

# NAC

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

## 4

Intervista a Gaudibert / Dibattito sulla mostra di Sironi / Combattimento per una immagine / Ripetizione o crescita? / Pittura come progetto / Scheda per una situazione / Savinio e compagni / Nicola Giammarino / La Seconda Maniera / Incontri a Palazzo Taverna / Luca Patella / Il vocabolo come modo d'uso / Operatori in Puglia / Humor Power / Pop Art / Pol Bury / Tre domande a Carrega / Enrico Bordini / Ugo Mulas / Problemi di estetica / Manifesti e ideologia / Film / Topolino Brevi / Libri / Riviste / Segnalazioni bibliografiche / Notiziario.

Scritti di: Allegri / Altamira / Bandini / Barilli / Bossaglia / Campari / Chirici / Cioni Contessi / Corradini / Di Castro / Fagone / Fossati / Francese / Gaudibert / Giuffrè Izzo Miranda / Lista / Manzionna / Oldenburg / Panzeri / Quintavalle / Raffa / Reale Rosci / Schonenberger / Segal / Tassi / Vergine.

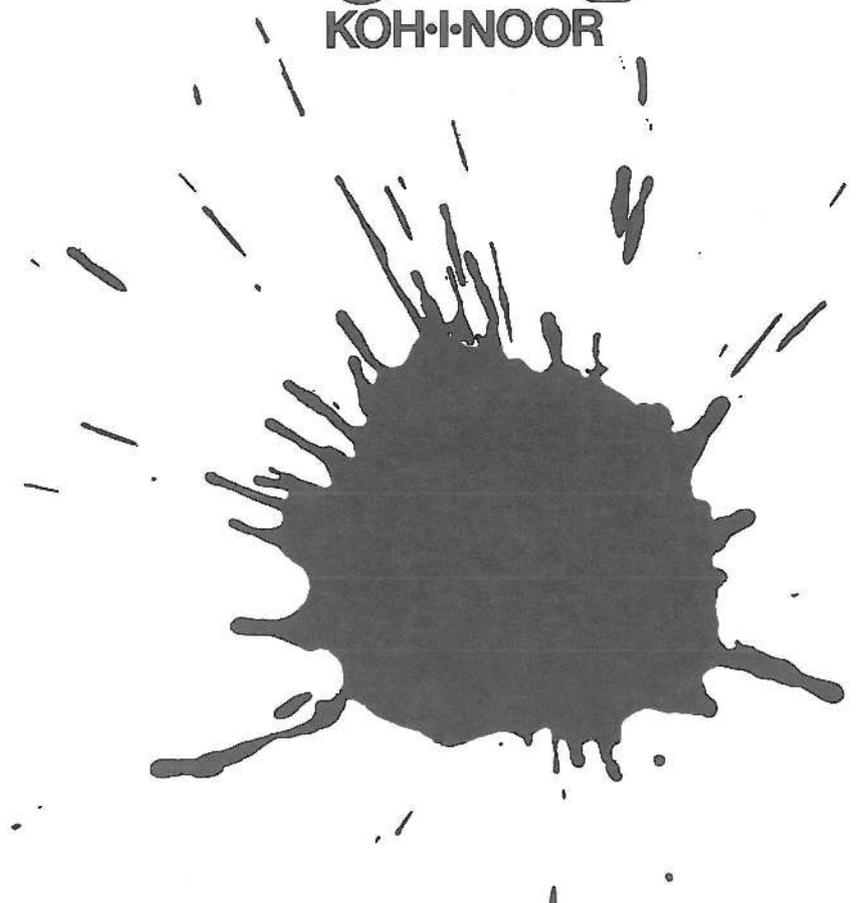


## Quando il pensiero diventa segno

la china rotring lo svolge  
sulla carta con la sua  
traccia nitida e intensa.

Brillante,  
perfettamente coprente,  
pronta per l'uso immediato  
in riempitori speciali  
di plastica o in flaconi,  
la china rotring é nera, rossa,  
blu, verde, gialla, seppia.

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



## Nuova Serie

Editoriale	Andar per mostre	1
G. Lista	Intervista a Gaudibert	2
R. Bossaglia, F. Francese e M. Rosci	La mostra di Sironi	4
R. Barilli	Combattimento per un'immagine	8
V. Fagone	Ripetizione o crescita?	10
G. Contessi	Pittura come progetto	11
G. Giuffrè	Scheda per una situazione	13
R. Tassi	Savinio e compagni	14
G. Schönenberger	Nicola Giammarino	15
A. Altamira	La Seconda Manicra	16
F. Di Castro	Incontri a Palazzo Taverna	17
R. Barilli	Il libro totale di Patella	19
M. Corradini	Il vocabolo come modo d'uso	20
R.M. Manzionna	Operatori in Puglia	21
D. Izzo Miranda	Humor Power	22
L. Vergine	Inserito « Gli anni 60/70: la pop art »	23
G. Lista	Pol Bury	27
B. Reale	Tre domande a Carrega	28
C. Cioni	Enrico Bordoni	29
P. Fossati	Ugo Mulas	30
P. Raffa	Estetica, scienza alternativa	31
A.C. Quintavalle	Manifesti e ideologia	32
A.C. Quintavalle	Un tango conformista (Film)	34
L. Allegri	Topolino	35
Rubriche		36

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%

## Andar per mostre

*Come i lettori si saranno certamente accorti, questi editoriali tendono sempre più a diventare una spiegazione di come la rivista viene fatta e dei cambiamenti che stiamo cercando di apportare. Ci sembra un modo giusto di dialogare con essi, tentando — in tempi di persuasione occulte — di rendere chiari i motivi del nostro operare.*

*Questa volta intendiamo spiegare il perché della progressiva riduzione delle « recensioni mostre » che da tempo stiamo attuando.*

*Cinque anni fa, all'inizio di NAC, promettevamo che il nostro lavoro si sarebbe basato, prevalentemente, sul tempestivo commento delle mostre; e con la periodicità quindicinale della prima serie, ciò è stato possibile. La nuova serie, necessariamente mensile (considerati anche i tempi tecnici di preparazione) ha vanificato quel programma. Infatti, la recensione di una mostra, pubblicata due mesi dopo la sua chiusura, finiva molto spesso per diventare un privato colloquio tra il critico e l'artista, al massimo con la lettura del gallerista e di qualche amico. Da qui la decisione di diradarle, lasciando che ci pensino — com'è loro dovere — i quotidiani, e il proposito di modificarle in una serie di indagini sulle « aree di ricerca ».*

*Va detto subito che il compito si sta rilevando più difficile del previsto. Forse esiste una certa pigrizia che ci fa ripiegare sull'esame di una singola mostra. E poi andare a cercare connessioni, cogliere legami, tentare di imbastire un abbozzo di sistemazione di questa ribollente materia, oggettivamente, non è facile.*

*Ma proprio per questo, secondo noi, è un tentativo da fare. Se — sia pure molto imperfettamente — sapremo cavar fuori qualcosa, potrebbe costituire un'indicazione anche per i lettori. Le varie tracce di sistemazione dei nostri collaboratori potrebbero diventare, infatti, altrettanti suggerimenti di un modo diverso, più critico di « andar per mostre ».*

