne realmente *vincolante,* o che, almeno, *avvicina* alla base i termini della verifica e del confronto.
Gli artisti locali, i circoli, i sindacati quali portatori delle specifiche necessità culturali delle classi lavoratrici, i singoli cittadini interessati potranno in effetti esercitare un controllo più diretto e immediato sulla materia e dare luogo a pressioni più efficaci e determinanti in caso di inadempienza, di brogli, di malcostume.
Riassumendo brevemente, dunque, ci sembra che la nostra proposta possa raggiungere due effetti: il primo, quello di impegnare formalmente, come atto vincolante espresso dal suo interno, l'ente pubblico ad applicare la legge secondo un Regolamento avanzato (che, certo, non è necessariamente quello che noi abbiamo proposto); secondo, quello di sbloccare la discussione « accademica » sulla legge, introducendo *nella pratica* un esempio di possibile diverso uso, che solleva (sempre in pratica) contenuti radicalmente nuovi e più avanzati. E mi riferisco alla possibilità per il pubblico di fruire di *tutta* l'attività artistica, dell'opera nel suo farsi, intesa come arco complessivo di sollecitazioni e attività intellettuali, di riflessioni sulla realtà, di indagini culturali di cui il risultato finale (quadro, scultura, dipinto murale) non è che una parte. O alle molteplici possibilità di intervento, di informazione reale (non più, o pochissimo, influenzata dal mercato privato), di sperimentazione estetica condotta in una dimensione effettiva di contatto e di verifica con larghe masse di cittadini, ecc.
Insomma, crediamo che proporre già oggi un uso diverso della 2%, sia un momento indispensabile d'azione, un banco di prova a cui chiamare gli artisti, le forze politiche, culturali e sociali perché dal confronto su dati ed esperienze concrete si faccia strada la coscienza generale della necessità di cambiare e, insieme, si manifestino e si circostanzino in modo preciso quelle « utopie » di nuovi rapporti tra artisti e collettività che oggi non è forse più tanto assurdo ricercare.

Lo scienziato a una dimensione

di Piero Raffa

L'alienazione quale fenomeno generale della civiltà industriale (e non soltanto della società capitalistica, come pensava Marx e come purtroppo continuano a pensare, a dispetto delle evidenze, i marxisti) non risparmia nessuna condizione, né economica né sociale, tanto meno le attività culturali. È alienato l'artista, come lo sono l'uomo politico e lo scienziato. Dell'alienazione di quest'ultimo si è parlato molto negli anni recenti, insistendo però per lo più sul suo asservimento, di fatto e/o ideologico, all'industria e al potere. Per quanto riguarda invece la natura intrinseca del pensiero scientifico e il carattere specifico della sua alienazione, mi sembra che l'analisi critica non sia andata molto avanti dopo le denunce degli umanisti e dei filosofi, che datano ormai da un mezzo secolo e più.

Non si può negare che la critica dell'astrazione scientifica fatta da Bergson, Husserl e Whitehead contenga un'esigenza valida: in sostanza, si lamenta che l'astrazione sia alienata dalla vita, vale a dire dalla qualità 'vitale' o 'vivente' dei fenomeni, primo fra tutti l'uomo con la sua peculiare psichicità. Sfortunatamente codesto punto di vista non conduce molto lontano. Ciò che codesti autori hanno contrapposto alla scienza alienata non è una scienza alternativa, anche se talvolta (per esempio Husserl) viene chiamata così, bensì una metafisica del mondo 'vivente'. Perfino Marcuse, che pure ha visto con chiarezza implacabile l'omologia esistente tra l'astrazione scientifica in sé (teorica) e la manipolazione tecnologica ('logica del dominio'), non ha saputo far altro che contrapporre la logica dialettica alla logica formale, con scivolamenti verso un'ontologia di vecchio stampo. Insomma, gratta gratta, il discorso dei filosofi consiste in ogni caso nel proporre *un'altra cosa* al posto della scienza, pestando l'acqua nel mortaio delle due culture. La stessa manovra, in sostanza, che con sottile tartufismo faceva il nostro Croce, allorché asseriva che i concetti filosofici sono più 'veri' o più 'universali' di quelli scientifici.

Per contro, ciò di cui si avverte l'esigenza è una critica dell'astrazione scientifica *nell'interesse della scienza stessa.* In parole povere, si tratta di concepire ed elaborare una scienza alternativa, capace di ovviare alle carenze gnoseologiche ed alle conseguenze etico-pratiche negative del metodo scientifico quale si è affermato egemonicamente nell'attuale civiltà. Non sono mancate le proposte ed i tentativi anche in questo senso, che però sono poco noti e soprattutto insoddisfacenti. Come ho annunciato nell'articolo precedente e come cercherò di mostrare nei prossimi, penso che l'estetica empirica possa offrire un modello adatto, con sviluppi interessanti anche al di fuori del suo ambito disciplinare.

L'analisi dell'astrazione-alienazione investe due aspetti: uno epistemologico, l'altro psicologico, peraltro strettamente connessi. Quanto al primo, alienazione equivale — per così dire — ad un peccato d'omissione: l'astrazione prescinde da certe proprietà dei fenomeni ossia li riduce ad una struttura confacente alle esigenze del ragionamento astratto. Per spiegarmi con un esempio familiare, ricorderò l'espressione 'puro fatto'. Nel parlare comune si usa dire che la scienza si attiene ai fatti e lascia perdere il resto. Ora, i puri fatti della scienza non sono, come si potrebbe pensare ingenuamente, l'equivalente dei fenomeni. Sono astrazioni, riduzioni, schematizzazioni, imposte ai fenomeni dalle operazioni astraenti del pensiero. Né si può dire, come pure si usa in certo parlare vulgato, che così facendo la scienza 'estrae l'essenziale' e tralascia l'inessenziale. Si sa che 'essenziale' non è un concetto assoluto, ma relativo. Essenziale in vista di che cosa, di quale presupposto o finalità operativa? Come si vede, si tratta di un circolo vizioso: l'essenzialità *è posta* dalle esigenze dell'astrazione scientifica. E siamo daccapo.

L'altro aspetto riguarda le operazioni mentali del soggetto umano che compie l'astrazione. Qui i due punti di osservazione (psicologico ed epistemologico) convergono. Non potrebbe essere altrimenti, dato che lo scienziato è al tempo stesso il soggetto della conoscenza, cioè colui che con le sue operazioni astraenti impone ai fenomeni la riduzione anzidetta, ed il soggetto umano, che può compiere tali operazioni in quanto dispone di un'attrezzatura psichica. Per quanto la prassi scientifica e la filosofia della scienza non se ne occupino, anzi tendano a considerarla una sorta di intrusione irrilevante, non vi è dubbio che, dal punto di vista umano, la « psicologia dello scienziato » sia di gran lunga l'aspetto più importante, come ha notato T. Roszak (*La nascita di una controcultura*, Milano 1970). Pertanto, non sarà arbitrario congetturare che tale noncuranza sia una spia della cattiva coscienza. Infatti, sotto il profilo psicologico l'astrazione scientifica appare come una sorta di autocastrazione, come una vera e propria alienazione del soggetto da se stesso, dalla propria integrità psichica e quindi dalla propria umanità. L'analisi di Roszak su questo punto è impeccabile, anche se convince meno sul versante epistemologico e non offre nessuna alternativa in proposito.

Il fine strategico dell'astrazione, com'è noto, è l'obiettività. Ora sappiamo che l'obiettività non è che un principio correlativo ai puri fatti ossia ai fenomeni ridotti in vista dell'assoggettamento alle strutture del ragionamento astratto. Per ciò che ora interessa, l'obiettività esige dal soggetto psichico, quale contropartita, l'impersonalità. Ciò vuol dire che, per diventare obiettivo, ossia per attenersi ai puri fatti, lo scienziato deve spogliarsi o sospendere quelle facoltà psichiche che si dicono 'soggettive' in due sensi. Da un lato 'soggettivo' significa che tali facoltà appartengono al soggetto in quanto umano, cioè ad un essere che vive, sente, manifesta preferenze ecc. Ma dal punto di vista della scienza 'soggettivo' indica tutto ciò che è contrario all'obiettività, che la intralcia e che pertanto deve essere estromesso come non pertinente. Di fatto, il principio dell'obiettività scientifica esige dallo scienziato di privarsi della sua sensibilità umana e di far funzionare soltanto il puro intelletto, l'organo dell'astrazione per eccellenza. Anche la percezione, che fa parte della sensibilità in senso lato, deve uniformarsi alla purificazione anzidetta e quindi spogliarsi di tutte le componenti che non siano quelle correlative ai puri fatti.

Ce n'è abbastanza per configurare l'alienazione scientifica come una mostruosa scissione dell'integrità psichica dell'uomo. Sembra un incredibile sofisma, se consideriamo che il pensiero astratto — le cui vette più celebrate sono la logica e la matematica — viene accettato dalla coscienza comune come una conquista gloriosa della civiltà. Pardon, volevo dire: di questa civiltà. Con questa precisazione il paradosso appare meno incredibile, poiché la scienza, allorché assurge al rango di modello egemone della conoscenza e dei valori, diventando così una concezione del mondo che permea totalitariamente la vita in tutti i suoi aspetti (v. art. prec.), è essa stessa un 'mito culturale', come hanno mostrato Roszak e Marcuse. Pertanto, ci troviamo un'altra volta dentro un circolo vizioso, e per uscirne bisognerebbe fare la critica comparativa dei miti culturali: un compito che spetta all'antropologia culturale. Il Roszak parla appunto di un 'mito della coscienza obiettiva'. Non sarà per caso una forma di razzismo culturale il presumere che il tipo di astrazione affermatosi nella nostra civiltà sia il culmine della perfezione umana?

Design / La classe del progetto

di Arturo Carlo Quintavalle

Se vi è una questione dibattuta con prospettive differenti e quindi di difficile collegamento tra loro è certamente quella del *design*; da una parte i *designers* si industriano, spesso con strumenti critici e coscienza storica inadeguata, di inquadrare la propria professione in un contesto comunque dignificante; dall'altra gli storici delle così dette arti minori tendono a far coincidere il sorgere di un dato fatto tecnico col sorgere del problema; dall'altra ancora gli architetti, forti di una tradizione plurisecolare, tendono a connettere la propria storia, di arte *mechanica,* a quella del *design* in nome di una connessione tra il metodo di progettazione; gli storici dell'arte infine (e naturalmente) riscattato, dopo Riegl, il mondo del *design,* cioè delle arti minori alla propria storia, tendono ad intervenire a due livelli, quello del recupero delle personalità artistiche e così dette tali e quello della storia della cultura.

Un recente volume del Bologna [1] di fatto pare affrontare solo una parte del problema, quello che nel titolo copre il percorso dalle arti minori in avanti ma che esclude di fatto il *design.* Cioè l'arco di tempo che va da un certo momento, segnato come inizio del dibattito, in età rinascimentale, fino al nostro secolo. Di fatto con Ruskin, Morris, Riegl la discussione si chiude e la parte rimanente, assai breve, anche nelle sezioni dedicate a Benjamin ed a Croce, risulta piuttosto un'appendice che un momento del dibattito il cui nucleo va veduto altrove.

Se dunque di un problema, come del resto è tradizione dello studioso, si deve far la storia — che sia storia della parola come pretesto per far storia dell'evento oppure che si affronti l'evento stesso senza mediazioni, come nel nostro caso, appare lo stesso — se, ripeto, storia si deve fare, bisogna è chiaro stabilire quando il problema si pone. La chiave, evidentemente, non può che essere sociologica, e cioè non si può che muovere da una rilettura dei rapporti di classe per cogliere in che relazione vi si ponga appunto l'opera d'arte.

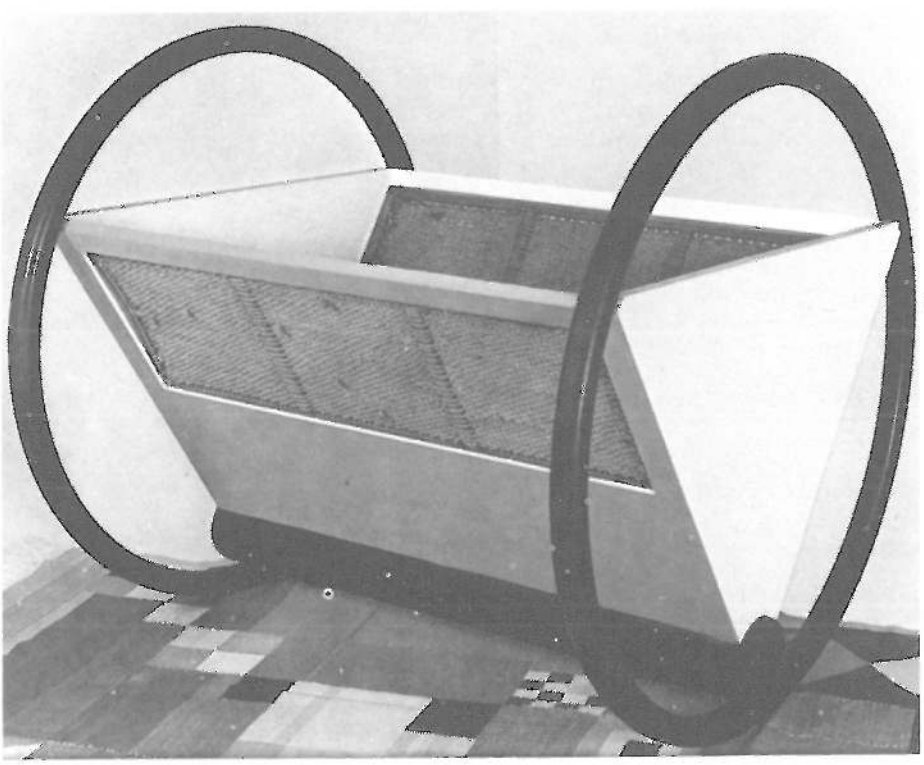
Naturalmente il problema dell'inizio è un artificio critico in quanto agevolmente si potrebbe modificare la prospettiva ed affermare che, non in epoca rinascimentale ma in epoca medievale, si affaccia un sistema di interni valori scalati delle arti, con al culmine, e non sembri strano, la architettura, destinata poi in prosieguo, proprio per le sue parentele con le matematiche e le geometrie, a scender di grado. Ma è opportuno seguire il filo del discorso del Bologna che appunto tende ad individuare come momento di crisi gerarchizzante nel sistema della cultura rinascimentale il grande rivolgimento della Controriforma. Vero è che un aspetto senza dubbio fondamentale di questa serie di scelte avrebbe potuto utilmente esser messo a contributo dallo studioso, e cioè il valore simbolico che l'interesse per le arti così dette minori viene assumendo; l'alchimia, che è poi la scienza rinascimentale, come a tutti è noto, è una specie di carta di tornasole per spiegarsi non soltanto l'accento posto su certo genere di prodotti, su tanti progetti grafici da Parmigianino a Primaticcio da Giulio Romano al Bronzino, ma per comprendere anche l'interesse per alcuni temi, quale quello del « vaso », che altrimenti resterebbero inspiegati e inspiegabili esercizi di tipo affatto formale.

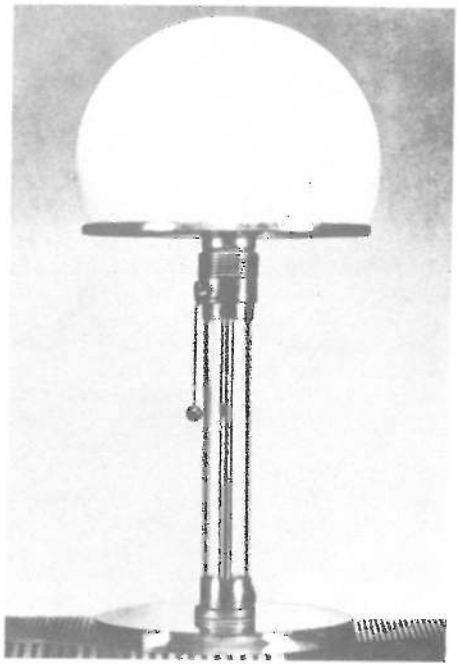
Comunque appare evidente che proprio alla Controriforma ed alla gerarchia interna dei temi possibili da quella elaborati, si deve per converso la collegata organizzazione delle arti e risulta utilmente posto in luce dal Bologna il momento opposto, illuministico, di rivalutazione dei procedimenti tecnici e quindi la riscoperta del momento tecnico nel suo farsi.

Invece di ripetere però la trama del volume passo passo, stimola di più venire ad alcuni suoi nodi più attuali. Ad esempio la valutazione assai interessante della posizione di Morris, intesa in chiave marxiana, e di quella di Ruskin, ed ancora l'utile connessione delle vicende delle arti « minori » in Inghilterra, Francia, Germania ed Austria alle vicende del collezionismo, delle raccolte museali (Victoria and Albert Museum di Londra ad esempio) specie allo scadere del secolo scorso. Utile sarebbe stato affrontare anche il discorso su alcuni aspetti ulteriori, la valutazione cioè della posizione di Riegl, di Wickhoff, di Schlosser (il Bologna fa cenno al Riegl) e della scuola di Vienna in genere, in relazione alla cultura antecedente e quindi al Croce.