# Intervista a Gaudibert

di Giovanni Lista

*Pur con diverse contraddizioni e problemi l'organizzazione culturale in Francia è, come noto, più sviluppata che da noi e vi si sono compiute esperienze che nel nostro paese costituiscono ancora vaghi programmi. Una delle più importanti è stata quella dell'ARC (« Animation - Recherche - Confrontation », organismo del Musée de la Ville de Paris, fondato nel dicembre del '66 e chiuso nel '72, che sotto la direzione di Pierre Gaudibert ha svolto una attività culturale a prospettiva pedagogica vertente sulle ricerche contemporanee in tutti i campi dell'arte. È per trarne ogni utile insegnamento che Giovanni Lista ha intervistato lo stesso Gaudibert, del quale, fra l'altro, è uscito l'anno scorso un volume sui problemi dell'azione culturale, da noi recensito nel n. 6/7 del 1972 e di cui è in corso l'edizione italiana.*

LISTA: Nel suo ultimo libro, *Action culturelle: Intégration et/ou subversion*, in una pagina piuttosto autobiografica, lei ha parlato della « situation totalement contradictoire de l'animateur culturel à projet révolutionnaire ». Sulla base di quest'affermazione, quali sono stati i suoi problemi all'ARC?

GAUDIBERT: Effettivamente la situazione era contraddittoria sin dall'inizio, ma poi è andata esasperandosi e paradossalmente le contraddizioni erano tali che chi vi si trovava all'interno era sempre più asediato. Quali sono queste contraddizioni? Dapprima il fatto che l'ARC sul piano statutario era un luogo ufficiale: si trovava ed agiva nel quadro di un museo, il Musée de la Ville de Paris, dipendeva dunque dal Conseil de Paris, organismo eletto, e dal Prefetto, rappresentante del potere centrale a Parigi, e ne dipendeva finanziariamente. Ma, nello stesso tempo, questo luogo, benché ufficiale, è stato per un certo periodo un luogo relativamente privilegiato. A partire dal '67, ma soprattutto dopo il maggio '68, era un luogo in cui gli artisti hanno potuto riunirsi ed esprimersi, e in cui si sono svolti spesso dibattiti su problemi culturali che concernavano direttamente i problemi politici. Vi abbiamo potuto fare anche, ma già con qualche difficoltà, delle esposizioni a orientamento critico, contestatario, politico sull'immagine, del tipo della « Salle rouge pour le Vietnam », l'« affaire Gabrielle Russier », e fino a quel momento le contraddizioni non erano tali da creare problemi di censura. C'erano sempre dei contraccolpi, cioè delle reazioni che facevano séguito ad ogni esposizione, ma in principio nulla c'era stato proibito. Il primo atto di censura ebbe luogo con l'affare Mathelin quando due tele di questo pittore furono tolte dall'esposizione su ordine del Prefetto. A partire da quel momento le contraddizioni si sono inasprite e più l'attività dell'ARC aveva prestigio e risonanza, tanto più era impossibile far passare certe cose che prima, quando l'ARC non era in primo piano, avevano potuto essere realizzate.

LISTA: In merito all'ARC si deve quindi concludere con l'impossibilità di un'azione all'interno delle strutture?

GAUDIBERT: Sì, ma occorre distinguere. Al termine di questi 5 anni la situazione era tale che ho ritenuto la cosa impossibile e ho potuto fare un errore di valutazione, perché inversamente penso che altri continuano questa stessa lotta in altri settori e che infine essa è in effetti più o meno possibile secondo la congiuntura. Congiuntura nazionale, politica, e congiuntura locale, per noi si era creato tutto un giuoco di rapporti di forze che era a nostro sfavore. Dopo il '68 la contestazione è aumentata all'interno di questi luoghi culturali e all'interno del sistema, ma allo stesso tempo, dato che il sistema ha ristabilito l'ordine, ha a poco a poco circoscritto e soffocato tutto ciò che poteva essere germe sospetto...

LISTA: In conclusione vi sarebbero dunque due poli estremi entro cui si situa l'azione culturale del genere condotta all'ARC: la valvola di sicurezza rispetto al sistema, molto semplicemente, e l'incisività all'interno del sistema quando quest'ultimo lo permette...

GAUDIBERT: Esattamente. La valvola di sicurezza è il problema della recuperozione: si aiuta il sistema a funzionare meglio dando un po' d'aria fresca, diversamente c'è la speranza di far passare attraverso questa valvola qualcosa che sia più sovversivo, più tossico del sistema. Ho riflettuto molto su questo punto dopo aver scritto il libro e sono arrivato a questa conclusione: si tratta in fondo di dover fare un *pari*, come puntare in una scommessa. Cioè ognuno nella sua situazione individuale all'interno del sistema, in qualunque settore si trovi, pensa in base al proprio progetto politico di fare qualcosa contro il sistema stesso. Globalmente tutti questi sforzi individuali non sono coordinati, non convergono per ora in un orientamento fisso. Ebbene, cosa darà tutto ciò il giorno in cui queste azioni separate e in ordine sparso saranno totalizzate? La somma e la convergenza

di queste lotte sarà più forte del sistema o viceversa sarà il sistema ad essere più forte utilizzandole quindi per adeguarsi modernizzandosi? Nessuno può saperlo. È per questo che ognuno nella propria situazione individuale è obbligato a fare un *pari*. E o scommette in modo diciamo, esagerando un poco, suicida: « non c'è nulla da fare »; oppure fa un *pari* ottimista: « forse tutti questi sforzi saranno più forti del sistema ». Io non posso disporre in quanto individuo di informazioni sufficienti sugli sforzi fatti accanto a me o altrove in modo più o meno sotterraneo, per poter giudicare oggi, io, quale sarà l'urto dell'insieme di queste azioni. Prendiamo un esempio semplificato. Quando sotto l'Ancien Régime, prima della Rivoluzione Francese, gli intellettuali e una frazione staccatasi dall'aristocrazia si sono messi a rodere la società con i loro scritti, coi loro attacchi, con le loro attività quali l'Enciclopedia, sapevano forse quale sarebbe stato il risultato della loro azione? Lo facevano per minare l'Ancien Régime. Poi c'è stata la Rivoluzione Francese e tutto ciò ha avuto un senso... ecco perché c'è sempre un immenso *pari* quando si conduce un'azione che vuole essere un lavoro di erosione all'interno del sistema.

LISTA: Nel suo libro lei ha ben delimitato l'attuale dinamica della creazione artistica e della sua azione tra sovversione e integrazione di fronte ad una borghesia modernista. Fatta la rivoluzione e stabilitosi un certo sistema del tutto diverso, quale sarebbe il nuovo ruolo dell'artista?

GAUDIBERT: Per comprendere bisogna riportarsi agli anni '20 in Russia e in Germania. Cioè vedo due ruoli: da una parte l'artista come *agit-prop*. È un ruolo espresso dal manifesto, come ad esempio le « affiches de mai » in Francia dell'Atelier populaire, che si vuole stimolo della lotta di classe in modo immediato, efficace e che di regola non lascia nessuna traccia sul piano estetico; in questo caso l'artista si esclude in quanto tale, cosa che non vuol dire che i suoi prodotti non siano di qualità, ma solo che essi costi-

tuiscono unicamente un supporto all'azione politica. L'altro ruolo, egualmente reperibile sotto vari aspetti negli anni '20, presso l'avanguardia costruttivista, è quello dell'artista formulatore di modelli utopici. Tramite le sue forme e i significati che in esse rinchioda, l'artista indica spesso un progetto di vita, un progetto di nuove relazioni tra gli uomini, un progetto in rapporto alla sessualità, al desiderio, tutta una serie di problemi essenziali che anche dopo la rivoluzione saranno di prima importanza per rovesciare il modo di vivere... cambiare la vita affinché, dopo le strutture, siano nuovi anche gli esseri umani e le vecchie strutture non potranno più ricostituirsi. Insomma per l'artista si tratterà di lanciare, lanciare senza sosta, verso la società dei modelli utopici per un'altra vita... in questo senso sia alle ricerche degli anni '20, considerate formaliste, ma che per me hanno invece emesso una serie di appelli estremamente innovatori a livello della vita quotidiana; sia ai surrealisti, al modo in cui hanno insistito sul desiderio, per esempio Matta: il desiderio, la libertà del desiderio, ciò che egli chiama « le vertige d'Eros », o Bellmer...

LISTA: Ma dopo la rivoluzione, una volta instauratasi questa specie di « art généralisé » di cui lei parla nel suo libro, cioè una società in cui ognuno crea, vi sarebbe ancora questa aggressività? Voglio dire, una volta eliminata una certa situazione tensiva, l'arte che è stata sempre aggressione non verrebbe ad essere diminuita in qualche modo?

GAUDIBERT: Una diminuzione del potenziale aggressivo? Non è sicuro perché la rivoluzione appunto non cambia tutto. E se ne hanno purtroppo molte esperienze dolorose. Le forze d'inerzia e di conservazione continuano ad agire attraverso la famiglia, le abitudini, la mentalità, il comportamento, e finché non si tocca ad esempio il nucleo della famiglia non si tocca gran che, in sostanza. È tutta la scoperta degli ultimi anni e l'interesse per Reich, la famiglia resta sempre una struttura essenziale. Dunque questa aggressività invece che essere diretta contro il potere, sarà diretta contro le strutture di base quotidiane.

LISTA: Sempre a proposito di questo stato di « art généralisé », non rischierebbe esso in fondo di costituirsi in quanto altra forma dell'integrazione? In ultima analisi riunire l'arte alla vita è un progetto che ha la sua ambiguità, potrebbe anche significare, ad esempio, delle idee come quella di Léger sul colore nelle fabbriche che si ricollega alla « musique d'ameublement » di Satie...

GAUDIBERT: Sì, c'è tutta una falda enorme dell'arte fatta per accompagnare una vita riconciliata, dunque anche una società più armoniosa, e semplicemente per non essere altro infine che un immenso

conforto. Ciò credo sia collegato a quello che lei definiva assenza di aggressività, ma a mio avviso non è la totalità dell'arte. Evidentemente c'è chi ha proceduto in questo senso, Léger certamente: si tratta dell'integrazione e della gioia del mondo industriale. Matisse ancora più nettamente: le dichiarazioni sull'arte come poltrona, come scenografia o arredamento confortevole e riposante, è vero; ma c'è tutt'un'altra corrente particolarmente sviluppata nell'arte di crisi, secondo cui l'arte deve invece sempre provocare riflessioni, dare inquietudini, per esempio sui problemi esistenziali che resteranno, sul problema della morte...

LISTA: Non mi sembra una direzione rivoluzionaria, reintrodurre il problema della morte nell'arte, sarebbe piuttosto un passo indietro...

GAUDIBERT: Ciò che voglio dire è che la totalità dell'arte non opera per riconciliazione o integrazione, e allora è immaginabile che anche nell'espressione più generalizzata, quando ognuno potrà esprimersi, ci saranno delle espressioni individuali che sono espressioni d'angoscia, di inquietudine, di rimessa in questione problematica.

LISTA: Oggi la dinamica del mercato regola l'evoluzione dell'arte. Lei ha citato in proposito lo statuto dell'avanguardia così come, in questa prospettiva, è stato formulato da E. Sanguinetti. In questo mondo post-rivoluzionario quali sarebbero le leggi d'evoluzione dell'arte che si possono immaginare?

GAUDIBERT: O ci si riferisce alle rivoluzioni già conosciute e ai periodi che vi hanno succeduto, ma con constatazioni deludenti poiché, come Raymond Moulin ha dimostrato nel suo libro, di fatto non si dispone, al di fuori del mercato, che di pochissimi sistemi e con la restaurazione stalinista avutasi ad esempio in Russia, si è tornati al sistema accademico. Ci sono alcuni paesi socialisti che cercano altre strade, la Jugoslavia secondo il suo principio di autogestione ha trovato una formula per decentralizzare al massimo le fonti di finanziamento. In questo caso i finanziamenti invece che essere forniti da un potere centrale o da un capitalismo privato con il profitto, sono assicurati da parecchi organismi locali, villaggi, cooperative, ecc. Ecco un tentativo. Se ci si riferisce a questi esempi si constata dunque una serie di fallimenti ed alcuni tentativi per trovare un modo di funzionamento arte-società. Ma se ci si riferisce alla rivoluzione come utopia, cioè come al di là di tutto questo... come sapere in un tale sconvolgimento quali saranno i processi evolutivi dell'arte?

LISTA: Quali sono le riflessioni che la occupano in questo momento?

GAUDIBERT: In questo periodo rifletto a due cose che mi sembrano scaturire un

po' dal mio libro cioè dapprima la situazione storica del Front Populaire in Francia. Vorrei discernere meglio il profilo ideologico e culturale del Front Populaire, la problematica della cultura in quell'epoca e le realizzazioni nel campo del teatro, del cinema, dei musei, ecc., che si conoscono molto male. Credo che sia un'epoca chiave per capire la politica del governo, del potere, come la politica del partito comunista, perché penso che allora è venuta annodandosi una problematica della cultura da cui si dipende ancor oggi sul piano delle problematiche ufficiali. Il secondo lavoro che vorrei fare è molto più difficile ma per me è davvero il problema teorico centrale: analizzare lo statuto e le funzioni della piccola borghesia, delle classi medie, cioè comprendere dal punto di vista di una analisi delle classi sociali qual'è esattamente la situazione delle classi medie, come esse si sviluppano e qual'è il loro statuto ideologico, il loro ruolo in quanto forza sociale, individuare da quale lato sembrano evolversi. Per me è il problema politico chiave: da quale lato si allineeranno le classi medie; esse sono prese tra la paura dello sconosciuto, la paura dell'avvenire, la paura della rivoluzione e l'insoddisfazione del presente. Cosa le trascinerà? L'insoddisfazione del presente sarà sufficientemente forte o viceversa la paura di un salto nel buio le ricondurrà alla conservazione e al fascismo? Credo che sia un problema chiave e, per esplorarlo, vorrei dapprima individuare « cosa sono le classi medie ».

LISTA: Secondo lei avranno un ruolo determinante.

GAUDIBERT: Determinante perché è capitale la questione del lato verso cui si orientano, si polarizzano. Questo problema è visto dai partiti politici in termini di alleanza o di blocco storico, ma ciò che mi interessa è soprattutto il problema ideologico, appunto su quel piano critico-utopico di cui si parlava. A che punto sono le classi medie? Sono pronte ad andare in quel senso o viceversa si irrigidiranno per paura di un cambiamento non controllato?