In effetti, al di là del riferimento semperiano, la posizione di Alois Riegl, sia nei suoi *Stilfragen* che nella *Spatrömische Kunstindustrie,* mi pare assai coerente; esiste un modello ideale, che è di estrazione alla lontana idealistica che è una specie di apriori, nel caso ad esempio la « idea » della palmetta, che viene ritrovato in varie, distanti nel tempo, rappresentazioni « fenomeniche »; questo modello ha una sua metastoria, che prescinde da quella degli uomini, accidenti

P. Keler: *Culla,* 1922.





K.J. Jucker e W. Wagenfeld: *Lampada*, 1923-24.

anch'essi, una metastoria che lo studioso cerca di restituire. Paradossalmente più da questi oggetti di arti minore che dagli oggetti riconosciutamente di autore, il Riegl sa trarre il suo *Kunstwollen* che, naturalmente, è qualcosa di più di spirito del tempo e qualcosa di meno di un sistema genetico darwiniano. È evidente che un sistema analogo, applicato alla storia della cultura dal Wickhoff nella *Wiener Genesis,* il volume sulla Genesi di Vienna e sul tardoantico, poteva determinare come in effetti determinò un rivolgimento completo nel modello di studi sul medioevo; l'idea del medioevo costruita in età romantica, come di una età senza personalità individue ma al contrario ricca degli stimoli ed esperienze di un intero popolo veniva in certo senso confermata e la continuità ancora con l'antico ribadita, pur segnando il nuovo modo di concepire lo spazio (un « volere artistico » *ante litteram*?) e quindi di rappresentare. Questi studi medioevali conducono naturalmente altri ricercatori — prima di tutti lo Schlosser — ad elaborare un concetto della età media che sarà la base di un organico recupero del mondo delle arti minori (avori, tessuti, smalti, mini etc.) come principali mediatrici di una complessa e diramatissima esperienza dove anzi questi fenomeni son quasi i soli protagonisti della storia con l'architettura e la scultura monumentale. Non seguiremo qui il rivolgimento crociano di Schlosser (e di Vossler, non si dimentichi) ma basterà aver segnalato che la Scuola viennese di storia dell'arte è ben di più per il recupero alla cultura ufficiale delle arti minori di un semplice gruppo di studiosi collegati ad un grande museo; essa segna, dinanzi all'interpretazione marxista di Morris, ben presto del resto emarginata dalla dialettica capitalistica, segna dicevo la sola concreta alternativa di lettura al modello idealistico ben presto progettato dal Croce in Italia e dal Bergson in Francia (e poi da Focillon).

Quanto alla storiografia del Toesca, così fragile sul piano del metodo, sospesa a mezza strada tra il modello morelliano e l'evoluzionismo, toccata di striscio dall'estetica crociana, non pare sia possibile darle più che un posto marginale nella vicenda che andiamo delineando; il grande dibattito infatti avviene non tanto tra gli storici dell'arte ormai ma, nel corso del secondo decennio del secolo e del terzo, fra quelli dell'architettura ed i *designers* stessi. Il movimento *Liberty* permette infatti una messa a fuoco a livello europeo del problema del *design* inteso però, si deve dire, come estraniato dal contesto sociale. Ed ormai, e lo aveva indicato il Klingender, la frattura, nella società industriale, tra progettisti ed esecutori si era fatta nettissima, nè potevano colmarla i tentativi fatti in Inghilterra, in Belgio, in Francia, Germania, Austria o anche nella Spagna di Gaudì; la divisione del lavoro, il lavoro alienato, come dice Marx nei *Manoscritti economico-filosofici,* sono i fatti storici di rottura.

La valutazione del Bauhaus, come è stato suggerito da Giulio Carlo Argan nel suo ben noto volume, non può staccarsi da una valutazione della situazione civile in cui l'operazione venne tentata; un tentativo di razionalizzazione borghese in un contesto rivelatosi ben presto estraneo. La presenza di figure contrastanti come Klee e Kandinskij non poteva certamente giovare a creare quel sistema unitario che Gropius auspicava nella sua dichiarazione del 1919. Quanto alla rilettura di Benjamin bisognerebbe dire che proprio da qui il libro avrebbe potuto partire, come del resto ammette lo stesso Bologna, da questo libro od un altro magari dai Minima Moralia di Adorno, per analizzare la situazione attuale del *designer* ed i suoi limiti nella società di massa. Se comunque la lettura morrisiana della separazione tra progetto e lavoro manuale e quindi tra ideazione ed esecuzione, *designer* e operaio è esatta, questa frattura, tentata di suturare al Bauhaus a livelli artigianali, è ormai stabilmente acquisita come metodo nella nostra società e difficilmente in questa eliminabile; l'idea della bella immagine che possa ribaltare questi dati strutturali è utopica e in fondo mistificante. Le origini delle « arti minori » hanno appunto chiarito il significato di classe che acquista l'esistere stesso del *design.*

[1] Ferdinando Bologna: *Dalle arti minori all'industrial design, storia di una ideologia.* Ediz. Laterza, Bari, 1972, L. 5.800.

TESTI / Figura e sequenza

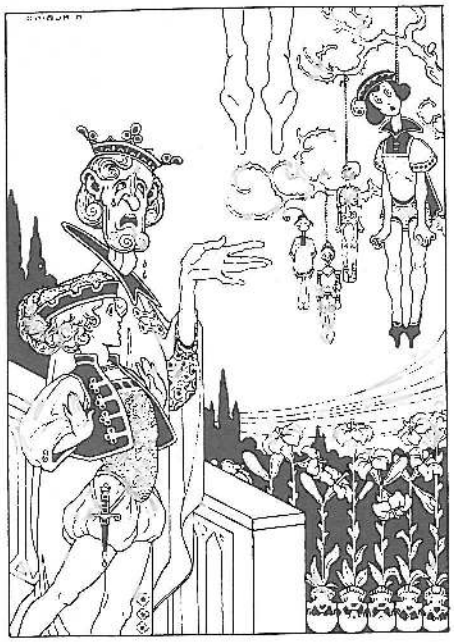
di Arturo Carlo Quintavalle

L'illustrazione è, nel libro per l'infanzia, una specie di elemento catalizzatore, di nucleo attorno al quale il ragazzo può costruire, costruisce i propri miti. Noi stessi, ripercorrendo libri visti nell'infanzia, è di alcune immagini che ci rammentiamo; sono esse i nostri modelli visivi, strumenti di interpretazione del mondo.

Questo importante argomento costituisce la materia di un recente libro di Antonio Faeti, edito da Einaudi e intitolato *« Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia »*. Ma ciò che il titolo pare promettere — e cioè una rilettura dalla fine del secolo scorso al 1950 circa, della tradizione d'immagine per l'infanzia e del suo senso per la costruzione del mondo — in effetti nel volume non c'è. Il taglio è genericamente sociologico e siamo dinanzi piuttosto ad una rilettura dei contenuti dei libri che ad un'analisi delle immagini. E questo, indubbiamente, è un limite dell'opera, carente anche (si deve riconoscere) di riferimenti precisi al mondo della cultura iconica. L'idea di leggere le figure in rapporto al testo letterario, di per sé validissima, implica peraltro una esigenza. Che, cioé, queste siano situate all'interno del testo, che si stabilisca cioè come, in relazione al testo, il grafico abbia operato. Né oserei chiamare, come fa il Faeti, « figurinai » questi illustratori; non è, la loro, la cultura delle stampe di Epinal, come pure si dice, ma piuttosto un universo grafico assai più vasto e ricco, di civiltà profondamente europea.

E d'altra parte mi pare errato, studiando le figure dei libri, limitare a queste l'analisi; il sistema dell'immagine infantile proposto dalla borghesia (non si tratta infatti dell'immagine infantile ma della immagine che la borghesia vuol fornire all'infanzia) in questo periodo è assai più complesso ed andava delineato in vari ambiti, da quello vestimentario (ah, i bei marinaretti!), a quello del giocattolo, all'arredo delle stanze per ragazzi.

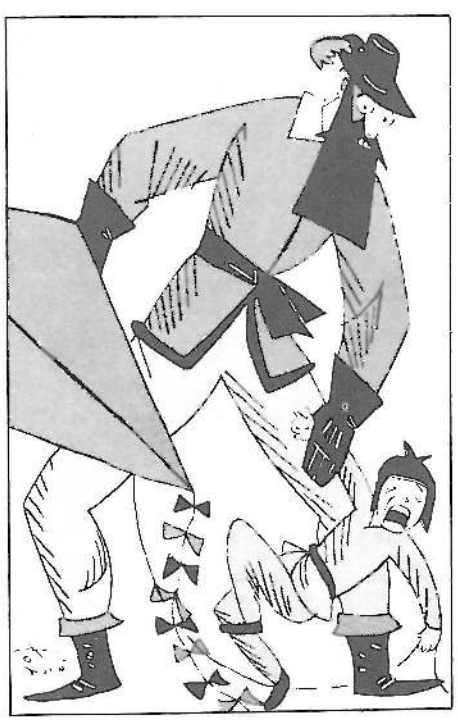
Comunque l'apprezzamento del Faeti per questi grafici, mi pare resti nettamente al di sotto dei loro parametri di esperienza; a parte l'ambiguità del tipo di lettura in chiave popolare, un'analisi più precisa permette semmai di giungere ad opposte conclusioni.



A. Rubino.

Prendiamo Enrico Mazzanti con la sua ovvia ripresa dalle illustrazioni inglesi di ambito scientifico ottocentesco agli inizi e poi di Gustave Doré; è un retore, ma un retore colto, che ha dietro il sistema d'immagine *francesisant* che propone una vasta esperienza della fiaba ed è proprio attraverso quella che sa rileggere, reinterpretare i testi. Il Doré della « Commedia » riadoperato per storie di nani e giganti, le illustrazioni scelte e condotte con precisa funzione mitizzante. Ma i modelli di Mazzanti sono anche la caricatura, dal *Charivari* al *Punch,* specie per certe immagini che illustrano le fiabe. Modelli raffaelliti invece per Piattoli ma con evocazione delle pitture secentesche mentre a Daumier sa rifarsi, come neppure si nota, Adolfo Bongini.

S. Tofano.



La figura di Carlo Chiostri, ricca di cultura francese, è peraltro profondamennte accademica e raffaellita, del resto una esperienza ben possibile nella Firenze di fine ottocento, venata però di numerosi nessi con la cultura pittorica toscana contemporanea. Il realismo francesisant di Ferraguti che illustra *Cuore* non mi pare poi possa connettersi agevolmente con gli avvenimenti da sincronia di storia universale che il Faeti elenca con una certa ingenuità: ad esempio, il riferimento all'anno 1885 quando muoiono Darwin e Garibaldi, nascono Joyce, Virginia Woolf, Boccioni, Braque e Stravinskij, si firma la triplice alleanza, la Francia prende il Tonchino, sorge Leopolville e Andrea Costa è il primo deputato socialista italiano. Non basta giustapporre fatti così disparati per chiarire l'ambigua cultura del *Cuore,* il suo dolciastro perbenismo interclassista e lo strano contrasto con le illustrazioni, in lingua popolare realistica. Quando poi il Faeti parla di Giulio Aristide Sartorio, che pure illustra *Cuore,* e lo collega a Puvis o a Böcklin attribuendo ai due una « atmosfera sepolcrale, sofferta, spasmodica », è ovvio che tali frasi quadrano per Böcklin ma non certo per Puvis de Chavannes.

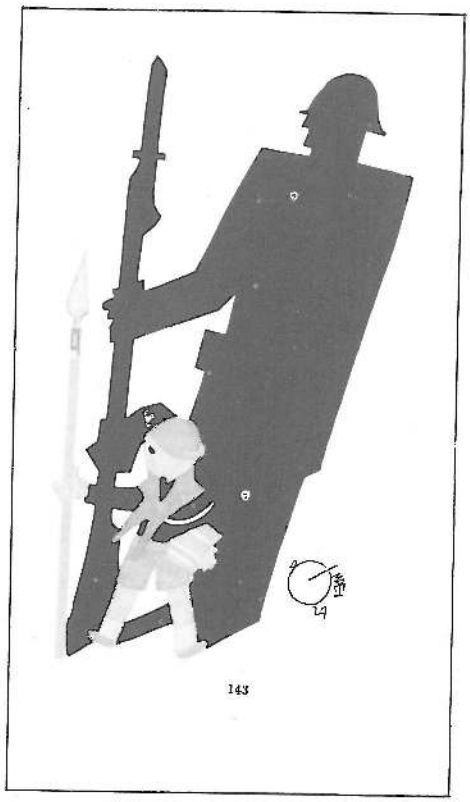
La sociologia prende ancora la mano a Faeti quando parla di Salgari, anche se ben poco si dice sulle illustrazioni di Della Valle e soprattutto nulla sulla loro dislocazione nel testo e, dunque, sul loro tempo interno; poco anche su D'Amato e Garuti e sulla funzione retorica, di vera lettura metalinguistica, svolta dalle loro figure nei confronti dei grandi cicli salgariani. Proseguendo con altri illustratori, è ovvia in Yambo, ad esempio, l'esperienza approfondita della lito e della grafica francese *fin de siécle,* specie Caran d'Ache, ma anche Cheret coi suoi notissimi manifesti; come si vede l'universo proposto ai ragazzi coincide col sistema d'immagini dei grandi.

Ma, a livello d'immagine, le angolazioni forse meno accettabili e più problematiche del volume si ritrovano più avanti, a cominciare dall'analisi del rapporto fra Antonio Rubino e il liberty (« Beardsley spiegato ai bambini ») per finire con Umberto Brunelleschi, Canevari e de Matteis. Dire che Beardsley « non fu pittore ma *solo* (il corsivo è mio) disegnatore », mettere insieme Blake, Crone, Morris, i simbolisti francesi e i preraffaelliti per spiegare il liberty, tutto ciò può chiarirci come mai il Faeti non sia stato in grado di valutare il senso politico dell'assunzione della lingua liberty nel contesto infantile. La scelta mitizzante e ambigua (donne-fiore, spazio simbolico) dell'immagine è funzionale, assieme alla sua intrinseca aulicità, al sistema di contenuti di classe proposti. Il libro è un prodotto di *élite.* L'illustrazione cattolica di Giambattista Conti per padre Alceste Giandori e la sua casa « *Cultura religiosa popolare* » appare di stampo decisamente accademico, fra l'altro, nel *Martirologio romano,* vite dei Santi disegnate con acribia e attenta cognizione tecnica da collegare soprattutto con le epiche serie pittoriche nei pubblici palazzi romani a carattere ufficiale-celebrativo.

Ma riflessi del sistema d'immagini del secondo futurismo non mancano: uno certo è sor Bonaventura inventato da Tofano, l'altro è Mario Pompei, mentre a certa esperienza provinciale anche rosaiana può collegarsi Alessandro Cervellati Dopo una parentesi dedicata a Nick Carter, Petrosino, Buffalo Bill, a dispense, con ampie immagini che si rifanno alla cultura francese del romanzo d'appendice, entrano in scena i fumetti.

Valutare gli ultimi stanchi echi del lavoro dei « figurinai » non interessa, quanto piuttosto cogliere in che direzione si è volta la trasformazione generale dell'iconosfera. La rilettura del sistema d'immagine nel nostro contesto civile impone la presa in esame di TV e cinema, fumetti, fotoromanzi come luoghi per forza di cose condizionandi. L'analisi del rapporto tra sistema di classe, sistema della cultura letteraria e della cultura d'immagine resta una questione di fondo: scegliere Puvis e non Beardsley, Depero e Balla invece di Novecento sono individuazioni di linguaggio, non semplice riferimento. Infatti le scelte iniziali per la cultura grafica francese da Cheret a Doré si possono interpretare come un'accettare, condividere il senso del mondo che per due versi — la dilatazione del personaggio e la sua riduzione entro uno spazio più vasto, quasi mitico — veniva proposta. D'altro canto l'assumere, come in altri casi, dal mondo classico della pittura ufficiale, dei sistemi di immagine ha peso e segno opposto. Vuol dire rifiuto di quella dimensione fabulistica ed arcaica che connotava di misterioso le immagini di Doré e dei grafici che muovevano dalla cultura di quel disegnatore. Ma significa anche respingere la civiltà della sottile ironia di Daumier, del *Charivari,* di Gavarni, modelli tutti di un'altra folta schiera di illustratori, il « tempo » delle cui immagini è ben diverso da quelle dei grafici legati al francese disegnatore della « Commedia ».