LISTA: Di lì potrebbe scaturire un progetto d'azione culturale centrato sulle classi medie...

GAUDIBERT: Era appunto il mio asse di lavoro all'ARC e resta tale più che mai; mi sono sempre rifiutato di entrare in una qualunque prospettiva tale da far credere che si trattasse di un'azione culturale in direzione delle masse. Ho sempre detto, che ciò venisse da destra o da sinistra, che a mio avviso spesso non si tratta che di demagogia rispetto alle attuali istituzioni culturali. Se si vuole arrivare alle masse bisogna da un lato andare nei luoghi loro propri sia di lavoro che di divertimento; dall'altro bisogna interessarle sui problemi della loro cultura,

cioè dei loro valori, del loro comportamento, della loro sensibilità. Per me l'azione culturale oggi è indirizzarsi alle classi medie e in particolare ai ceti medi dei salariati, cioè quello strato sociale attualmente in fase di sviluppo. Il problema è da quale lato si dirigerà la sensibilità immaginaria delle classi medie.

LISTA: È in fondo l'obiettivo dell'azione surrealista: la piccola borghesia.

GAUDIBERT: Sì, ma essa mirava ad una categoria molto importante che si sviluppava in quel momento: quella della piccola borghesia in rottura, i figli di borghesi e di piccoli borghesi che operavano la loro rottura di classe. Per realizzare questa rottura bisogna passare per una fase di rivolta contro l'ambiente da cui si proviene e in cui si vive, e per alimentare questa rivolta ci vogliono dei modelli culturali, allora ci si rifà a Rimbaud, al surrealismo, ecc., oggi c'è Bataille, Artaud... Ci vogliono dei modelli. Quando si opera una rottura di classe ci si oppone ai modelli culturali della propria famiglia, dei propri genitori, della classe, dell'ambiente in cui ci si trova, e si rifiutano i modelli culturali scolastici, ma difficilmente si può restare soli, con se stessi, senza modelli perché è necessario avere delle conferme; una rivolta è un'operazione difficile in cui si ha bisogno di sapere che la si realizza in nome della vera vita, per questo si è più o meno portati ad aggranciare a delle manifestazioni culturali che sembrano indicare la stessa strada, la stessa aspirazione; è per questo, credo, che i giovani oggi molto più che all'epoca del surrealismo seguono molto ciò che è musica d'avanguardia, arte d'avanguardia, teatro e cinema d'avanguardia, perché sono alla ricerca di questo tipo di modelli.

LISTA: Breton diceva: «bisogna creare dei miti per la rivoluzione»...

GAUDIBERT: Esattamente, è appunto anche la mia idea, cioè il mito, l'idea-forza è una cosa assolutamente capitale. Non è semplicemente con le teorie e con la scienza che gli intellettuali e le classi medie possono aderire alla rivoluzione. È anche con la sensibilità dell'immaginario e questo è il mito. Ciò evidentemente si pone rispetto alle classi medie. Alle masse, occorrono dei miti diversi, altri miti. Per esempio il mito surrealista del «*désir fou*» può benissimo interessare i piccoli borghesi che hanno tempo, che possono passeggiare in città, ma non riguarda affatto chi si alza la mattina alle 5 per fare due ore di trasporto nei mezzi pubblici. In quel caso ci vogliono miti diversi. Per esempio all'ora attuale l'autogestione, ecco un mito. È anche un mito perché quando si chiede che cosa voglia dire concretamente, nessuno sa dare spiegazioni, ma in questo momento è un'idea che suscita adesioni nelle masse, perché è il mito di un socialismo opposto al socialismo autoritario, gerarchico e di stato.

Dibattito

## La mostra di Sironi

di Rossana Bossaglia, Franco Francese, Marco Rosci

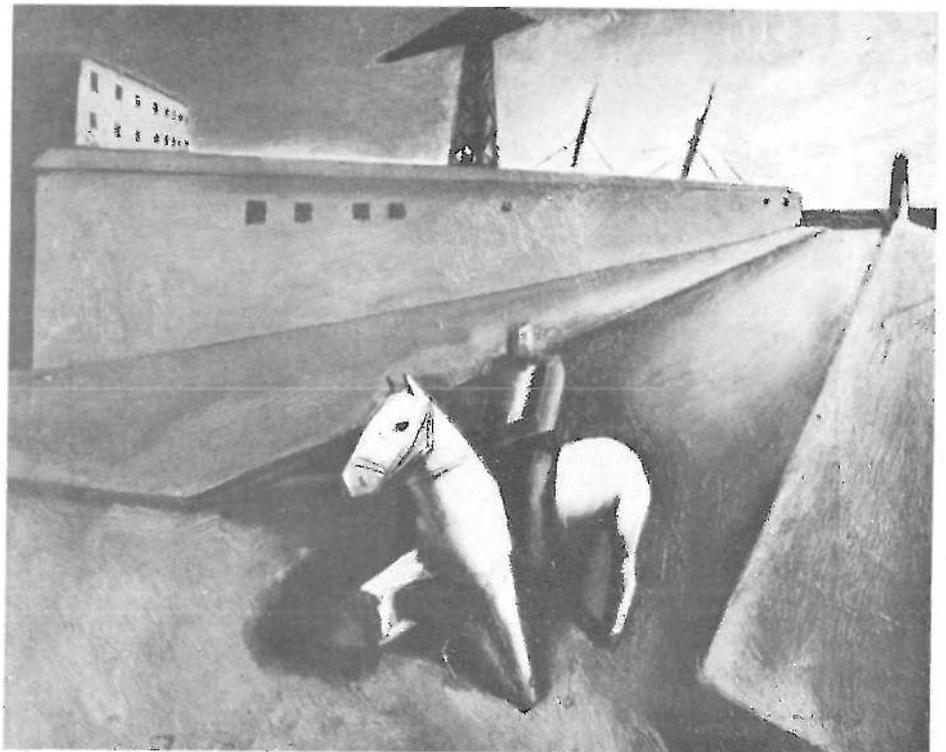
NAC: Come sapete, la grande mostra di Mario Sironi al Palazzo Reale di Milano sta suscitando molte discussioni. Qualcuno ha scritto che si tratta di un test significativo. Voi cosa ne pensate?

ROSCI: Purtroppo è un test estremamente esemplare. In quanto, così come questa mostra è stata realizzata e soprattutto presentata, è una mostra schiettamente fascista. E non poteva essere altrimenti, trattandosi appunto di un artista che fascista lo è stato fino al midollo. Questo ci porta a riconsiderare una serie di giudizi sulla figura di Sironi espressi nel dopoguerra e anche recentemente. Giudizi che tendono a tracciare per lui — come per numerosi altri artisti italiani della prima metà del secolo — una vicenda di questo tipo: una partenza che viene definita (con un errore di fatto molto specifico) in chiave anarchica (mentre sarebbe molto più esatto parlare di sindacalismo rivoluzionario) che, ad un certo punto, subisce una deviazione. Si tende, cioè, a vedere una radice cosiddetta anarchica di tipo nietzschiano, vitalistico, antiborghese che, ad un dato momento, subisce una specie di corruzione nel cosiddetto fascismo originario. Quello, cioè, presunto del 1919-20 che avrebbe illuso

e ingannato parecchi intellettuali, in genere di ascendenza futurista. Ma il fatto che tale illusione e inganno si siano protratti per molti addirittura fin quasi alla caduta del fascismo, dimostra l'inconsistenza della tesi di partenza. Come dicevo, anche Sironi è stato visto in questa chiave, con l'aggiunta poi di una interpretazione di tipo fortemente esistenziale e tragico. In sostanza si è cercato di giustificare un fatto che in realtà era semplicemente da esaminare, individuare e giudicare. E il giudizio non può essere che uno: questa aderenza totale e profonda di Sironi, lucida e consapevole, agli aspetti più funerei, violenti e sopraffattori del fenomeno fascista.

Ora — e questo mi sembra molto indicativo — direi che queste interpretazioni, da un lato sembrano addirittura superate, dall'altro accantonate, dalla mostra così come è stata organizzata. La mostra, infatti, sulla base delle scelte effettuate e persino per come è stata presentata a livello di comunicazione sensoriale (una comunicazione che si accresce in maniera straordinaria nella sua ultima parte) mi pare che non cerchi più neanche quel tipo di giustificazione. Mi sembra, cioè, che non ci si avvalga nemmeno più di questa giustificazione ma si ritenga che

M. Sironi, *Il cavallo bianco e il molo*, 1924.



oggi, a Milano, sia possibile compiere un'operazione di esplicito trionfalistico fascismo.

FRANCESE: Io mi limiterò a parlare della sensazione di disagio che ho provato visitando questa mostra. Una mostra che tutti abbiamo desiderato fosse fatta, perché tutti avevamo interesse a rivedere criticamente una figura che, in qualche modo e per molti anni, è stata singolare. Invece in un momento politico molto penoso, mentre la ragazzaglia di Piazza S. Babila imperversa sotto gli occhi della polizia, abbiamo dovuto assistere ad una specie di revivalismo fascista. Soprattutto alla fine sembrava di essere alla « Mostra della rivoluzione fascista ».

Innanzi tutto ho l'impressione che la scelta dei quadri sia stata fatta in maniera piuttosto disordinata. Ci si è giustificati dicendo che ci sono state difficoltà nel reperire i quadri. In effetti mi sono trovato di fronte a gravi lacune. Dipinti che ricordavo e ritenevo essenziali nel curriculum sironiano e che mi sarebbe piaciuto rivedere, alla mostra non c'erano. E poi altre carenze. Per esempio, la grafica di progettazione pittorica, importante in Sironi e che era quasi completamente assente. C'erano soltanto due tette di grafica molto primitiva nello sviluppo del suo stile e c'era qualche vignetta, la cui presenza era, secondo me, ingiustificata. Semmai richiama quel tanto di vignettistico che c'è anche nei grandi parietali. Una debolezza — secondo me — della figurazione sironiana. Inoltre mancava un gruppo di paesaggi urbani che avrebbe potuto mettere meglio in evidenza la personalità di Sironi. Infatti, in definitiva, Sironi resta un pittore che in qualche modo io vorrei salvare. Io non sarei così drastico come Rosci nel proporre questa identità Sironi=fascismo. Benché sia vero che egli ha dato uno stile al fascismo. Basta ricordare le varie mostre da lui allestite e la grafica e persino i caratteri tipografici per le riviste a cui collaborava. Ma io non credo che questo sia tutto. O per lo meno, in ciò che dello stile sironiano io vorrei salvare, questo non c'entra. Un'altra osservazione che vorrei fare è questa: all'inizio della mostra ci sono due quadri che mi hanno fatto pensare molto a Léger: *L'atelier delle meraviglie*, del '17 e *L'Elica*, del '18. È curioso che — per quanto ne so — non sia mai stato fatto un raffronto tra i due artisti. Mi viene ora in mente un ricordo personale. Io ho conosciuto Sironi negli ultimi anni della sua vita, dopo il '45. Una volta gli ho chiesto di Léger. E lui, esplicitamente, mi ha risposto: « è il migliore ». Vedendo quei due quadri ho osservato che la struttura compositiva, il ritmo plastico e persino certe tracce di segni — rette e curve in posizione ritmica — li apparentano in modo straordinario. Con una probabile precedenza di Léger di qualche anno. È solo in un secondo tempo, dopo il '20, che si

prospetta la parentela — qualcuno dice la filiazione — con Permeke. Agnoldomenico Pica, in catalogo, dice di no, che scemmai verrebbe prima Sironi. Questo venire prima o dopo non è chiaro, andrebbe studiato bene. Rimane però il fatto che in Permeke c'è un maggior spessore di sentimento, brutale e tenero, aspro e delicato — insomma una ricchezza umana che Sironi non conosce — e una maggiore epicità. Dato che sto facendo, molto alla buona, raffronti con pittori coevi, vorrei accennare anche a quello con Rouault dopo il '45. Avvicinamento che, secondo me, nella mostra è stato ben dissimulato. Vien da pensare che gli organizzatori, da solerti agiografi, abbiano provveduto a minimizzarlo. Ricordo quadri in cui il colore, i modi, persino la tematica facevano pensare immediatamente al pittore francese, quadri che alla mostra non figurano.

ROSCI: Non ritieni che questo riferimento a Rouault possa essere fatto anche per opere anteriori e, cioè, verso la fine degli anni venti?

FRANCESE: È vero ma, come credo che avvenga in ogni pittore, poteva trattarsi di qualche episodio, mentre negli anni immediatamente successivi al '45 questo avvicinamento è stato piuttosto accentuato e prolungato. Mi hanno detto che in quegli anni egli ha avuto anche una crisi religiosa. Con l'assistenza del solito gesuita, naturalmente.

BOSSAGLIA: Io vorrei tornare alla domanda iniziale: e cioè alla mostra come test. E mi pare che il discorso sia duplice. C'è un test su Sironi e c'è un test sulla mostra. Della mostra si potrebbero criticare molte cose: ma fare critiche alle mostre è facile; piuttosto, mi pare che non si possa tacere come nell'antologia critica predisposta in catalogo si sia incorsi nel solito malvezzo di un'impostazione agiografica, cioè sostanzialmente elogiativa nei riguardi dell'artista. Manca, per esempio, quell'articolo fondamentale apparso nel 1919 in « Valori Plastici » in cui si dicevano peste e corna di Sironi: a dimostrazione che a proposito del « fascismo » degli artisti vanno fatte varie distinzioni. Cioè: Sironi non era accettato proprio da quelli che dovevano essergli compagni di viaggio. Insomma, anche la rappresentatività fascista di Sironi non è così semplice, così lineare come parrebbe. Basti ricordare il famoso affresco della Triennale del '33, che rappresentava il culmine di questa sua ascesa e come, a quel tempo, fu sbeffeggiato; i fascisti di stretta accezione ebbero molto da ridire contro quei « contadini dai piedi enfiati ». Infatti alle Biennali immediatamente successive il consenso sarebbe andato alle raffigurazioni di tipo veristico, col distintivo e la camicia nera.

FRANCESE: Ci volevano questo e quelli.