La scelta di altri modelli, soprattutto del secondo futurismo, è rivoluzionaria: in Balla, in Depero, nella sintesi delle nuove forme e metodi disegnativi di un Sergio Tofano c'è polemica e presa di coscienza di una differente funzione della illustrazione da quella legata allo stile *Jugend,* da Klimt a Beardsley. I modelli inglesi, ma anche tedeschi, per l'ultima volta propongono da noi una funzione mitizzante, e dunque una notevole ambiguità dell'immagine; al contrario col futurismo che permea Bonaventura e simili prodotti — fra cui anche molte creazioni di Rubino (come si sarebbe dovuto



M. Pompei.

notare) — ci troviamo in un mondo opposto, dove non è sconosciuto o indefinito l'ambiente ma anzi, questo è misurato, controllabile, e dove l'ironia che si esprime a livello di testi è portata da un sistema coerente di immagini.
Così la storia, che il Faeti insiste nel mantenere entro i limiti degli illustratori o, come lui dice, dei « figurinai », dal tempo dei primi albi di importazione americana, avrebbe dovuto mutare; entra un nuovo metodo di comunicazione e come il tempo delle immagini con didascalia rimata del « Corrierino dei piccoli » è diverso da quello degli illustratori di *Cuore,* così questo ancora lo è. La parabola di Rubino o di Tofano diventa racconto, e diversi sono i rapporti del fumetto col film, si crea quindi con un modo nuovo di impiantare la sequenza, il singolo quadro da vecchio « Corrierino », da emblematico diventa semplicemente inquadratura, le battute stesse (e che siano sotto o entro il quadro, come mai si nota, sul piano del metodo è lo stesso) sono parte di un contesto, sono battute, appunto, e non detti memorabili o sentenze. Crolla da Bonaventura a l'Uomo mascherato, il mito di una cultura elitaria, per pochi, dove le cose da dirsi si condensano in sentenze. Che poi il fumetto americano sia soppiantato dall'italiano, magari fascista (ma anche quello di importazione non era politicamente — miticamente intendo — di segno troppo diverso) mi sembra un fatto meno importante sul piano del metodo di quanto non appaia di solito; è il mutamento del sistema linguistico che conta, come conta che, in un certo momento, per la illustrazione dei libri per ragazzi divengono modelli i cartelloni cinematografici.
La storia delle « figure » doveva divenire, dagli anni '30 e, certo, dal dopoguerra, soprattutto storia dei fumetti e delle collegate, sequenziali illustrazioni di libri. Anche con i limiti indicati però il libro di Antonio Faeti è assai utile, il primo strumento di indagine in questo ambito finora trascurato di ricerche; esso ci ha offerto la possibilità di accennare alla modalità di redigere due storie, quella del modo di comunicazione letteraria che inizia a tramontare con gli anni '30 e definitivamente nel secondo dopoguerra, e quella del modello iconico che origina a divulgarsi da noi appunto allora ed esplode col fotoromanzo e col fumetto dal 1945-1948 in avanti.

FILM / Dante by night

di Roberto Campari

La gente è corsa a vedere il film « La prima notte di quiete » di Valerio Zurlini ed ha creduto, anche per colpa dei critici, di trovarsi di fronte a un'opera di Poesia: atmosfera melanconica, un grande amore impossibile, soluzione tragica e tanta tanta cultura. I cieli della poesia sono promessi persino dal manifesto, di stile apertamente magrittiano: ma cos'è che distinguerebbe questo film da un qualsiasi *Love Story* o peggio *Anonimo Veneziano*? Appunto, agli occhi del pubblico, la cultura, le citazioni letterarie e artistiche che fanno di questo professore quarantenne in crisi una specie di disperato geniale, di « poète maudit » da tradizione tardoottocentesca. E quali sono i mezzi per raggiungere questo effetto? Innanzitutto l'aspetto fisico: si prende Alain Delon, che la gente ben conosce, e gli si mette addosso un cappotto vecchio e sdrucito senza farglielo togliere nemmeno in classe, o nel presumibile calore di un locale notturno; naturalmente guai alle cravatte, solo lo stesso maglione grigiastro dal collo alto e una barba sempre lunga di due giorni; c'è poi molto spesso la sigaretta che pende al lato delle labbra: insomma un'iconografia abbastanza simile a quella, tra « Bohème » e impegno sociale (ma là la matrice era Pratolini), che caratterizzava l'Enrico di *Cronaca familiare,* specie nella scena del ritrovamento dei fratelli dentro la sala da biliardo, ove al cappotto e alla sigaretta si aggiunge, con molta coerenza culturale, una tosse insistente. C'è poi la personalità del professore, la sua spregiudicatezza nel rapporto con gli studenti, che lascia a bocca aperta entrando in classe col « Figarò Littéraire », la sua fermezza nei riguardi del preside fascistoide e naturalmente, soprattutto, la sua grande cultura. La quale si manifesta: 1) citando a memoria versi cinquecenteschi e dandoli da identificare, come ad un « Rischiatutto », all'allieva interrogata; 2) accompagnando la stessa suddetta, che sta diventando il Grande Amore perché il professore legge la disperazione nei suoi occhi (è una battuta del film) a vedere l'affresco della Madonna di Monterchi di Piero della Francesca, di fronte al quale, esempio tipico di una precisa cultura platonica quattrocentesca, il professore se ne esce in un giudizio paralonghiano senza citare Longhi, cioè lo dà idealisticamente come assoluto, parlando di « giovane contadina »; ma il sublime nella scena è raggiunto con la citazione letteraria che segue (dato che il professore, lo ha detto il preside leggendo il suo « curriculum », insegna italiano ma ha la docenza in storia dell'arte): visto che l'affresco rappresenta una Madonna, perché non metterci la dantesca preghiera alla Vergine di San Brenardo? Il che c'entra con Piero della Francesca quasi quanto la protagonista, che si chiama Vanina, c'entra con la *Vanina Vanini* di Stendhal, libro furtivamente donato (in edizione ottocentesca rara) dal professore alla fanciulla del cuore. Poi si scopre che costei è una puttanella, ma l'amore resta grande e puro come quello del sedicenne Lorenzo de *La ragazza con la valigia* (1960), tanto è vero che c'è una scena con Delon che fissa Sonia Petrova mentre essa danza con il fidanzato, identica nella sostanza e persino nell'alternanza dei piani ad una famosa e riuscitissima del film precedente. E non c'è, all'interno del film, neanche un pubblico che possa comprendere la grandezza d'animo del professore: la società della Rimini invernale costruita da Zurlini non ha intellettualmente caratterizzazione alcuna, e neppure socialmente, perché non basta una partita a caffé o una riunione in casa di amici con eventuale proiezione di film pornografico; e il personaggio interpretato da Giannini non fa eccezione perché si vela di parecchie ambiguità: viene il sospetto infatti che la sua maggiore « sensibilità », per cui rintraccia e legge le poesie del professore e indaga sul suo passato di adolescente aristocratico, con presenza di cugina amata morta nel fiore dell'età, nasca da un tipo di interesse per l'affascinante sconosciuto non dissimile da quello che tutti gli altri hanno provato o tuttora provano per le grazie di Vanina. Inutile aggiungere che il finale è tragico, appunto Amore e Morte.

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Italia

Arezzo

Pier della Francesca. Neofigurazione critica e dialettica del falso quotidiano, in chiave ironica e « pop », del giovane Luca Alinari. Alla base della poetica di questo audace manipolatore di attualissimi strumenti di comunicazione, è « l'arte come apparenza, come fantasma irriducibile del reale » (Franco Solmi al catalogo).

Ascoli Piceno

Gruppo culturale 8g. Strutture modulari multiple dell'olbiese Giovanni Campus, operante nell'ambito dell'arte cinetica e programmata.

Bari

Marilena Bonomo. Music with changing parts, di Philip Glass, e 80 fotocolor di Guido Cecere.

Bologna

Circolo artistico. Disegni a inchiostro di Luigi E. Mattei, ove è leggibile una complessa ambiguità fra angoscia esistenziale e sbocco metafisico.
Forni. Immagini sulla donna di Adolf Frohner, che rivelano la materia stessa del panico esistenziale dell'artista austriaco, « delle sue irritazioni, dei suoi sarcasmi, dei suoi amori e delle sue rivolte ». (De Micheli al catalogo)
Fant Cagnì. Ipotesi di racconto e giuoco d'interferenza semantica tra due livelli di linguaggio (figurativo e verbale), del viareggino Sandro Luporini.

Brescia

Schreiber. Totemismo antico e moderno di Piero Cattaneo, nelle cui « sculture » gioca non semplicemente la componente evocativa di una forma immobile e ieratica (come sembra dire Franco Russoli al catalogo) ma quella aggregativa e problematica dal momento che il recupero di temi e stilemi emblematici vien fatto attraverso una sorta di *assemblage*, che ha una forte dose di inquietudine e di ironia.
Galleria comunale. Organizzata dall'Associazione Artisti Bresciani, seconda esposizione del Gruppo Denunzia formato da Comencini, Mirò, Pacheco, Rinaldi e dal critico Floriano De Santi.

Colonnata (Firenze)

La Soffitta. Allegorie neofigurali di Graziano Prussi sulle inermità dell'uomo di fronte allo strapotere della civiltà tecnologica. Lo presenta al catalogo Vanni Bramanti.

Como

Il Salotto. Galleria di ritratti del sardo Giovanni Canu. Mostra seg.: monumento al dubbio, di Odo Tinteri.

Firenze

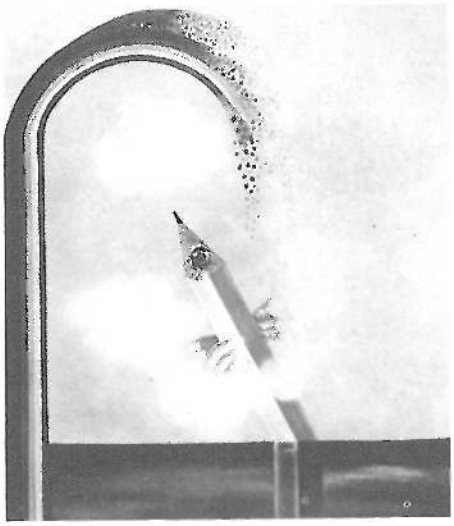
Menghelli. Tempere e acquerelli di Carlo Mattioli, di tenore astratto-lirico. Presentazione di Carlo L. Ragghianti.

Genova

Bertesca. Lavori di George Brecht.
Polena. Opere di astrazione concettuale, visualizzata tramite diagrammi geometrici su fondo tramato con sottili linee a spessore gradualmente dilatantesi, di Michel Seuphor, già noto come scrittore e critico insigne.
Unimedia. Disegni « mentali » del cecoslovacco Stanislav Kolibal, più noto come scultore. Ne descrive il percorso sottile e internamente dinamico Paolo Fossati, sul catalogo.

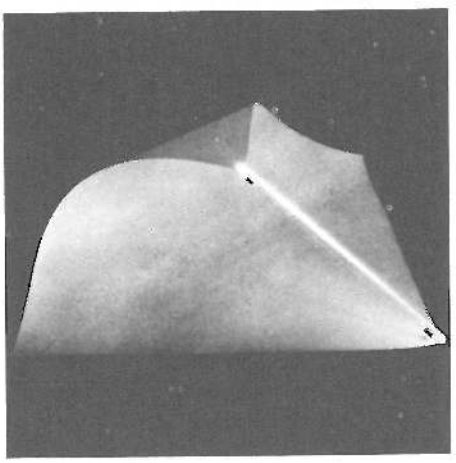
Grosseto

Il Tridente. Daniele Bec opera una visualizzazione neofigurale degli orrori del mondo moderno, in un idioma lucido e laconico, di

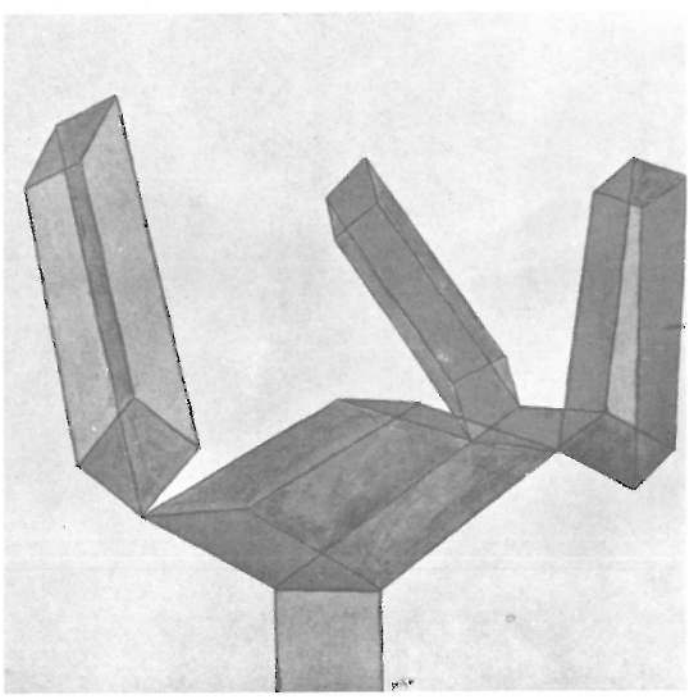


R. Margonari: *Pesce, matita, arcobaleno*, 1972 (Torino-Davico).

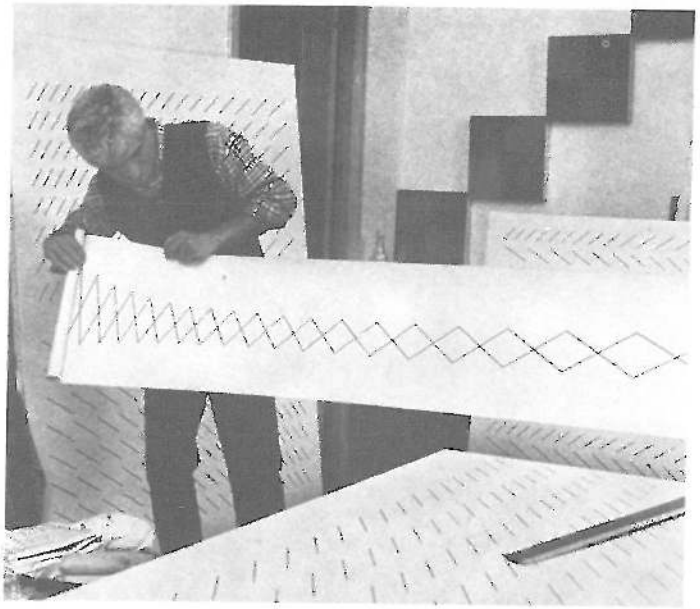
G. Zen: *TSO n. 1/05* (Parigi-Denise René).



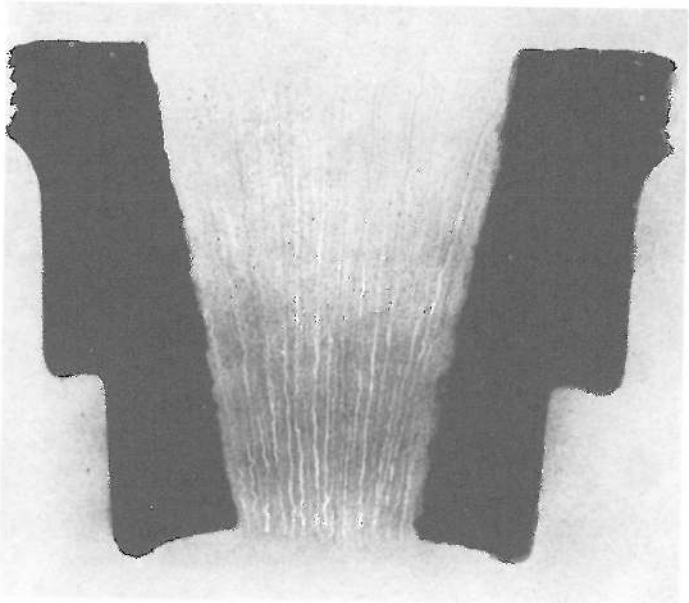
A. Perilli: *La condizione del dissidente*, 1970 (Prato-Nova).



G. De Micheli: *Serie « Tommaso Munzer »*, 1972 (Grosseto-Tridente).



M. Nigro (Genova-Polena).



M. Madella: *Titolo 19*, 1972 (Ginevra-Palais Athenée).

sapore beckmanniano. Lo presenta Mario De Micheli.

Lanciano

Incontri. Gigino Falconi, giovane artista abruzzese, offre una personale interpretazione dell'inquietante teatro del quotidiano in un linguaggio figurale rarefatto ed asettico; lo presenta Enrico Crispolti.

La Spezia

Il Gabbiano. Opere « a tessuto » di Mauro Manfredi, che realizza stratificazioni ed elaborazioni successive di frammenti remoti di forme allusive, a diversa sorgente luminosa, partendo da una sorta di delucidazione analitica della grana dell'immagine. La presentazione al catalogo è di Roberto P. Ciardi.

Lecce

Il Sedile. Il pittore Pietro Liaci e lo scultore Giovanni Valletta, due giovani artisti leccesi che operano nell'ambito dell'astrattismo.

Lecco

Stefanoni. Modulazioni spaziali di percorsi virtualizzati, ad attuazione mentale, di Elio Marchegiani.