BOSSAGLIA: Per quanto riguarda sempre



M. Sironi, *Il lavoro*, 1936.

il test costituito dalla mostra, trovo che in questo momento la circostanza era particolarmente negativa. Perché è una circostanza in cui il rifiuto politico tende a identificarsi col rifiuto storico. In un momento di maggiore serenità politica, forse non ci sarebbe stato questo drastico rifiuto di Sironi da una gran parte del pubblico: perché la coincidenza non sarebbe stata così pungente e quindi si sarebbe consentita l'accettazione di una vicenda umana psicologicamente significativa, di fronte alla quale non mi pare si possa rimanere indifferenti. Però devo anche dire che finora — dalla fine della guerra in qua — l'operazione di presentare degli artisti dell'ambito novecentista, più o meno implicati col fascismo, è consistita in una loro esaltazione in quanto personalità autonome, senza che venisse affrontato il problema, che è problema storico, dei loro rapporti col fascismo. Tocandosi Sironi, si deve per forza entrare nel vivo di questo problema. E allora vorrei invitare a un confronto: proprio uscendo dal Palazzo Reale dov'è la mostra di Sironi e attraversando Piazza del Duomo, si incontra al Centro Rizzoli una piccola mostra di Severini che si vede con molto piacere. E si può constatare che Severini non sbaglia mai (come capita agli artisti di limitato respiro) mentre Sironi, se ha sbagliato, ha sbagliato di grosso; ma è un confronto che rende molto più interessante il personaggio Sironi che non quello Severini. Spero che non mi si fraintenda: perché si affronti la questione veramente di petto, bisogna convenire che almeno una dozzina di artisti hanno aderito al fascismo al pari di Sironi, e sono nomi magari ancor oggi

sulla cresta dell'onda, per lo meno dal punto di vista del mercato; ma lo hanno fatto sotto specie evasiva, come se ci fossero per caso, continuando, cioè, a fare un tipo di pittura non implicata con la realtà nella quale vivevano. E con ciò si sono salvati. Tempo fa si è avuta, nella stessa sede, una mostra di Campigli: molto serena, senza problemi di sorta. E lo stesso è successo con De Chirico. Sironi invece non si può affrontarlo in questo modo. Cioè, Sironi implica una chiara presa di posizione. Personalmente, il caso Sironi mi pare molto interessante: ma confesso che ci ho capito ancora poco e quindi aspetto di capirci qualcosa di più. Certo che quella matrice a cui si accennava all'inizio, quella partenza da un anarchismo populista (quello, per intenderci, dell'ambiente romano di un Balla e di un Cambellotti), con un certo recupero di primitivismo che in Sironi ha assunto caratteri di arcaismo classico (mentre in altri ha assunto caratteri più liberi, di un primitivismo a contatto con la natura), ha avuto sempre una profonda incidenza nella sua vita. Egli ha preteso che il fascismo fosse antiborghese. O, probabilmente, si immaginava di poter far qualcosa perché lo fosse; o ha fatto finta che lo fosse. Non lo so. Certo ha rifiutato questa evidenza, per noi così chiara, che il fascismo rappresentò una certa realtà borghese.

FRANCESE: Forse proprio per quello che la Bossaglia stava dicendo, ripensavo alle ragioni del mio disagio. Il disagio di un uomo come me, non perché l'abbia conosciuto, ma per interesse alla pittura, di fronte ad un caso come questo. E, cioè, come un uomo abbia potuto in qualche modo deformarsi e poi, in definitiva, forse perdersi. Perché, a tutt'oggi, ho ancora delle profonde incertezze sull'esito artistico di Sironi. Ed è anche per questo che mi arrabbio: perché vedo una mostra lacunosa, celebrativa, revivalista che delude una mia lunga attesa. Avrei voluto che mi si consentisse di avere un giudizio più sereno, più distaccato, una valutazione più sulle cose. Che ci si interessasse alla persona ma, al tempo stesso, accantonandola un po', come si deve fare davanti ai quadri. Questa è la ragione del mio disagio. Per esempio, la tragicità di Sironi io non posso rifiutarla. Perché so che la sua è stata davvero una vita tragica, so che certe cose le ha pagate, so che nel '45 era in miseria, so che non ha mai fatto dei piccoli compromessi (magari grandi, più grandi di lui ma non meschini). Pensiamo ai suoi ultimi anni, chiuso in casa come un eremita, abbandonato da tutti. Io penso all'esistenza ed al lavoro di Sironi non nella sua problematicità intellettuale ma di vita e ne provo come un nodo d'angoscia. Che la mostra non mi chiarisce, che non mi dà modo di chiarire criticamente.

ROSCI: Vorrei rifarmi alle ultime parole di Francese quando ha parlato di questa

tragicità reale della vita di Sironi. E ripenso alla necessità di scindere la biografia dall'opera. Io, cioè, ribalterei la questione. Tenterei di risolvere questo nodo, scindendo l'uomo fascista, il suo comportamento, la sua origine borghese e, alla fine, aver di Sironi un giudizio d'arte e non di vicende biografiche. Ora il punto mi pare che possa essere questo. Se si può riconoscere un senso del tragico nella vicenda umana di Sironi, non riconosco invece un autentico senso di tragedia e di drammaticità nelle sue opere. Nel senso che Sironi-uomo e Sironi-pittore, secondo me, sono due termini che non coincidono. Con il fascismo c'è invece equazione autentica, di fondo, nel senso che Sironi, dal principio alla fine (o meglio fino alla guerra perché ritengo che per alcune opere posteriori al '45 si possa dare un giudizio positivo) ha fatto un esercizio di retorica, cioè di deformazione violenta e programmatica dei rapporti reali, umani e storici, quale è stato fondamentalmente il fascismo. Senza scendere in questioni estremamente complesse e dibattute, se fra tante altre vogliamo dare una definizione del fascismo, direi che potrebbe essere proprio quella di una capacità di trasformare questa deformazione in prassi sopraffattoria. È stata la tipica capacità brutale ed empirica di Mussolini di trasformare, con la violenza, la retorica — che è un fatto notoriamente di tipo astratto e di ascendenza letteraria — in una concreta realtà. Secondo me è l'operazione che ha compiuto Sironi, sin da principio, nella sua pittura.

FRANCESE: Anch'io sono d'accordo sull'apprezzamento delle opere di Sironi dopo il '45. L'ha chiamata una volta, chissà perché, « maniera pitagorica ». Ne aveva incominciata qualcuna nel '43-44 ma è dopo il '45 che, per la perdita di certe connotazioni illustrative, esse diventano emblemi, sagome pietrificate. Lo spazio si assimila completamente alla superficie del supporto che simula la roccia, la parete. Ma proprio qui la struttura dei solchi, il ritmo delle superfici, la materia di pomice o di lava, si caricano secondo me di significati espressivi più originali. Io credo che bisogna tenersi al lavoro di Sironi. Ed è per questo che lamento l'esclusione dalla mostra di alcune piccole tempere, molto precise, con quel disegno di preparazione che dicevo prima, insomma molto più meditate di quanto non si creda. Esse sarebbero servite a dimostrare come man mano la superficie dell'immagine si dilata, tanto più Sironi perde di concentrazione, di forza espressiva, di poeticità (quando c'era: perché non è detto che gli artisti operino sempre allo stesso livello di poeticità). Voglio dire che nelle piccole tempere la vocazione alla muralità diventa significante. Dava un particolare significato, gli dava una tensione, una scansione, un ritmo. In fondo lo schema compositivo dei quadri di Sironi è molto semplice. È una reiterazione di rettangoli verticali e qualche

barra orizzontale. Ma nelle cose piccole questa elementarietà viene riscattata dall'asciuttezza, da quel segno di matita preciso e secco. Mentre nelle cose grandi c'è uno scadimento, aggiunte connotative inutili o liturgiche. I personaggi fanno solo finta di fare qualcosa: uno fa finta di vangare, l'altro di marciare, un'altra fa finta di allattare, il bambino fa finta di succhiare e tutti si esibiscono in questa sincope del gesto.

ROSCI: Esattamente questo intendevo. Naturalmente tu lo spieghi molto meglio di me, da pittore. Io, avendo il solito filtro letterario-critico, lo sintetizzo nel termine retorica. Ma è proprio questo che intendevo dire. E mi riferisco soprattutto ad un problema chiave di Sironi, cioè al famoso tema delle periferie urbane, che è quello che, in genere, viene usato come ancoraggio per la sua salvazione. Ora è proprio qui che, secondo me, questa retorica di Sironi si può cogliere nel senso più profondo, ancor più che nelle immagini che sono retoriche in sé, tematicamente, come destinazione. In queste periferie c'è proprio una retorica insita, di rifiuto della realtà urbana come terreno di scontro di classe, un rifiuto, in questo senso, nettamente fascista. Nel caso di Sironi non si tratta di esaltazione del fascismo, come hanno fatto altri, in vari modi, con tanti compromessi verbali o nelle cose che hanno creato. Nel suo caso, ripeto, secondo me si tratta di una intrinseca posizione nei confronti della realtà e soprattutto, naturalmente, della realtà sociale concreta. Al limite, una « idea fascista » della realtà, non dico prima che esistesse il fascismo, ma per lo meno nel momento stesso e, cioè, nel 1919, quando furono creati i fasci di combattimento.

BOSSAGLIA: Mi pare che tu parli di fascismo come di una categoria.

ROSCI: È questo il punto fondamentale del significato della mostra di oggi. Esiste una categoria ideologica « fascismo » e esiste ancora e proprio oggi in forma particolarmente virulenta e aggressiva. Cioè non difensiva com'era, poniamo, 10 anni fa, quando si sarebbe potuto fare realmente, seriamente, senza appunto le implicazioni che oggi ci sono, una mostra di Sironi. Oggi questa categoria « fascismo » è, ripeto, particolarmente aggressiva (forse è l'aggressività di chi ha l'acqua alla gola) e ripropone i miti irrazionalistici con tutti i mezzi di comunicazione di massa del neocapitalismo, mostre « civiche » comprate e questo è il pericolo di questa mostra. Denuncia in modo lampante l'esistenza, nel nostro secolo, di una categoria culturale, mentale, che possiamo definire fascismo. E questa categoria è in Sironi *ab origine*. Questo è il punto essenziale. La manifestazione di questa categoria è quel tipo di retorica a cui accennavo prima. Cioè un tipo di

appercezione deformata e deformante della realtà che in Sironi, come nel fascismo, diventa prassi.

BOSSAGLIA: Tu dunque ritieni che Sironi sia più pericoloso perché non appartiene al novero dei servi del fascismo, che sono servi di qualunque potere, ma perché realmente è stato rappresentativo di questa posizione psicologica che rimane come una costante nella vita...

ROSCI: Non nella vita bensì nella cultura e in determinati strati sociali italiani a partire dall'ultimo '800.

FRANCESE: Adesso, forse, abbiamo toccato il punto. Secondo me, l'errore di Sironi è stato questo. Essere stato un fautore del fascismo, aver prestato al fascismo certi emblemi, certi modi di essere. Uno, una volta mi ha detto: bada che Mussolini prima di conoscere Sironi andava in giro con le ghette; è dopo che ha preso tutta un'altra strada. Questa battuta vale per quello che vale ma qualcosa di vero c'è. Mussolini prima faceva finta di suonare il violino; dopo aver conosciuto Sironi andava a cavallo e si esibiva in atteggiamenti plastici sironiani. Questo è proprio il punto. A me pare che l'errore o la colpa di Sironi sia stata quella di essersi messo in testa un'ideologia, e il suo lavoro diventava funzione di questa ideologia. Qui, ripeto, tocchiamo il punto della questione e quindi il dramma che poi non è soltanto di Sironi ma di tanti uomini della sua generazione e non solo in Italia: dal Messico alla Russia. In ogni caso Sironi non ha capito — con tutto il suo Nietzsche — che l'esperienza artistica è veramente primaria. E non da sottoporsi ad una ideologia da illustrare, di cui farsi alfiere. Questo discorso vale anche per molta pittura comunista, perché se ai labari e ai fasci littorio si sostituiscono altri simboli e celebrazioni, il conto si parifica.

ROSCI: Qui mi pare che entriamo in un campo troppo vasto. Io mi limiterò a dire che divergo completamente dalla tua concezione e ti ribatto che l'arte è sempre sovrastruttura, quindi volenti o nolenti, l'ideologia ne è espressione intrinseca. Questo è un argomento di grande interesse ma la mostra di Sironi non mi pare l'occasione per dibatterlo. Perché Sironi non è figura così complessa da suscitare questi problemi. Guardando quello che ha fatto, almeno a questo livello, dobbiamo ammettere che è molto lineare nel suo essere dentro l'ideologia del fascismo. Per esempio, non mi pare che sia paragonabile al caso di De Chirico. In De Chirico, effettivamente, le cose sono molto più complicate.

BOSSAGLIA: Questo riaprirebbe la questione dell'atteggiamento evasivo di gran parte dei cosiddetti rappresentanti del Novecento del cui fascismo si parla molto



M. Sironi, *La penitente*, 1945.

poco. Perché? Perché sono evasivi o perché sono insignificanti? Il rifiuto attuale di Sironi mi pare voglia dire che il personaggio non è insignificante.

ROSCI: D'accordo che Sironi non ha scelto la strada dell'evasione e, cioè, del distacco « idealistico » dalla realtà, che in quel momento ha caratterizzato molta cultura italiana. Sironi è ovviamente indenne da una colpa di questo genere. Ma il fatto è che Sironi si è impegnato col fascismo fino in fondo. E per le ragioni a cui accennavo prima, non poteva non farlo. Significa che Sironi è stato colui che ha trasmesso per figure, a livello pubblico, l'ideologia fascista. E non poteva essere che lui, in quanto la sua personale posizione ideologica, non solo corrispondeva, ma potremmo dire che era quasi anteriore alla manifestazione politica del fascismo. E a questo punto si tratta di giudizio storico.

FRANCESE: Debbo confessare che in quello che ha detto Rosci c'è qualcosa che mi preoccupa. Vorrei riprendere la questione dei paesaggi urbani. Capisco quello che Rosci vuol dire ma come spiegare allora che, guardando alcuni di quei paesaggi, io ho quella specie di rivelazione che l'arte dovrebbe sempre dare? L'immagine plastica delle periferie mi rivela il senso di qualcosa che ho vissuto e dunque in qualche modo fanno parte della mia vita. Tutto ciò implica una capacità di rivelazione poetica. Quei gazometri mi danno qualcosa della realtà

di quegli anni, la mia tetraggine di ragazzo di periferia. Come faccio a dire: no, quelli via! Il provvedimento di Rosci mi sembra un po' amministrativo.