Lodi

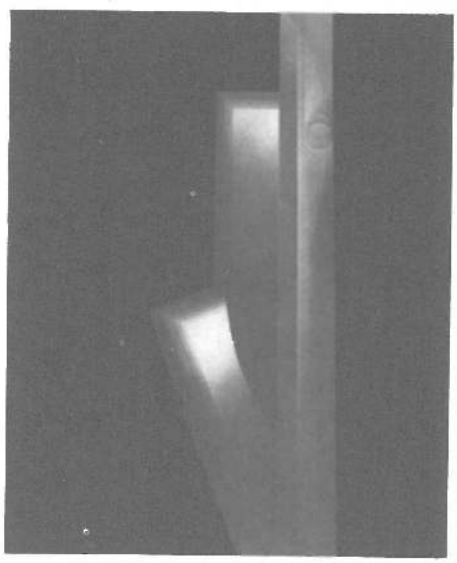
Gelso Arte Moderna. Ironia e inquietudine negli « oggetti » pittorici di Umberto Mariani.

Merano

Azienda autonoma soggiorno. Adolfo Saporetti .

Milano

Agrifoglio. Pitture di Libero Ferretti « come *luogo* di sentimenti che preesistono all'immagine, come rivelatore e catalizzatore di una malinconia, di una sofferenza silenziosa e diffusa... » (Giorgio Seveso al catalogo)
Blu. Ugo Nespolo, l'avanguardia punto dopo punto attraverso un'ironica demistificazione.
Borgogna. Hervè Télémaque.
Cadario. Lavori recenti di Nino Aimone, in cui, come dice Fossati al catalogo, « l'ironia, il gioco, l'irruenza hanno il sopravvento » sul desiderio di una chiarezza formale e mentale rassicurante, acquietante, e la chiave geometrica è come sfalsata, sdoppiata, ponendo in crisi le ragioni stesse, virtuali, dell'immagine spaziale. Successivamente: lavori di Gaio Visconti, che opera uno scandaglio sul cinetismo e sulle motivazioni linguistico-formali dell'immagine.
Centro Tool. « Gli oggetti recuperati della nostra infanzia », di C. Salocchi, Ugo Carrega, V. Ferrari. In questa « mostra » l'esperienza adolescente è modello di comportamento che può essere riproposto ancor oggi attraverso l'esemplificazione di giocattoli ottenuti secondo i modelli del recupero di oggetti fuori uso.
Ciovasso. Pitture recenti di Giorgio Carpintieri, ove è espresso il dramma dell'individuo, « lacerato dai minuti frammenti del suo mondo informe, incapace di coordinare le sue esigenze fisiche e psicologiche » (Gyorgy Kepes citato sul catalogo).
Cortina. Sculture d'acqua di Franco Assetto, presentato da Roberto Sanesi.
Diagramma. « Documenta 5 » di Kassel: mostra di Balthasar Burckhard, e conversazione di Harold Szeemann.
Eidos. Disegni di Bianca Orsi sul tema della prevaricazione sull'uomo.
Fante di Spade. Adolfo Borgognoni presenta nelle sue recenti opere pittoriche il riscontro inquietante di un impatto percettivo e visuale ove è leggibile una sorta di concettualizzazione « pop », drammatica quanto oggettiva; talune schematizzazioni ulteriori dell'immagine pongono l'artista di fronte a una depauperizzazione linguistica ove l'inquietudine contemporanea diviene evidente, nuda e senz'appello.
Giorno. Simbologie arcaiche di Giovanni Canu, che usa un'operazione di ritaglio, intuitiva, nel tentativo di ritrovare una comunicazione istintiva coi miti e le figure della propria terra, la Sardegna.
Lorenzelli. Antologica di opere di Osvaldo Licini (tra i più insigni e inquieti rappresentanti del primo astrattismo italiano), dal 1943 al 1958 anno della sua morte.
Maddalena Carioni. Franco Ravedone: cultura a ostacoli, gli ostacoli della cultura, cultura ostacolata.
Naviglio. Opere cinetiche di Hugo Demarco,



A. Carnemolla: *L'altrove*, 1972 (Napoli-Diagramma 32).

S. Visca: *Gomitolo*, 1972 (Milano-Pace).

d'ampia fenomenologia e infinite soluzioni particolari. Sul catalogo ,presentazione di Jacques Lassaigne.

Pace. Opere di Sandro Visca, giovane artista aquilano, che riscopre tutto un mondo magico e culturale della cultura figurativa contemporanea, da Klee fino al *neo dada* e alla *pop*, nel tentativo di proporre una sorta di assemblage esorcistico, propiziatorio, contro il male che alligna nella civiltà d'oggi.

Pietra. Vasco Bendini, nelle sue recenti composizioni pittoriche senza titolo, esprime un'ansia comunicativa sotterranea al di là degli adusi strumenti della falsa comunicazione quotidiana.

Pilota. « Poco & Dio », di Bruno Resina, artista concettuale.

Salone Annunciata. Modulazioni primarie di Alf Schuler, giovane artista tedesco.

Porta Ticinese. Notes in Hand, di Claes Oldemburg: sono 50 fogli di notes, firmate e numerate, e poi moltiplicate.

Shop Art. Giochi artistici di Piero Fonio, presentato da M. Simonetta.

Schubert. Dipinti e disegni dal milanese Arturo Mazzola, definito da Dorfles un *naïf* astratto. Si tratta di suggestive visualizzazioni della dimensione interiore di questo artista, che riesce a leggersi e a estrinsecarsi in modo assai lucido ed essenziale.

Solferino. Itinerari mentali, da un nucleo germinale biomorfico e organico, di Alain Clement, che Pietro Bianchi definisce al catalogo « fantasmi pittorici ».

Square gallery. Opere astratte di Pope, e « brandelli spaziali » di Livio Schiozzi.

Toninelli. Notevoli opere neofigurali di Paolo Baratella, che esibisce con un rigoroso impianto linguistico (ove accampano gli strumenti più incisivi dell'attuale comunicazione figurativa) alcuni fra i temi più drammatici della violenza quotidiana, a vari livelli. Se l'arte non cambia il mondo, riesce almeno a denunciarne le nefandezze, e riesce a farlo nella misura in cui il discorso dell'arte si spoglia di qualsiasi orpello demagogico o sentimentalistico, puntando sull'essenziale.

Toselli. « Comportamenti » di Remo Salvadori.

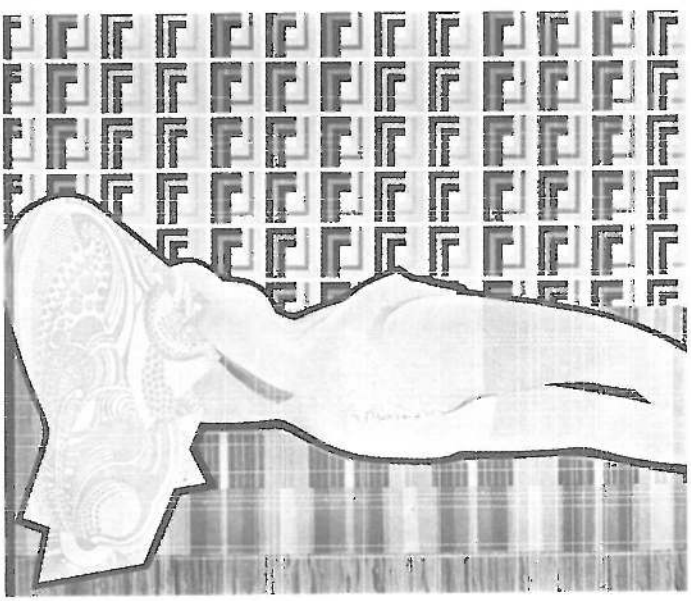
Trentadue. « Spiagge », di Dino Boschi.

Uomo e l'arte. Esposizione di 242 « oggetti » della collezione di alto artigianato posseduta da Samuel C. Johnson. Opere artigianali ma di alto livello, e quindi di un artigianato artistico che ha trovato in America una sua specifica dimensione e un suo particolare mercato. Ci si ingannerebbe se si credesse che si tratta di un ritorno dell'artista a vocazioni meno elitarie e più « delimitate » funzionalmente. Lo sviluppo di questo settore contiguo alla produzione artistica, sebbene non ami confondersi con quello dell'arte come ideologia, accampa una sua funzionalità elitaria che rinnega la sua vocazione prettamente artigianale.

Vinciana. « Concettualizzazioni » di Pozzati, che elabora in modo allusivo ed ironico alcuni prodotti della « natura artificiale », nel tentativo di rendere reale proprio l'artificialità dell'immagine, in un contesto speculare di rimandi tautologici. Sul catalogo, uno scritto di Guido Ballo.

Vismara. Lucio Fontana, Hans Hartung e Joan Mirò, in sequenza diacronica.

Visualità. Cinque artisti (Spinelli, Altamira, Costa, Richter e Anonimo) e una sigla ironica: *mostra d'arte: SACRA.* Autoironia, nodi psicologici, percorsi e anfratti interiori, costituiscono i moventi che i cinque *concettuali* traducono in immagini problematiche e linguisticamente eterogenee.

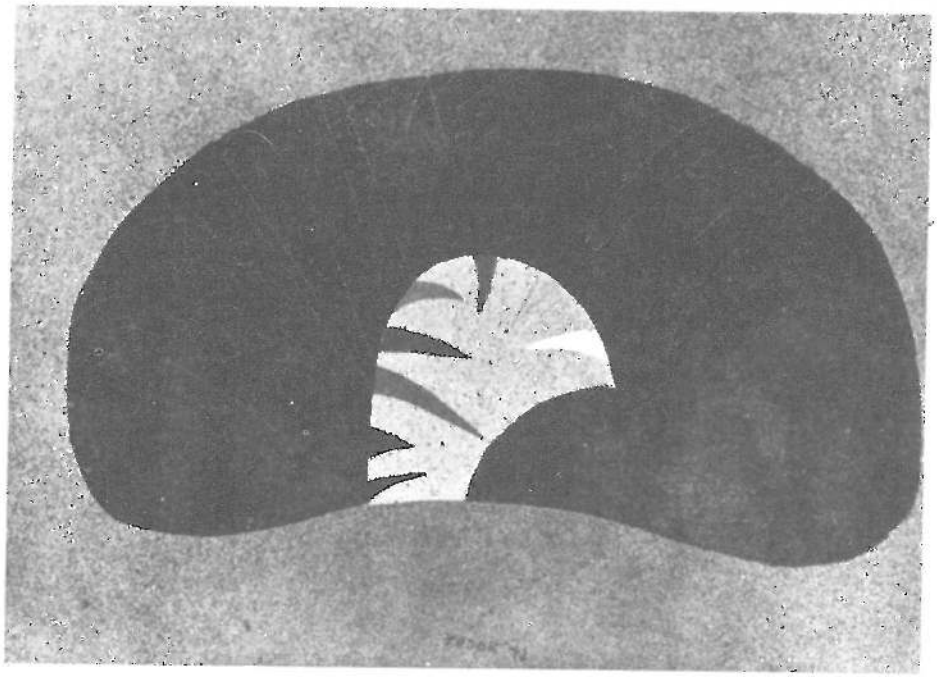


A. Mazzotti: *Contrappunto*, 1971 (Bologna-Forni).

B. Rinaldi: *Monaco 72* (Brescia-AAB).

F. Bortoluzzi: *Composizione*, 1972 (Padova-Eremitani).

M.G. Salvatori: *La cava grigia*, 1972 (Cagliari-Incontro).



M. Tudor: *Fortin des Flores* (Seregno-G13).

Monza

Tanzi Centro. Giochi visivi di Munari-Belgrano.

Napoli

Diagramma 32. Pittura astratta di Andrea Carnemolla, dal titolo « altrove ». Significa uno sciogliersi e consumarsi delle forme in uno spazio sempre mutevole, « diverso », di cui parla al catalogo Carlo Barbieri.

Osnago

Cappelletta. Chiarificazione del processo operativo globale dell'azione artistica, con ipotesi-guida di Antonio Saccabarozzi. Al catalogo uno scritto di E.L. Francalanci ed esemplificazioni dell'espositore.

Padova

Eremitani. Legni e ferri di Ferruccio Bortoluzzi.

La Chiocciola. Guido Sartorelli con le sue « scenografie dell'errore, secondo la definizione di E.L. Francalanci in catalogo.

Palermo

Arte al Borgo. Grovigli e stratificazioni grafiche di Luigi Fagioli.

Pescara

Studio Id. Omaggio a Capogrossi.

Prato

Nova arte moderna. Pitture, disegni, grafica di Maurizio Nannucci. Temi: modelli scalari, pittura monocroma e scritte al neon, dattilogrammi e disegni più recenti.

Reggio Calabria

La Nucara. Onirismo surreale e brani di memoria nella grafica di Antonio Tramontana.

Roma

Artivisive. Geometrismo « puro » delle forme e del colore, di Salvatore Emblema, presentati da Filiberto Menna.

Ciak. « Lirismo della natura », di Federico Gismondi e Fernando Rea: li presenta Dario Micacchi.

Gabbiano. Sergio Vacchi, presentato da Del Guercio, Di Genova, Gassiot-Talabot e Guttuso.

Godel. Opere astratte e polimateriche 1937-1956 di Enrico Prampolini, il noto rappresentante del secondo futurismo.

Joyce & co. Interventi nello spazio-ambiente di Alberto Gasparri.

La Margherita. « Conflitto nella città », opere figurali di Gabriele De Stefano.

Schneider. Germinazioni ectoplasmatiche, di sapore cosmologico, di Bruno Barbarini, presentato da Marcello Venturoli.

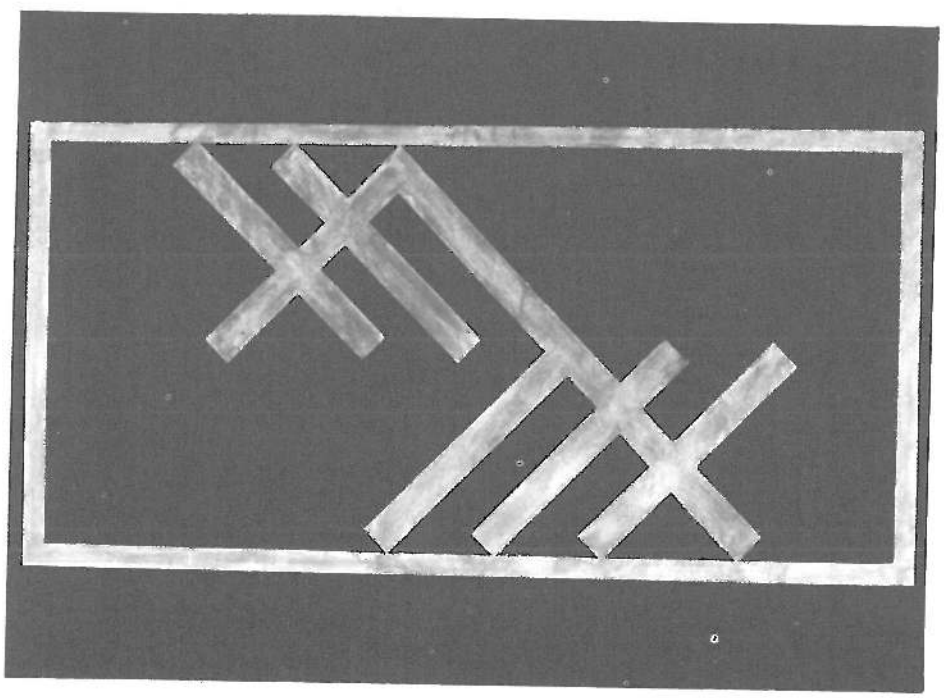
Centro d'arte Settimiano. Opere cinetico-visuali di Massimo Bottecchia.

Galleria Villa Massimo. « Spazi pittoreschi » del tedesco Clapeko.

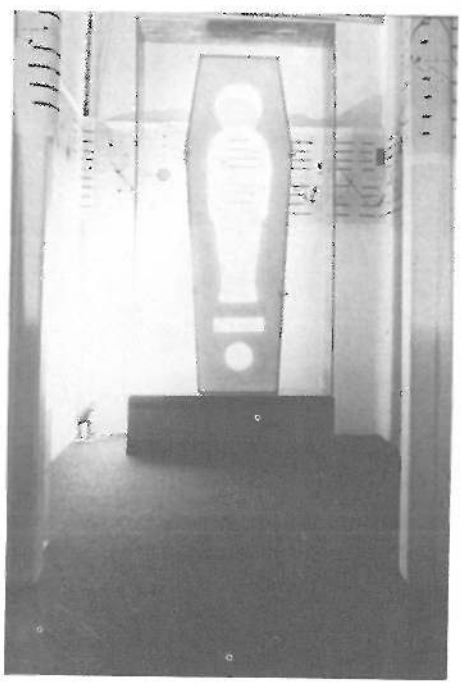
Salò

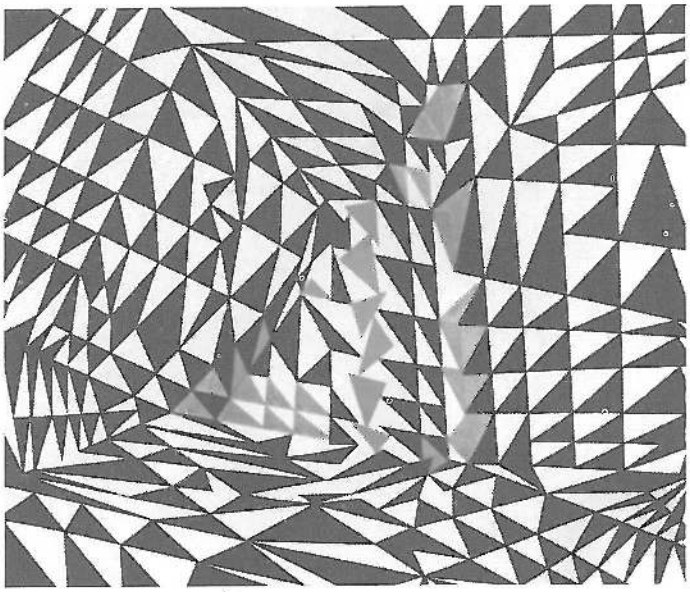
Santelmo. Astrattismo visuale di Riccardo Guarneri, presentato da Vittorio Fagone.

E. Allen: *Untitled*, 1972 (Milano-Morone).

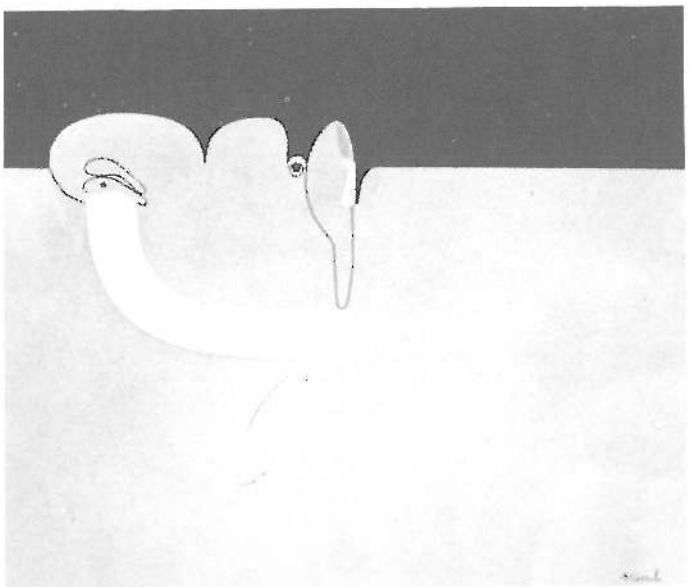


Luoratoll: *Sarcofago*, 1972 (Bergamo-2B).





L. Drei: *L'oggetto impossibile* (Roma-SMI3).



A. Mazzola: *Voci nella notte*, 1971 (Milano-Schubert).

Terni

Palazzo Manassei. Mostra di Ornecre Metelli per il centenario della nascita.

Torino

Approdo. Ritratti privati, in chiave ironico-corrosiva, di Eugenio Comencini.
Davico. Dipinti materico-mnemonici di Fernando Eandi.
Narciso. Composizioni lirico-astratte di Léon Gischia, uno dei più noti rappresentanti della scuola francese dell'astrattismo cromatico tra le due guerre.
Stein. Arazzi e « meridiane » di Michele Parisi.
Ti-zero. Mostra di costruttivisti e concretisti svizzeri, appartenenti alla scuola di Zurigo (Bill, Glarner, Lohse, Lovemberg).
Viotti. Opere surreali di Marcel Jean.

Trento

Argentario. « Provocazioni » percettive e spaziali di Rolando Strati.

Trieste

Cartesius. Scultura e grafica di Dora Bassi.

Venezia

Cavallino. Opere astratte e visuali di Calloni, Gerevini, Risari.

Verona

Ferrari. Studio topologico in 10 tavole, di Luisella Carretta.

Austria

Graz

Museo Regionale. Mostra dei partecipanti alla VII Settimana internazionale di pittura in Stiria. Per l'Italia sono stati invitati: Marcello De Filippo, Germano Olivotto, Guido Sartorelli, Franco Vaccari. Per l'Austria: Rainer Crus, Rudolf Goessl, Heinz Leitner, Doris Reitter. Per la Jugoslavia: Herman Gvardjancic, Tomislav Kauzlaric, Tanas Lulovski-Tane, Goran Trbuljak. La mostra sarà trasferita in altre città jugoslave, tedesche e italiane.

Belgio

Anversa

Buytaert. Esposizione internazionale di poesia visiva.

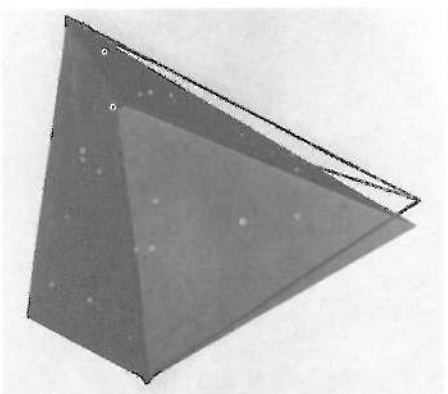
Bruxelles

L'Angle aigu. Sculture di Luigi Gheno.

Brasile

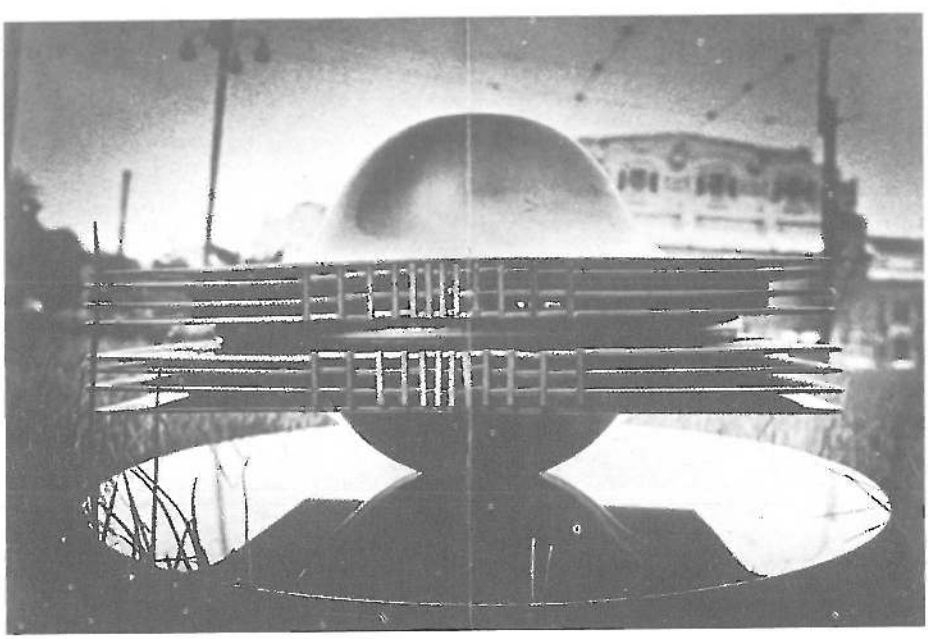
Rio de Janeiro

Museo d'arte moderna. Alfredo Volpi.



N. Aimone: *Piramide irregolare*, 1972 (Milano-Cadario).

A. Pizzo Greco: *Struttura* (Sanremo-Beniamino).



Francia

Parigi

Musée d'art de la Ville. Alberto Magnelli e pittura inglese d'oggi.
Denise René. Giancarlo Zen.
Centre d'art international. Les parapluies di Enzo Pagani.
Paul Facchetti. L'ABC dell'ottico Stefanoni, presentato da Sanesi.

Mentone

Palais de l'Europe. Rinaldo Pigola e M. Paganelli.

Saint-Jeannet-Les-Vence

Space 640. Michel Journac.

Germania

Bonn

Stadtisches Kunstmuseum. Heinrich Campendonk.
Museo Renano. Antologica di Fortunato Depero.

Bochum

Galerie M. Elektronische Spielobjekte di Walter Giers.

Brema

Kunsthalle. Grafica internazionale 1973.

Colonia

Kunsthalle. Emil Nolde.

Hannover

Kestner-Gesellschaft. Asger Jorn.

Ludwigshafen

Kunsthalle. Jan Koblasa.

Monaco

Stadtische Galerie. George Segal.

Gran Bretagna

Londra

Royal Academy of Art. Mostra del Futurismo italiano dal 1909 al 1919.
Marlborough. Piero Dorazio.

Birmingham

Museum and Art Gallery. Dante Gabriele Rossetti.

Spagna

Madrid

Museo de arte contemporaneo. Carmelo Cappello.

Svizzera

Berna

Kunstmuseum. Van Gogh.

Ginevra

Palais de l'Athenée. Madella, Raciti, Vago.

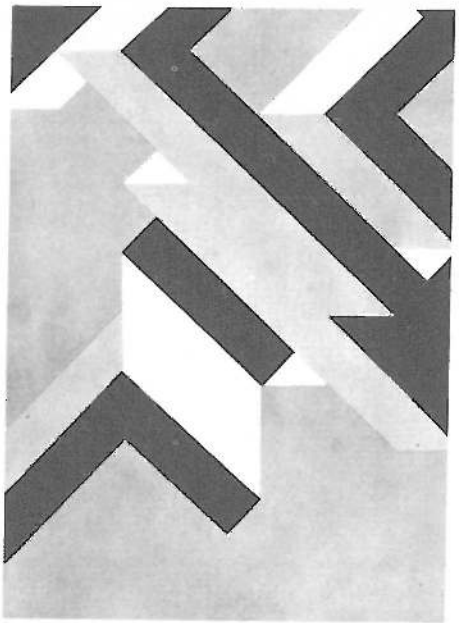
Zurigo

Galerie Beno. Elvio Becheroni.

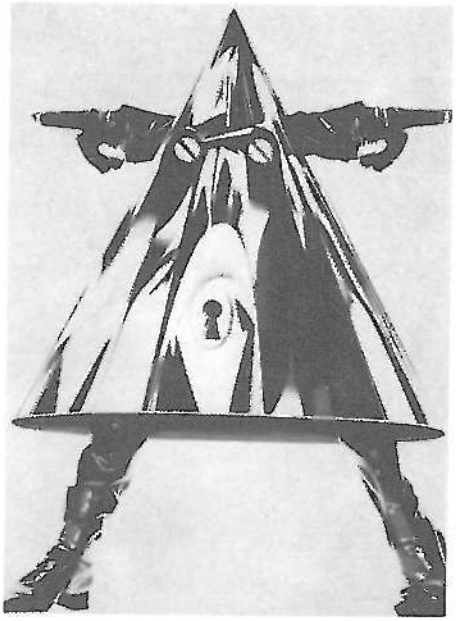
Ungheria

Budapest

Galleria Nazionale. Marc Chagall.



G. Avanzini: *Dipinto* (Firenze-Strozzina).

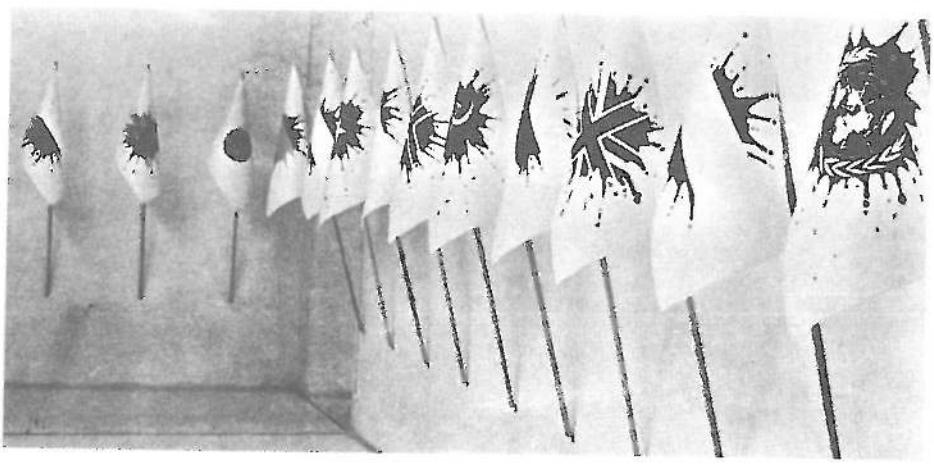


U. Mariani: *Dipinto*, 1972 (Lodi-Gelso).

G. Marini: *Saldatore*, 1970 (Milano-Angolare).

A. Arias-Misson: *Poesia visiva* (Anversa-Buytaert).

N. Cortassa: *Bandiere* (Cuneo-Saletta Arte Contemporanea).



Recensioni libri

Disegni di Adolfo Wildt, catalogo a cura di Giuliana Olcese, Ediz. Galleria dei bibliofili e Vanni Scheiwiller.

Della bella mostra di Wildt ospitata a Milano alla Galleria dei Bibliofili, questo è il catalogo, che permette infine di avere fra mano un utile e preciso strumento di conoscenza e di riferimento (88 riproduzioni, bibliografie, alcuni giudizi di contemporanei e pensieri inediti di Wildt a cura di G. Olcese). Giudizio difficile quello su Wildt, e non solo per quanto colore del tempo c'è nella sua opera, e quindi quanto di gusto superficiale, e di cattivo gusto tematicamente esangue, modesto, si ritrova nella sua iconografia. I temi del dolore, tradotti in un simbolismo che li conduce fino ai limiti più esasperanti e più macchinosi, malgrado la semplicità estrema con cui paiono comporsi, hanno similitudini in terra di Francia, in Germania, in Inghilterra fra otto e novecento ma non è né l'acclimatazione italiana di una sequenza di pensieri che a quel punto si estenua infinitamente, né la continuità di un liberty che ha perso molto del suo odore di zolfo, non è questo a garantirne la presenza. C'è piuttosto una sorta di sensualità rovesciata, un non esibire direttamente la natura e la fisica dell'idea e del materiale scultorei, per sottrar loro qualunque peso e spessore e densità, e spingerlo ai limiti della stessa percezione. Quel lavorare al marmo sino a tramutarlo « in toni pallidi di alabastro polito, in trasparenze esangui, in lucidezze perfette di levigatura » come scriverà Sironi, questo senso di volontaria metamorfosi andrebbe studiato in rapporto ai temi che via via Wildt si da. Non senza badare a una congiuntura storica precisa. C'è in questo, l'esatto rovesciamento del lavoro di un Medardo Rosso, dove questi tira a una malleabilità e impressionabilità della materia capace di aderire in estrema intimità all'emozione o al bisogno d'essere: dico Medardo Rosso ma questo vale per tutta una sequenza di ricerche che arriverà alla codificazione dello « stato d'animo ». Wildt è in qualche modo compromesso con questa linea (se non altro per le comuni ascendenze simbolistiche), ma al tempo stesso è legato a una sua istanza di funzione ragionata, di capacità di plasmare che vinca l'attenzione e fissi lo spettatore con la massima concentrazione possibile. Il rovesciamento verso chi guarda e il mestiere del massimo di persuasività, con i correlati di ammonimento, di meraviglia, di grandiosità è un rovesciamento che tocca, appena a contatto con i futuristi, non solo Wildt ma ad esempio, in tutt'altra direzione, l'inscenamento rettorico, l'impalcatura scenografica di un De Chirico metafisico.

Su quella riva l'antefatto simbolista diventa un semplice motivo, e ciò che conta è la possibilità di condensazione in idee, guida di una sorta di modesto superomismo da salotto: « Prescindendo dal positivismo materiale, ci onoriamo alla visione etica dell'Uomo, che vaga verso le armonie a lui solo conosciute, all'Eletto della specie che feconda gli aurei frutti », scrive all'inizio degli anni venti. C'è una specie di contrasto irrisolto che, in tutto questo, si tramuta in opposizione e in discanto: « quando la natura piange, gli uomini son tristi. Ma quando in un mare di sangue l'uomo impreca, la natura ride », scrive, e non si può non pensare a una esasperazione di opposti che non possono saldarsi con i mezzi a disposizione del singolo, a una sensualità rotta e rovesciata con tutti i corollari di sublimazione che ogni rottura del genere comporta. Intanto il dovere, la capacità programmatica di sacrificio: « il fuoco del nostro io sia sull'ara: il sacrificio è il vero ». Sublimazione della necrofilia, in qualche modo, in cui l'atteggiamento sacrale e rituale apra la via « all'Uomo che vaga verso le armonie » o « all'Eletto della specie ». Cacciata la poetica dei « piccoli dettagli », annullate in scultura le « masse indefinite », ultimo riparo soggettivo all'invenzione degli assi pigliatutto, comincia l'ideologia e la necessità di porsi al servizio dell'ideologia attraverso l'invenzione di una pedagogia formatrice, pseudoreligiosa, affidata all'artista cui spetta il compito del convincere nella finzione dell'opera, Le distinzioni a questo punto andranno fatte: confondere Wildt con l'arte di regime significa, non tanto confondere con le soluzioni falso-rinascimentali degli apologeti le sue proposte neogotiche e espressionistiche, ma confondere gli ideologi con i divulgatori. Perché a sua volta l'arte del regime faceva propria una ideologia anteriore, della spaccatura fra uomo e natura cui corrisponde in simmetria la logica dell'eletto e del reprobo, dell'Uomo che vaga verso le armonie e di chi ha altri pesi da portare (scrive a Fiora Norsa: « quando la maschera dalle vuote occhiaie ti scruta lo spirito: ergiti fiera perché tu possiedi quel che l'umanità non ha »). Simmetrie che ebbero lunga vita e furon buone a giustificare una aristocratica lontananza: che era poi un modo per dire che le armonie si andavan realizzando. Né il macabro dolce di quei marmi esprimon dubbi. (Viene in mente, a mo' di chiusa, un passo del romanzo di Schulz, *Le botteghe color cannella*, dove si annota: « il Demiurgo si innamorò di materiali sperimentati, perfezionati e complessi; noi daremo la preferenza alla paccottiglia. E questo semplicemente perché ci affascina, ci incanta il basso costo, la mediocrità la volgarità del materiale. Capite — domandava mio padre — il senso profondo di questa debolezza, di questa passione per le veline variopinte, per la cartapesta, per la vernice, la stoppa e la segatura? »).

Paolo Fossati

Sigfrido Bartolini, *Ardengo Soffici - L'opera incisa*, ediz. Prandi, Reggio Emilia.

Nella sua introduzione Prezzolini presenta il volume come racchiudente « del Soffici una parte secondaria della sua vita artistica ». In attesa del catalogo generale, questo libro si impone comunque per la mole dei documenti raccolti e di per se stessi pieni di interesse, anche se non sempre circostanziati con scrupolo filologico. Dalle prime xilografie del 1902, eseguite a Parigi per le riviste del tardo simbolismo *La Plume*, *Europe artiste*, all'acquaforte del 1964 eseguita poco prima della morte, tutto Soffici incisore è stato catalogato con cura dal Bartolini il quale non esita a dichiarare tra l'altro che « spetta a Soffici il merito di aver liberato, almeno in Italia, la xilografia dalle pastoie di un modulo volutamente di maniera e scadente spesso in un calligrafico virtuosismo ». Ma ciò che rende preziosa questa pubblicazione è il materiale riportato nella seconda parte del volume. Ad alcune lettere inedite di Soffici, e altre di Jacob, Apollinaire, Morandi, Picasso e tanti tra coloro che furono amici dell'artista toscano, si aggiunge un vastissimo repertorio iconografico vertente spesso su fatti poco noti, come Soffici scenografo o disegnatore dello stemma comunale di Poggio a Caiano o architetto per il campanile della chiesa parrocchiale, e fatti più conosciuti ma ora messi a fuoco integralmente. Una sezione del volume è dedicata alle copertine di libri e riviste disegnate da Soffici e qui riprodotte dalle prime del 1901-2 per opere di Dumont e Moréas, a quelle per *Leonardo*, *La Voce*, *Lacerba*, *Rete Mediterranea*, *Frontespizio*, ecc. Si sottolineano i caratteri *a bastone* che l'artista preferiva, di ognuna si danno le caratteristiche e le varianti. La celebre pagina di *Bif § zf+18* dal titolo *Tipografia* (come un quadro di Soffici), da considerarsi tra le composizioni più rappresentative di quello che fu non solo una ricerca ma un *tema* futurista (da Marinetti a Balla, a Depero, e con suggestioni su Léger, Kassak, Baader), diventa alla lettura di questo libro segno di un amore e di una vocazione. Del tutto nuova poi, almeno per quanto ci risulta, è la figura di Soffici disegnatore di carte da rilegare di gradevoli motivi cubo-futuristi. Si tratta delle cartelle per le annate de *La Voce* e illustrando questo aspetto dell'attività di Soffici, il volume dà un contributo ad uno studio ancora non svolto autonomamente sul lavoro dei futuristi. Tra gli esempi di arte applicata in ambito futurista sin qui ignorati, come per Soffici, è quello di Euro Civis che emigrato in Francia lavorò presso industrie di tessuti introducendo tra l'altro l'uso del colore nel disegno delle tovaglie. In definitiva questo libro rinvia ad un'immagine dell'artista toscano un po' avvertita da parecchi ma solo raramente esplicitata. Cioè quella di una complessità di lavoro in fondo ancora non analizzata come si dovrebbe. E ricordiamo le pagine su Soffici poeta scritte da Sanguineti che rimproverava giustamente certa « pigrizia critica » la quale ricorda Soffici solo per confonderlo con una circoscritta stagione del nostro novecento. Quello che ci si potrebbe attendere dalla pubblicazione di questo libro è forse l'avvio di un lavoro di ricognizione necessariamente preciso e totalizzante.

Giovanni Lista

Emilio Garroni, *Progetto di semiotica*, Ediz. Laterza.

Premettiamo subito a questa breve recensione che non s'intende qui entrare nel merito del complesso discorso e dei complessi problemi che l'autore solleva, in un campo così delicato e difficile come quello della semiotica, soprattutto in relazione alle conseguenze che possono derivare sul piano epistemologico anche per quanto concerne il problema dell'arte. A noi interessa qui dire solo poche cose, che la lettura di un libro come « progetto di semiotica » ci ha stimolato a fare. La prima cosa, a proposito del volume di Garroni, è che il suo non è un libro di estetica; ciò anche per sgombrare il campo dagli equivoci che possono venir fuori a chi si accosta a quest'opera col pregiudizio di considerarla una sorta di *progetto* per una *spiegazione* dei *fenomeni estetici o artistici*, che così come sono concepiti rientrano in un'amministrazione del tutto diversa e non hanno nulla a che vedere con un'impostazione semiotica. E ci sorprende che ci sia stato qualcuno, (come ad es. Saltini sul-

l'« Espresso ») che abbia conservato il pregiudizio di cui sopra affermando alla fine che il semiotico Garroni nulla ci dice sull'arte, sulla sua genesi e sulla sua storicità. Il che, francamente, significa essersi accostati a questo libro in un modo del tutto inadeguato, di aver preteso delle risposte a quella eterna domanda che così come formulata suona alla stessa stregua di quella che chiede *chi* sia Dio o *che cosa sia* la vita umana.

E Garroni non intende affatto rispondere a domande di questo genere, come non intende rispondere alle questioni che egli si pone se non (ammesso che colludano con la nostra benedetta *Arte*) da un punto di vista rigorosamente semiotico, con la pregiudiziale che una disciplina linguistica particolare e di recente costituzione, ma di sicuro avvenire, può addurre a postulato per una serie d'indagini che sono, a detta dell'autore, ancora in forma di progetto, d'ipotesi; in quanto è il tipo d'accostamento che è nuovo e che spiega anche, forse, talune diffidenze e molte incomprensioni. Che il terreno toccato da Garroni sia ancora minato, ad onta dei recenti progressi nel campo delle ex discipline *umanistiche*, non significa che non vada toccato, dissodato dalle radici ormai vecchie ma ancora ostinatamente e pervicacemente interrate che vi campeggiano. Se la *verità* non si spiega, e resta sempre celata agli occhi dell'uomo, sarà il suo manifestarsi che potrà essere spiegato, e per ciò occorre una metodologia, un sistema che lo spieghi. Che poi la *verità* dell'*arte* (come quella di ogni altra discipina) posto che se ne circoscriva il campo tramite un'analisi linguistica, rimanga sostanzialmente *mistero*, e come tale debba andar *svelata*, è una questione che Garroni non solo non si pone, ma critica anche come inconsistente perché basata su pregiudizi metafisici, in base ai quali andrebbe almeno eliminata l'illusione che l'arte stia *a sé*, che non sia collegata a una *concezione del mondo* e quindi spiegabile solo correlativamente ad altri momenti e ad altre materie della conoscenza (spirituale, scientifica, ecc.), nonché alle ideologie della società che dell'arte si serve.

Ma veniamo ad alcune osservazioni del Garroni relative ai *linguaggi non verbali*, che sono poi quelli di cui fa parte anche l'arte figurativa. Postulando l'opera d'arte come essenza, dice l'autore, non se ne potrebbe parlare adeguatamente in quanto sarebbe impossibile render conto dei legami associativi che l'opera intrattiene con la realtà sociale, con l'universo sincronico e diacronico cui essa è legata. Un'opera d'arte come essenza consentirebbe soltanto una *segmentazione* delle sue parti costitutive, materiali, il che nulla ci direbbe intorno alla sua stessa natura. Così ogni critica che descrive le « parti » di un dipinto, o di un'opera architettonica, non serve a nulla ai fini della comprensione del metodo, dell'analisi e della sintesi dell'artista, se si limita a descrivere quelle parti e a ricostituirle così come sono. Solo concependo l'opera come un *nodo di relazioni* ove alla stregua delle parti *in presenza* dell'opera d'arte contano quei modelli, quei riferimenti formali virtuali che costituiscono l'universo dei codici cui si collega l'esperienza e l'abilità dell'artista (quell'*assenza* che *non c'è* ma vigila costantemente e condiziona la recezione stessa dell'opera), solo così sarà possibile, tenendo conto di tutti quegli elementi che hanno indirettamente concorso alla sua realizzazione, decodificare, dare un senso, un significato, sia in termini formali che contenutistici, all'opera stessa. Da questo punto di vista sarà altresì impossibile gratificare l'opera d'arte di una credenziale di stabilità e assolutezza, in quanto l'atteggiamento induttivo della scienza non può stabilire altro che criteri empirici e contingenti, suscettibili di sempre ulteriori approfondimenti in relazione alle nuove esperienze e allo sviluppo stesso dei criteri e dei metodi usati dallo scienziato.

Garroni sostituisce all'*estetica*, che è aprioristica e dogmatica, l'approccio scientifico (strutturalistico), cioè *uno* dei punti di vista attraverso cui è possibile esaminare quei linguaggi non verbali nel cui ambito si situa anche l'esperienza figurativa. L'impostazione semiotica consente anche di tener conto delle relative interferenze tra i vari linguaggi artistici, nonché le matrici comuni di questi linguaggi, troppo restrittivamente sottovalutate finora dalla dogmatica tradizionale. Per quanto concerne poi l'arte figurativa, Garroni rileva che nei suoi confronti non è stato ancora sperimentato un tipo di trascrizione metalinguistica adeguata. Proprio perché l'opera d'arte è stata considerata per secoli qualcosa di sacro e non si è dato luogo a una traduzione che in modo *contiguo*, per omogeneità, dagli artisti che hanno introdotto nelle loro opere sintagmi e strutture parziali decodificate e recodificate personalmente, sembra giustificato augurarsi che sia giunto anche per l'arte figurativa il momento della verità (non nel senso della verità dell'arte, ma di una più modesta verità attinente alla natura specifico-tecnica di quegli oggetti). Sta per finire finalmente il regno dell'*arte*, tenuto in piedi da una pervicace tendenza culturale e da un esagerato quanto assurdo idolatramento? Sarà poi vero che la semiotica è in grado di decretare la fine di un culto che la nostra società merceologica continua a conservare, non senza equivoci e contraddizioni? Ci si augura certo che questo processo di demistificazione che è oggi in atto nel campo dell'arte possa superare la sua fase critica, e che lo stesso *Progetto* di Garroni possa tradursi col tempo in qualcosa di più utile e concreto ai fini stessi della lettura delle opere che fino ad ora, e in modo più o meno giustificato, sono state e sono considerate *opere d'arte*.

Cesare Chirici

TOMAS LLORENS, *Equipo Cronica*. Ediz. Gustavo Gili, Barcellona.

È un testo stimolante che pone il lettore in una posizione dialettica, che l'autore stesso coscientemente accetta, chiarendo con lucidità le proprie ragioni. Il libro inizia con un rapido esame della situazione socio-economica-culturale di Valencia, la quale dopo le lunghe tenebre iniziatesi nel 1939, solo intorno agli anni 50/60 comincia a risvegliarsi. Un gruppo di giovani artisti, pur in mezzo a difficoltà ambientali di ogni genere (ostilità delle autorità culturali e della stampa verso ogni forma di arte moderna) esplode in una produzione di arte informale. Quest'arte, divenendo il simbolo dell'avanguardia — non importa se ritardata rispetto al resto del mondo — significava, per i protagonisti, il simbolo della libertà individuale, dopo un periodo di soffocante conformismo politico, morale e religioso.

A questa esplosione fa seguito, sempre a Valencia, nel 1964, l'inizio di un movimento e di mostre che si propongono di dar vita ad una nuova avanguardia. Nasce così *Equipo Cronica*. Formata, all'inizio, da Manuel Valdès, una delle punte dell'ondata informale, e da Rafael Solbes, dopo varie vicende in cui ai due ideatori si unirono altri artisti e successivamente se ne distaccarono, il gruppo rimase costituito da Solbes, Valdès e Toledo. Nel '66 quest'ultimo si separò e i due animatori iniziali rimasero di nuovo soli. Il loro lavoro prendeva spunto dagli avvenimenti della quotidiancità, per un esame della struttura socio-culturale. Chiaramente tale pittura richiamava la pop americana. Ma a questo riguardo l'autore fa una interessante distinzione, basata sulle « intenzioni ». Per gli spagnoli sono sociologiche e per questo si servono della loro *epopea* come base di comunicazione collettiva: in termini letterari la pop spagnola potrebbe quindi essere definita *epica*. Mentre, sempre secondo il Llorens, quella americana (che segue la linea tradizionale della pittura europea — cioè psicologica — per cui l'artista comunica attraverso il quadro le sue reazioni interiori) potrebbe essere considerata *lirica*. Questo concetto, per quanto riguarda *Equipo Cronica* è confermato dalla esecuzione stessa delle opere, dalla struttura e montaggio delle immagini. L'obiettivo immediato di questa pop spagnola è la modificazione del modo di recepire i sistemi simbolici offerti come immagini di consumo sociale e quindi, in tal modo, si propone la trasformazione della coscienza collettiva e non la commozione delle coscienze individuali.

L'autore, a questo proposito, fa anche un accenno alla parentela fra la teoria brechtiana dell'*estraniamento* ed alcuni caratteri della pittura di *Equipo Cronica*, quali le caratterizzazioni satiriche, i montaggi per sovrapposizioni, i contrasti concettuali tra elementi simbolici. È soltanto in un secondo tempo che all'impostazione brechtiana viene sostituita una intenzione provocatoria, realizzata con la tecnica dello spiazzamento.

Per quanto riguarda i temi, *Equipo Cronica* si serviva della pittura del cosiddetto « Secolo d'oro », spagnolo saccheggiando celebri personaggi di Velasquez e di El Greco, per trasferirli in scenari dell'attualità, quali simboli dei modelli culturali dell'élite dominante. Una delle opere che più efficacemente riassume questa operazione è « *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* » del '68. Contemporaneamente alle variazioni su questi temi, vengono operate trasformazioni stilistiche, quali le deformazioni ottiche che contribuiscono a creare delle atmosfere surrealiste, specie in alcune opere del ciclo de « *La Recuperacion* », atmosfere che perdureranno fino al momento attuale. A partire dal '68 è Picasso ed in particolare « *Guernica* » che diventa la fonte a cui attingere. In seguito il campo si allarga sempre più fino ad abbracciare tutti gli esempi più famosi delle avanguardie storiche del XX secolo. In conclusione un libro, ripeto, stimolante. Oltre che per la notorietà che *Equipo Cronica* è venuta acquistando in Europa, per la tesi sostenuta dall'autore. Infatti, secondo Llorens, con questo gruppo ci troviamo di fronte ad una delle tendenze più rappresentative dell'avanguardia europea: cioè la proposta di una coscienza sociale che sia capace di saper distinguere. In altre parole, un tentativo di fornire allo spettatore una specie di « occhiali », che gli consentano di decifrare criticamente tutti i messaggi visivi: quelli dell'alta cultura e quelli della cultura di massa.

Romana Savi

Schede

a cura di Piera Panzeri

GABRIELE SCARAMUZZA, *Costituzione e oggetto.* (A proposito di una pesca notturna). Su Saggi e ricerche, Ediz. Antenore, Padova.

La pesca notturna presa in esame da Scaramuzza è il famoso quadro di Picasso, dipinto ad Antibes nel 1939 ed oggi al Museum of Modern Art di New York. In questo saggio se ne fa una lettura particolareggiata e a vari piani, in modo da mettere in evidenza « qualche fondamentale problema di arte contemporanea nella sua connessione con alcuni motivi centrali di estetica fenomenologica ». Questo ancorare una problematica estetica ad un concreto fatto artistico è cosa notevole e inconsueta. Ne risulta una interessante proposta metodologica o, per dirla con la modestia dell'autore, un « invito a guardare », per altro nella consapevolezza « che la comprensione di una opera d'arte è certo un compito infinito ».

ALBERTO FAIETTI, *Catalogo di poesia dipinta.* Tipografia Editrice Italia, Roma.

Sono vari anni che l'autore sta sperimentando libri visivi o, come egli usa definirli, « romanzi visivi »: dalle prove ancora un pò timide di « Una metafora esistenziale » e « Morte per elaboratore » del '68 alla scioltezza di « Un semantema in piscina » del '69 e « Metamorfosi di un simbolo nel Lakshmi Narayan Temple » del '70. Mosso da esigenze analoghe a quelle di certa poesia visiva, egli sta cercando una lettura-visione del libro, usando una speciale tecnica di montaggio e i colori come semantemi. In questo recente « catalogo » sono riprodotte (purtroppo però in bianco e nero) 32 quadri di « poesia dipinta » (esposti tempo fa alla Cadario di Milano) coi quali, attraverso il diverso rapporto dei valori visuali rispetto a quelli letterari, egli continua la sua acuta ricerca volta ad ottenere una comunicazione più immediata e precisa, insieme all'interazione e coinvolgimento di diverse percezioni estetiche.

Quale figura, a cura della Fondazione Giovanni Lorenzini, Milano, 1973.

È una pubblicazione che rientra tra le iniziative culturali della Fondazione Lorenzini, in cui sono presentati disegni di 24 pittori e scultori contemporanei (3 per ciascun artista, fra i quali, per citare senza alcun particolare criterio, Ceretti, Fabbri, Francese, Savinio, Tadini...) Vittorio Fagone spiega « Questa raccolta di opere grafiche di artisti italiani contemporanei che qui viene presentata registra il lavoro di alcuni artisti per i quali il disegno costituisce un momento essenziale di un incontro con la realtà dove non è solo riconoscibile il mondo esterno, una evidenza fenomenica, ma quella distanza tra l'individuo e gli oggetti che sta alla base di una rivelazione percettiva. ...Si tratta di un gruppo non omogeneo di artisti ma lo spazio di confronto che corre tra tutti è uno spazio di riflessione e di lettura proponibile, oltre gli spigoli delle poetiche e delle generazioni: una scelta arbitraria ma certo non casuale ».

Ogni gruppo di opere è introdotto da una breve nota critica, estratta dalla bibliografia sui singoli artisti.

CLAUDIO COSTA, *Evoluzione e involuzione.* Ediz. Masnata, Genova.

Il volume è uscito in occasione di una mostra di Claudio Costa alla Bertesca di Milano e serviva a chiarire il perché quella esposizione era una campionatura — da gabinetto di scienze naturali — della evoluzione dell'uomo. Il libro si divide in due parti, come del resto è indicato dal titolo. E ciascuna parte ha un sottotitolo: « Il tempo trasportato » (Evoluzione) e « Lo spazio perduto » (Involuzione). Nella prima — che è la più ampia — l'autore percorre, a ritroso, il cammino dell'uomo « fino a un possibile zero universale » e, cioè, fino alle origini della vita nel cosmo (per facilità di lettura, il discorso è invece cronologico e si inizia dalla primordiale, inimmaginabile esplosione). Si tratta di un vero e proprio breve trattato scientifico che spiega le innumerevoli trasformazioni: dai primi acidi nucleici e amminoacidi, giù giù per le ere paleozoica, mesozoica e cenozoica, fino agli « ominidi » e all'uomo. Nella seconda parte — in contrapposizione — attraverso un'analisi in tre capitoli (« Coscienza e socialità », « Spazio e conoscenza », « Spazialità e morte ») dell'involuzione dell'uomo, si vuole dimostrare, in termini filosofici, che « l'uomo fa parte di un'umanità senza destino ». Questa ambivalenza (scientifica e filosofica) che contraddistingue il libro, con rigorosa esclusione di qualsiasi elemento di arte o estetica tradizionale (pur trattandosi di opera di un artista), è caratteristica di alcune odierne tendenze d'avanguardia.

PIETRO GENTILI, *A = Amore. Supernatura. La semina del cuore.* Ediz. Edikon, Milano.

Si tratta di tre libri di diverso contenuto ma unitari nel tema di fondo che, per altro, caratterizza anche l'opera artistica di Pietro Gentili. Come dice chiaramente uno dei titoli, secondo l'autore, all'origine di tutto c'è l'amore, che dovrebbe unire tutte le creature. E tutti i mali del mondo derivano dalla odierna deprivazione di questo principio. Come nei suoi dipinti, c'è in questi testi letterari un atteggiamento di candore mistico di cui l'artista toscano è stato uno dei più precoci propugnatori in Italia.

BRUNO CONTE, *Spostamento verso il grigio,* con introduzione di Murilo Mendes e 12 tavole a cura dell'autore. Edizioni La Nuova Foglio, Pollenza, Macerata, L. 2.000.

Da vari anni Bruno Conte opera sia nel campo grafico che nel campo plastico. Parallelamente egli si dedica alla narrativa: quasi un'espansione « concettuale » del suo lavoro. La precarietà di un'operazione estetica indipendente è il tema di questo suo libro, diario impersonale dal quale affiora un protagonista, un operatore appunto, appena un'ombra fisionomica, ma sostanza psicologica, svolta nei suoi vari livelli o momenti. Le convenzioni del quotidiano, il grigio, con la sua forza d'attrazione, è la presenza negativa alla quale il protagonista cerca di contrapporre la propria autonomia, il proprio equilibrio tra interno ed esterno, per mantenere il possesso di una più profonda visione sulla « vita che scorre ».

WILLIAM XERRA, *Innesto,* Ediz. Ant. Ed. ORESTE AMATO, *1, 2, 3,* Ediz. Ant. Ed., L. 1.000.

Si tratta di due quaderni (nn. 9 e 10) della collana di poesia « Quaderni di ANT. ED. », che continua idealmente il lavoro della rivista omonima, di cui uscirono, tra il 1968 e il 1969, quattro numeri e a cui collaborò un nutrito gruppo di artisti d'avanguardia. Il quaderno di Xerra, intitolato allusivamente « Innesto », è composto da una serie di testi di sette diversi artisti. Si apre con un caustico « elogio » del dollaro di Sebastiano Vassalli e si chiude con una sincopata poesia di Felice Piemontese. Pure gli altri testi (di Giorgio Celli, Corrado Costa, Guido Davico Bonino, Cesare Greppi, Ferdinando Albertazzi) — sempre col commento visivo di una specie di nuvola nera che si spande variamente nel foglio — affrontano questo tema del difficile innesto nel mondo di un diverso modo di vita.
Anche il volume di Oreste Amato si inserisce in quel tipo di ricerca che, latamente, può definirsi di « poesia visiva ». Si compone di 3 parti. Nella prima, la frase di Jochen Gerz « attenzione l'arte corrompe » si alterna ad immagini che mostrano l'impossibilità, anzi l'inautenticità di un abbraccio di un uomo e una donna, nudi, in presenza della macchina fotografica e delle lettere dell'alfabeto (le immagini e le parole, appunto, corrompono). Nella seconda parte, la frase « l'arte è un modo di apparire » di Oreste Amato ribadisce, con la stessa coppia, da un altro punto di vista, il medesimo concetto. Infine un breve testo di Daniela Palazzoli esplicita questa realtà tradita, finita, nel momento stesso che la macchina e la scrittura si introducono subdolamente nella spontaneità di un atto.

TULLIO CATALANO, *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione.* MARIO DIACONO, *Joseph Kosuth.* GIANCARLO CROCE, *a a' b' b.* SERGIO LOMBARDO, *Progetti.* Ediz. Gap, Roma.

Questi quattro piccoli libretti, immacolati e di vario formato, fanno parte di una collana che ha lo scopo di documentare visivamente le ricerche di artisti d'avanguardia. Negli « Appunti per una tesi », Tullio Catalano ha raccolto un'opera ciascuno di Kounellis, Paolini, Fabro, Croce, Twombly, Ben, Isgrò, Rinke, Beuys, Prini, Dimitrijevic e Capasso, tutte legate appunto al concetto di citazione o sovrapposizione di una opera di autore del passato. Il volumetto su Kosuth, oltre ad un testo di Mario Diacono che ripercorre, brevemente e con chiarezza, le tappe della ricerca di questo comprimario dell'arte concettuale, contiene 9 illustrazioni di opere di vari periodi. Il libretto di Giancarlo Croce si basa su una equazione in cui alle lettere a a' b' b vengono sostituiti, in mutevoli rapporti, le foto dell'artista e di Catalano, di profilo, ed una testa di donna di Picasso. Quello di Lombardo contiene 9 progetti dell'artista romano (dal Supercomponibile del 1966 al progetto di « morte per avvelenamento » e « Project R 72 C 1), con accurate indicazioni bibliografiche per ciascun progetto.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni e Marina Goldberger

D'ARS n. 61/62 (L. 1.900), *36ª Biennale di Venezia con scritti di V. Aguilera Cerni, T. Spiteris, C. Maltese, P. Rizzi, S. Frigerio, L. Pignotti - P. Gorsen: Documenta 5 - A.A. Khaled: Biennale di Alessandria d'Egitto - E. Marzé: Biennale di Mentone - A. Coccia: Annuale alla Permanente di Milano - M. Venturoli: Morgan's Paint - S. Frigerio: Arte in Francia - L. Gramigna: TV - D. Cara: Su stereotipi in atto - M. Morandini: Cinema - L. Lattanzi: Puntualizzazioni ad uso privato - Ritratti, presentazioni, documentazioni e rubriche.*

IL MARGUTTA n. 9/10 (L. 700), *E. Crispolti: Sulla poetica di Mirko - L. Marziano: Nicolas De Stael - C. Chirici: Jacques Lipchictz - A. Pandolfelli: Nota su alcune proposte della Biennale - L.P. Finizio: Mostra della ceramica a Faenza - E. Vittorini: David Lees, fotografare idee - L. Bizzarri: L'arancia meccanica.*

FLASH ART n. 38 (L. 500), *G. Nabakowski: Bernd e Hilla Becher - Gunter Brus - David Askevold - Antonio Dias - Braco Dimitrijevic - Antonio Trotta - Claudio Verna - M. Claura: Attualità d'un bilancio - Remo Salvadori - M. Vos: Jan Dibbets - Dale Henry - Tino Stefanoni - Katharina Sieverding - Nicole Gravier.*

PROSPECTS n. 3 (L. 400), *L. Inga-Pin: Diagnosi del linguaggio - G. Pane: Je - F. Mazzucchelli: Caduta di pressione - M. Nannucci: Definizioni - L. Camnitzer: C.L.I.P. - D. Askevold: Snake Work - A.A. Trotta: Buenos Aires anni 30-40 - The street: A form of community life - M. Bochner: 3 Demonstrations from the theory of sculpure - L. Ontani: Svenimenti.*

GALA n. 5 (L. 1.000), *D. Davis: Il computer come mezzo creativo - E. Crispolti: Angelo Cagnone - R. Sanesi: Rodolfo Aricò - M.N. Varga e P. Micheli: Henry Moore a Firenze.*

GALA n. 6 (L. 1.000), *J. Drews: Benjamin questo sconosciuto - D. Davis: L'uomo e la macchina - E. Crispolti: Sergio Sarri - M.N. Varga: Felice Canonico - E. Crispolti: Tino Stefanoni - M.N. Varga: Il vero mondo dell'incisione è un appassionante vicenda da scoprire - R. Barletta: Aligi Sassu - R. De Grada: Leonardo Spreafico.*

ARTE ILLUSTRATA n. 51 (L. 2.300), *A. Gonzales-Palacios: Ricordo di Renata Negri.*

L'UOMO E L'ARTE n. 10 (L. 800), *G.C. Ferretti: L'orizzonte ideale del (neo)realismo - P. Fossati: La stagione del neorealismo - A. Natali: Dal costruttivismo al realismo italiano - N. Misler: Note sul rapporto politica-cultura nel realismo del secondo dopoguerra (Unione Sovietica, Francia) - G. Curonici: Aspetti politici nel linguaggio pittorico di Guttuso - G. Di Genova: Arte e politica nella pittura di Guttuso - M. Vitta: Arte, politica e realtà nelle pagine di « Realismo ».*

SKEMA n. 12 (L. 600), *numero dedicato a Picasso, a cura di G. Ruggeri.*

LE ARTI n. 12 (L. 1.500), *G. Marussi: Guttuso a Mosca - G. Iliprandi: Design italiano a New York - M. Venturoli: La Quadriennale - G.M.: L'arte della realtà a Siena - E. Barelli: Discorso aperto di Eugenio Tomiolo - M. Bentivoglio: Verso lo stato solido - D. Bonamore: Artisti giuliani a Gradisca.*

LE ARTI, *supplemento al n. 12 dedicato a Orneore Metelli.*

CONTROSPAZIO n. 10 (L. 600), *C. Gavinelli: Marx e l'estetica nella « New American Encyclopedia ».*

I QUADERNI DEL CONOSCITORE DI STAMPE n. 14 (L. 3.300), *L. Arrigoni: Fattori incisore - J. de Sanna: Le prime incisioni di Paul Klee - P. Bellini: Catalogo completo dell'opera incisa di Benvenuto Disertori.*

ARTELAVORO n. 4/5 (L. 100), *Incontro-dibattito - Cambiaghi: La partecipazione degli artisti alle feste della stampa democratica - L. Grande: Lettera dalla Liguria - F. Fossa: Per un nuovo rapporto tra opera e pubblico - M. Corradini: Dieci per Gramsci - G. Seveso: I Comuni democratici organizzatori di cultura - S. Cibaldi: Arte nella scuola - M. De Micheli: Dimitri Mitaras - S. Landolina: Il comizio didattico - Una proposta di lavoro da Figline Valdarno.*

FORMALUCE n. 31 (L. 800), *A. Grazioli: Le medaglie di Guerrini.*

RIVISTA IBM n. 3, *G. Visintini: Lo slogan non è tutto.*

ARTE 2000 n. 1/2 (L. 2.500), *F. Franceschini e F. Bellonzi: X Quadriennale di Roma - M. De Micheli: Aldo Carpi - P. Restany: Progetto operazione Vesuvio - F. Passoni: L'esperienza dell'aero-spazio nella pittura contemporanea - R.B., B. Contenotte, A. Jacober: Luminomilan - L.V. Masini: Carmelo Cappello - E. Lucie-Smith: Arte futurista italiana - Le mostre.*

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 339 (L. 300), *U. Ciccarese: Il linguaggio grafico-pittorico dei ragazzi.*

IL CRISTALLO n. 3 (L. 1.000), *P.L. Siena: Documenta 5 e Giuseppe Gorni.*

CALEIDOSCOPIO n. 12, *V.C. Agnese: Progettazione e ideologia - R. Ubaldi: Industrial design, teoria e pratica nella prospettiva degli anni 70 - F. Cinti: Architettare automobili - Mostre a cura di Adriano Antolini.*

PLAISIR DE FRANCE nov. 72, *C. Bouyeure: Agam ou le mouvement illimité.*

ARTITUDES n. 2, *N.E. Bresson: Entretien avec Alain Kirili - Sarkis: Operation Organe - M. Journiac : Sept lieux communs en forme de parti-pris - F. Pluchart: Re-reading of Lao Tseu by Danile Smerck - H. Maccheroni: Cadeau pour les partisans de la peine de mort - F. Pluchart: Acconci's perfomances - R. Apicella: Lecture de Jean-François Bory - J.P. Zipper: Le Grand Depart de Martial Raysse - J. Gousseland: Dieter Schnebel.*

PARTISAN REVIEW, est. 72, *R. Gilman: The idea of the avant-garde.*

ARTFORUM giu. 72, *Siegel in interview with James Rosenquist - L. Alloway: Derealized Epic - R.C. Washton Long: Kandinsky and abstraction - R. Pincus-Witten: Ryman, Marden, Manzoni; Theory, sensibility, mediation - S. Schwarz: Russia's underground art market - P. Tuchman: an interview with Anthony Caro - W.D. Bannard: Caro's news sculpture - L. Borden: Three modes of conceptual art - A.R. Krasilovsky: Feminism in the arts.*

ARTFORUM set. 72, *L. Alloway: The art world described as a system - M. Kozloff: The trouble with Art-as-Idea - D. Antin: Talking at Pomona - R. Krauss: A view of modernism - F.V. O'Connor: Notes on patronage: the 1960 s - R. Pincus-Witten: Rosenquist and Samaras, the obsessive image and post-minimalism - A.C. Birnholz: El Lissitzky, the Avant-Garde and the Russian revolution - J. Elderfield: Matisse drawings and sculpture.*

JAPAN QUATERLY set. 72, *Frontiers of contemporary japanese art.*

ART INTERNATIONAL nov. 72, *P. Mc Caughey: Fred Williams - L. Alloway: Arakawa, the mechanism of meaning - R.C. Kenedy: Earl Mondrian - C. Ratcliff: Notes on the future aesthetic.*

THE BURLINGTON MAGAZINE dic. 72, *J. Hallmark Neff: An early ceramic triptych by Henry Matisse.*

THE CONNOISSEUR dic. 72, *F. Davis: Art collecting and News-York's Chase Manhattan Bank.*

THE CONNOISSEUR gen. 73, *H. Blum: Modern art in the National Museum in Cracow.*

ART and ARTISTS gen. 73, *G. Battcock: Aesthetics of rebellion - Dan Graham in interview with Simon Field - K. Honnef: Douglas Heubler - David Medalla interviewed by Alastair Mackintosh - Howard Fried in conversation with J. Hopkins, M. Fox and D. Sherk - T. Marioni: Terry Fox - Lea Vergine: Genoa.*

STUDIO INTERNATIONAL gen. 73, *J. Le Parc: The laws of chance - C. Harrison: Abstract expressionism, I - Gerard Hemsworth - S. Willats: West London Social Resource project - R. Brooks: Behavioural art - K. Lole, P. Pilkington, D. Rushton: Possible models for propositional attitudes - B.P. Butler, G.M. Bryant: Towards an education in art - R.H. Fuchs: Jan Dibbets - W. Tucker: Rodin, II - D. Ashton: «Hourlouping. it » on Wall Street - A. Scharf: The photograph and the painter.*

KUNST+HANDWERK set./ott. 72, *Die Gruppe ZEBRA Chinesiche Skulpturgruppe - Staatspreisträger des Baden-Württembergischen Kunthandwerks 1972.*

KUNST+HANDWERK nov./dic. 72, *A. Solschenizyn: Wozu die Gabe der Kunst? - H. Kauffmann: Staat und Kunst - G. Borrmann: Der Keramikpreis der Frechner Kulturstftung.*

MERKUR set. 72, *W. Hofmann: Wie revolutionär war Trotzkis Kunsttheorie?*

GRAPHIK nov. 72, *H. Kröter: Brückenschlag zwischen Kreativität und Management-Kreative kreativer machen - K.H. Kaesbach: Die Rolle der Massenmedien in unserer Gesellschaft.*

GRAPHIK dic. 72, *A. Sailer: Eine Reise nach Moskau und Leningrad - Carl Crodel - R. Müller: Die Gemeinschafts werbung.*

Segnalazioni bibliografiche

a cura del Centro Di

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

Cataloghi di mostre

Das Aquarell 1400-1950, Monaco ott.-genn. 1973, pp. 324, ill. 387 in b/n e a colori, schede critiche, bibliografia, lire 7500.

City Sculpture, Londra estate 1972, a cura della rivista Studio International, pp. 44, illustrato, lire 3000.

Fabrizio Clerici, Parma nov. 1972, pp. 100, illustrato in b/n e a colori, lire 3500.

I macchiaioli, italiaanse tijdgenoten van de haagse school, Aja dic.-febb. 1973, pp. 54, ill. 25 in b/n, lire 2300 (allegato depliant Giovanni Boldini een Italiaan in Paris).

Hyperréalistes américains, Paris ott.-nov. 1972, pp. 64, ill. 44 in b/n e a colori, lire 3200.

Klee fino al Bauhaus, Parma nov.-genn. 1973, pp. 410, ill. 435 in b/n, lire 7000.

Manzù Grafik 1970-72, Monaco sett.-ott. 1972, pp. 30, ill. 40 in b/n, lire 1800.

Mirko, Ferrara ott.-dic. 1972, pp. 92, ill. 101 in b/n, lire 1500.

Museo Picasso, Catalogo 1, Barcellona 1972, pp. 252, ill. 150, lire 3500.

Omaggio a Giovanni Fattori, Cortina d'Ampezzo dic.-genn. 1973, pp. 68, ill. 23 in b/n, lire 3000.

Tra Rivolta e Rivoluzione, immagine e progetto, Bologna nov.-genn. 1973, pp. 774, ill. circa 400 in b/n, lire 6000.

Mostra del Liberty Italiano, Milano genn.-febb. 1973, pp. circa 500, illustrato in b/n e a colori, note critiche, bibliografia, lire 6000.

Monografie e cataloghi sulle attuali tendenze artistiche

Aktuelle Kunst in Osteuropa: Jugoslavien, Polen, Rumänien, Sowjetunion, Tschechoslowakei, Ungarn, Klaus Groh, Colonia 1972, pp. circa 200, interamente illustrato, lire 7000.

Art around 1970, Kunst um 1970, catalogo della nota collezione Ludwig esposta ad Aquisgrana nel 1972, pp. oltre 300, interamente illustrato, lire 9500.

The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks, Harold Rosenberg, Londra 1972, pp. 256, ill. 53, lire 8000.

Depuis 45: L'Art de notre temps, vol. III, Bruxelles 1972, pp. 176, illustrato, il volume contiene un dizionario internazionale di artisti, un repertorio di riviste d'arte moderna ed una bibliografia, lire 14000. (I due precedenti volumi I e II sono disponibili ad un prezzo di lire 12000 ciascuno.)

Douze ans d'art contemporain en France, catalogo della mostra al Grand Palais, Parigi 1972, pp. 392, ill. 385, lire 5800.

Kunst - Praxis heute. Eine Dokumentation der Aktuellen Aesthetik, Karin Thomas, Colonia 1972, pp. 256, ill. circa 175, lire 6000.

Vita e Arte. La funzione degli intermedia, Udo Kultermann, Milano 1972, pp. 216, ill. 173, lire 7000. (di Kultermann è uscito in traduzione francese il volume Radikaler Realismus recensito su NAC 12, 1972, lire 12000).

Design, fotografia, comunicazione visiva

5° Annual Art Director's Club Milano: Tutto l'acido della comunicazione, Milano 1972, pp. 350, interamente illustrato, lire 12000.

Assemblage: a new dimension in creative teaching in action, D'Amico e Buchman, New York e Londra 1972, 78 progetti di collage e costruzioni per ragazzi dai 4 ai 14 anni, pp. 250, interamente illustrato, lire 9000.

Basic Colour Photography, Andreas Feininger, Londra 1972, pp. 128, oltre 150 ill. quasi tutte a colori, ril. lire 5000, bross. lire 2500.

La Composition en Photographie, Harald Mante, Parigi 1971, pp. 108, ill. 105, lire 6000.

La Couleur en Photographie, Harald Mante, Parigi 1971, pp. 108, ill. 105 tutte a colori, lire 9000.

The Elements of Japanese design, a handbook of family crests, heraldry and symbolism, John W. Dower, Tokyo 1972, 2715 simboli disegnati da Kiyoshi Kawamoto, pp. 270, lire 10500.

La Fotografia, usi e funzioni sociali di un'arte media, a cura di Pierre Bourdieu, trad. ital. Firenze 1972, collana Ipotesi di cultura nr. 3, pp. 338, 16 pp. di ill. fuori testo, lire 4000.

A History of Visual Communication, from the dawn of Barter in the ancient world to the visualized conception of today, Josef Müller Brockmann, Teufen 1971, pp. 334, ill. 567, testo in inglese, francese e tedesco, lire 14000.

Italy: the new domestic landscape: Achievements and problems in Italian design, catalogo della mostra al Museum of Modern Art N.Y. 1972, a cura di Emilio Ambasz, pp. 432, ill. 520 b/n e a colori, testo in inglese, lire 6000.

New Graphic design in revolutionary Russia, Szymon Boiko, Londra 1972, pp. 156, ill. 107 b/n, note bibliografiche per gli artisti, bibliografia, lire 5900.

Pentagram: l'oeuvre de cinq designers, Theo Crosby architecte, Alan Fletcher, Colin Forbes, Mervin Kurlansky graphic designers, Kenneth Grange designer industriel, Fribourg 1972, pp. circa 200, interamente illustrato, lire 5000.

Photography for designers, Julian Sheppard, Londra 1971, pp. 222, illustrazioni e diagrammi, lire 6000.

Photography materials and methods, J. Hedgecoe e M. Langford, Londra 1971, pp. 170, ill. 55, lire 3000.

I Segni e i loro messaggi, segni, simboli, marchi, Peter Croy, Gottinga 1972, pp. 220, interamente illustrato, testo in inglese, francese, tedesco e italiano, lire 18800.

Symbol sourcebook an authoritative guide to international symbols, Henry Dreyfuss, introd. di R. Buckminster Fuller, pp. 292, interamente illustrato, bibliografia e indice, lire 27500.

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

Edizioni La Traccia (Via A. Scarpa 6, 41100 Modena) hanno pubblicato una cartella di 12 acqueforti di Franco Gentilini dal titolo « Lo zodiaco », con 12 liriche di Cesare Vivaldi e un testo di Andrè Peyre de Mandiargues.

Edizioni Arte al Borgo (Via Mazzini 43, 90139 Palermo): cartella di 6 litografie di Giancarlo Cazzaniga dal titolo « Siciliana », testo di Leonardo Sciascia.

Centro La Tela (Via Sciuti 68, 90144 Palermo): cartella di incisioni di Gino Morici intitolata gli « Ultimi Hidalghi ». Ha inoltre presentato una cartella di 10 incisioni di Marino Marini dal titolo « Marino to Strawinsky ».

Edizioni Fogola di Torino: volume « Mattioli nell'atelier di Manzù », con 36 studi di Carlo Mattioli. Contiene inoltre una lettera di Manzù a Mattioli, una poesia per Inge di Raffaele Carrieri, una prefazione di Giancarlo Vigorelli e un diario di Renzo Guasco.

L'Arcicoda (Via Libia 3, 52027 S. Giovanni Valdarno) propone quale « invito alla grafica 1973 » un abbonamento a 12 serigrafie scelte tra i seguenti artisti: Alinari, Aurelio, Bittoni, Bompadre, De Poli, Falconi, Farné, Francini, Gualerzi, Magni, Marini, Martini, Nincheri, Notari, Pagallo, Pini, Scarati, Sciavolino, Seveso.

S.E.N. (Via San Quintino 31, 10121 Torino): 2 cartelle di 10 incisioni ciascuna di Giuseppe Tarantino, testo di Renzo Guasco.

Edizioni dell'Indiano (Piazza dell'Olio, 3 - Firenze): volume « Parigi e dintorni » di Gerard Jarlot ed Ernesto Treccani.

Edizioni Multicenter (Via Verri, 1 - 20121 Milano): cartella di 10 fotografie su alluminio di Ugo Mulas dedicate a Marcel Duchamp.

Edizioni Ponte Rosso (Via Mercalli, 36 - 20122 Milano): cartella di 7 litografie di Vittoria Thea Catalani dal titolo « Omaggio a Bulgakov ». Testo di Eugenio Montale.

Edizioni Alberto Schubert (Via Cino Del Duca, 2 - 20122 Milano): cartella di 6 serigrafie di Antonio Corpora. Testo di Pierre Restany.

Editrice Silvana: cartella di 12 litografie di Eberto Carboni intitolata « 12 personaggi emblematici ».

Edizioni Galleria 32 (Via Brera, 6 - 20121 Milano): cartella di 3 incisioni di Robert Carrol.

Edizioni Michaud (Lungarno Corsini, 4 - 50123 Firenze): incisione e collage di Enrico Baj dal titolo « Personaggio ».

Editore Sandro Maria Rosso di Biella: serie di cartelle di Angela Occhipinti: 10 xilografie dal titolo « Gli amanti »; 10 xilografie dal titolo « Frammenti di esistenza »; 6 xilografie dal titolo « Tutto improvvisamente », testo di Alfio Coccia; 7 xilografie dal titolo « Animali fantastici », testo di Liana Bortolon; 6 litografie dal titolo « Flash back ».

Premi

A Ostenda, Prix Europe de Peinture 1973, riservato ai giovani artisti dai 25 ai 45 anni, residenti nei paesi membri del Consiglio d'Europa. Inform. fino al I aprile '73 presso il Centro Culturale Wapenplein, 8400 Ostenda (Belgio).

A Rho, dal 6 al 20 maggio, VII Premio nazionale di pittura ed internazionale di grafica del Pomero. Adesioni entro il 13 aprile presso Pietro Airaghi, Segretario degli Amici del Pomero, Via Torino 2, 20017 Rho.

A Foiano della Chiana (Arezzo) si terrà in settembre il 2° Premio di pittura « Avis ». Informazioni presso Avis Piazza della Collegiata, Foiano della Chiana.

Varie

Macerata. A Palazzo Buonacorsi si è aperta una nuova Accademia di Belle Arti (statale) diretta provvisoriamente da Montanarini e con i seguenti corsi: pittura (Brindisi), scultura (Trubbiani), decorazione (Cegna), scenografia (Tomassini), storia dell'arte (Pinelli), plastica ornamentale (Facchini). Ci saranno inoltre corsi speciali di « stampaggio e fonderia », « plastica », « psicologia della forma », « arte contemporanea », ecc.

Firenze. A Palazzo Vecchio sono state presentate le 15 opere di Alberto Magnelli (opere dal 1914 al 1964) donate per testamento dall'artista e che saranno esposte alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

La Galleria dell'Incisione (Via Spiga 33, 20121 Milano) ha iniziato la catalogazione delle opere incise da Frank Kupka. Si prega di segnalare eventuali opere possedute.

Il Sant'Erasmo Club (Via della Spiga 32, 20121 Milano) e la Galleria Forni (Via Farini 26, 40124 Bologna) hanno iniziato la catalogazione delle opere di Ernesto Treccani. I possessori sono invitati ad inviare foto in duplice copia.

Trento. Si è costituito un Centro Documentazione Organizzazione con lo scopo di raccogliere e distribuire informazioni, servizi e documentazioni riguardanti la ricerca estetica e attività ex artistiche. La partecipazione al C.D.O. è libera per ogni tipo di esperienza e sperimentazione.

Valenza. Nella Casa del Popolo è stato inaugurato un murale di Aurelio C.

Bolzano. La locale sezione del Sindacato Italiano Artisti Belle Arti ha deliberato di rinviare a data da destinarsi la 5ª edizione della Biennale di Bolzano a causa della mancanza di finanziamenti e per la scarsa comprensione degli Enti sostenitori.

Caserta. In occasione dell'inaugurazione dell'anno sociale dell'Associazione Casertana Arti Visive, Achille Bonito Oliva ha tenuto una conferenza su « Comportamenti alternativi dell'arte ».

Milano. Alla Galleria San Fedele si è avuta la proiezione di due film di Robert Beavers (Palinoide, 1971 e The painting, 1972).

Trento. Al Centro Bernardo Clesio si è tenuta una conferenza di Cesare Chirici su « Il superamento dell'arte: i suoi molteplici aspetti, le contraddizioni ». È stato proiettato anche il film « Il gioco dei significati » di Romano Peli.

Milano. L'Associazione degli Amici di Brera e dei Musei Milanesi ha pubblicato il proprio bollettino in cui si dà notizia delle attività svolte, dal giugno al novembre '72, fra cui: corsi di cultura artistica tenuti nella periferia di Milano da Ernesto Treccani, Mario De Micheli, Raffaele De Grada, Franco Vedovello e Elda Cerchiari; un corso serale in otto lezioni su « L'arte moderna nel mondo »; un corso di cultura artistica riservato agli insegnanti elementari; un corso sperimentale, in collaborazione con l'Istituto di Psicologia, sulla percezione dell'opera d'arte nell'infanzia.

Milano. Alla Galleria San Fedele hanno avuto inizio una serie di « incontri sui problemi dell'arte contemporanea ». Il primo incontro è stato guidato da Filippo Avalle.

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)

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI
Certificato di allibramento

Versamento di L. .....

eseguito da .....

.....

residente in .....

via .....

cod. postale .....

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

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... *197* ....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

N. .....
del bollettario ch 9

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

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

Lire .....

eseguito da .....

.....

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

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

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

..... *Addì* (1) ..... *197* ....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. .....

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI
Ricevuta di un versamento

di L. .....

Lire .....

.....

eseguito da .....

.....

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

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... *197* ....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. .....

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta

.....

Bollo a data

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

(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

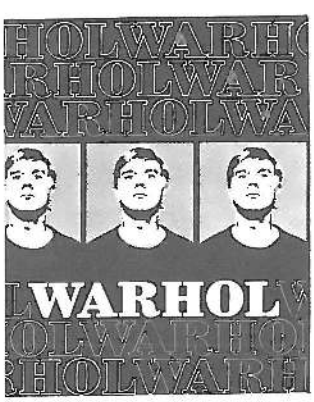
senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

NAC

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

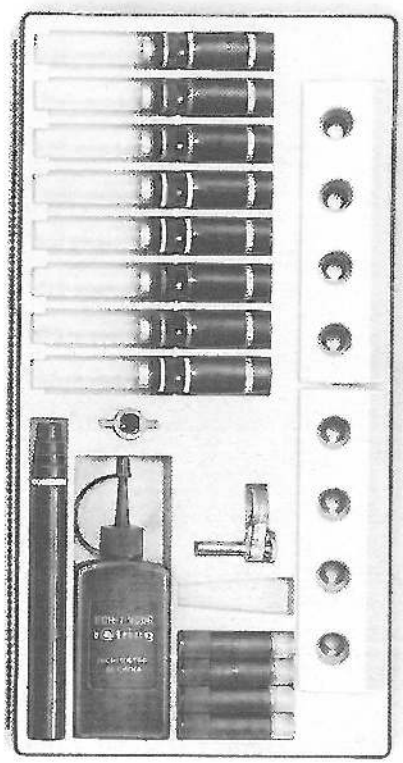
Questa indipendenza
è dovuta anche alla partecipazione
Koh.I.Noor Hardtmuth SpA - Milano
che ha concretamente contribuito
alla realizzazione della rivista
nella sua nuova veste.

mazzotta



Gabriele Mazzotta Editore - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Tel. 895803 - 8690050

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