ROSCI: Ti rispondo con le parole scritte da Birolli su Corrente: « dietro le ciminiere che vedo a Milano non vedo più l'aura metafisica, non vedo la macchina, vedo un uomo che lavora e non voglio vedere nulla più di questo ». Sono sicuro che Birolli pensava a Sironi e aveva capito qual era il punto debole di Sironi. Quando dicevo che le « periferie » sono ancor più inficcate di retorica, mi riferivo a questa metafisica. Cioè anche quelle sono viste attraverso un pesantissimo filtro retorico. Naturalmente non è la metafisica di De Chirico, anche se alcune delle prime periferie — quelle del '19-20 — fanno immediatamente pensare, come struttura, al primo De Chirico. Per fare un altro paragone confronterei queste periferie sironiane coi quadri urbani di Beckmann. Questi sono realmente espressionisti, ossia sono veramente confrontati con la realtà. Per concludere e ribadire questo mio concetto di retorica di Sironi, vorrei fare due nomi. Invece di Léger, citato da Francese, io ricorderei Le Fauconnier e al nome di Permeke sostituirei quello di Gromaire. Cioè un caso di interpretazione molto formalistica e retorica del cubismo e un pittore che fa anche lui molto Permeke ma che, in sostanza, è un retorc, anche se di segno diverso da Sironi, populista anziché fascista.

# Combattimento per un'immagine

di Renato Barilli

Gli « Amici dell'arte contemporanea » di Torino, decidendo di dedicare la loro quarta mostra ai rapporti tra le arti visive e la fotografia, non potevano scegliere un tema più attuale e urgente su tutti i piani d'indagine: da quello storico, di una vivace e drammatica storia della cultura, a quello pratico-operativo, di una altrettanto vivace ricerca sulle tecniche delle avanguardie, di ieri come di oggi. La particolare conformazione del Museo d'arte contemporanea torinese, che da sempre ospita queste mostre, ha favorito anche materialmente il delinearsi di tali dimensioni di fondo, offrendo il pianterreno agli aspetti, diciamo così, storici, ottocenteschi, e il primo piano agli aspetti strettamente contemporanei. E non è neppure forzato distribuire secondo questa stessa logica di piani i nomi dei due principali curatori: Luigi Carluccio sembra aver « firmato » il piano terra, e Daniela Palazzoli il primo piano.

Diciamo subito che i problemi più ardui erano quelli che attendevano il pianterreno: questo anche a parziale giustificazione di una sua minore chiarezza di lettura ed evidenza di percorso. La ragione di ciò è presto trovata: nell'Ottocento arti visive e fotografia ebbero sorti intimamente legate l'una all'altra, ma, o non se ne accorsero, o finsero di ignorarlo; chi si muove in quest'area storica urta quindi contro un'enorme preterizione, o meglio ancora rimozione, tentativo di ricacciare indietro nessi e collegamenti che pure c'erano, e in misura straripante. Troppi per un verso, troppo poche dichiarazioni e guide teoriche per un altro. Tutto il contrario avviene nel nostro secolo, dove fotografia e arti visive hanno ormai strade nettamente separate, e quando allora gli artisti d'avanguardia recuperano il mezzo fotografico, lo fanno dichiaratamente, lasciando vistose tracce della strada percorsa. Per ritornare al pianterreno: bisognava forse far apparire più scopertamente, con maggior rilievo didattico, il fatto incontestabile che le arti visive, nella pratica « occidentale », dal Quattrocento in poi, anticipano la foto, la costituiscono ante litteram, ritrovandone per forza di intelletto i principali fondamenti (quelli ottici, almeno). Ottima quindi l'idea di includere nella mostra delle xilografie di Dürer rivolte appunto a celebrare la tecnica della prospettiva; ma occorreva evidenziarle, ingigantirle, porle in funzione di prologo, e non lasciarle disperdersi sulle pareti, come invece è avvenuto, per l'esiguità del loro formato; e occorreva forse ricostruire, sempre con modelli ingigantiti, l'intero principio della camera ottica, comune ap-

punto sia alla prospettiva « rinascimentale », sia alla macchina fotografica. Una volta istituito con piena evidenza spettacolare un simile prologo, si sarebbe ben compreso come le rispettive vie dell'arte e della foto fossero destinate a marciare in parallelo, nonostante tutti i timori e le incomprensioni reciproche; parallelismo perfetto, o forse meglio ancora convergenza, almeno durante le grandi fasi che in logica successione portano dal naturalismo all'impressionismo: certe foto di Hill e Adamson (*Pescatori del New Haven*, *Il rettore Robert Haldane*) consuevano perfettamente con i quadri di genere e la ritrattistica courbettiana; le nature morte di Le Secq con quelle corotiane; le vedute di Nadar (fatto, del resto proverbiale) con quelle degli Impressionisti. E in effetti non manca nella mostra l'inserimento di tele, appunto, di Courbet, Corot, Boudin, Pissarro, Monet, Renoir, ma in posizioni non sempre di perspicuo gemellaggio con i passi equivalenti della ricerca fotografica; e inoltre con l'aggiunta di molto materiale intermedio di disturbo. Questo anche perché non è risultato ben chiarito il problema dei rapporti tra l'immagine naturale (dipinta o fotografata, poco importa) e l'assunzione retorica di atteggiamenti studiati, di « pose ». Si è fatto pesare sui pittori il torto di essere ancora ammalati di retorica, a differenza del responso veritiero di cui sarebbe stato capace, in quegli stessi anni di metà Ottocento, l'occhio fotografico: accusa non sempre giusta, giacché un Fattori o un Homer (chiamati in causa) di-

mostravano, nei loro anni '60, di essere altrettanto lucidi e disincantati quanto i migliori *reportages* fotografici sulla guerra e la vita militare eseguiti da un Fenton o da un Bradley. Il rapporto si risolve a sfavore della pittura solo quando questa sia rappresentata dal mediocre Bossoli, che tratta le scene di massa con la stereotipia e l'enfasi di una cattiva stampa popolare. Se quindi, almeno nei grandi casi del naturalismo e dell'impressionismo, la pittura non è meno decisa della foto nell'eliminare la retorica, esiste anche il reciproco, cioè non sempre la foto è poi così veritiera come si potrebbe credere. Al contrario abbondano, nella mostra, gli esempi di foto vistosamente retoriche, di foto cioè i cui autori si sono manifestamente ispirati alla pittura dei loro anni, per nobilitare il paventato carattere meccanico del mezzo usato. Si può cominciare addirittura dai curiosi esperimenti di Talbot (fiori e piante in negativo), da vedersi come una prima avvisaglia del gusto fitomorfo, destinato a straripare nel secondo Ottocento; si continua con Robinson, che in *Agonia* ricalca il gusto dei preraffaelliti; o con le « tavole per artisti » di Calvas, che sono un perfetto esempio di restituzione, in quanto le foto di modelle nude restituiscono quelle pose « artistiche » già consacrate dai vari Ingres e Delacroix. Si può giungere infine a Stieglitz e White, che tentano di rendere certe atmosfere illanguidite sul tipo dell'Art Nouveau. Ma, ripetiamo, occorreva distinguere meglio questi vari aspetti: dove è la foto che conduce nell'avvicina-

J.N. Niepce, *La tavola preparata*.

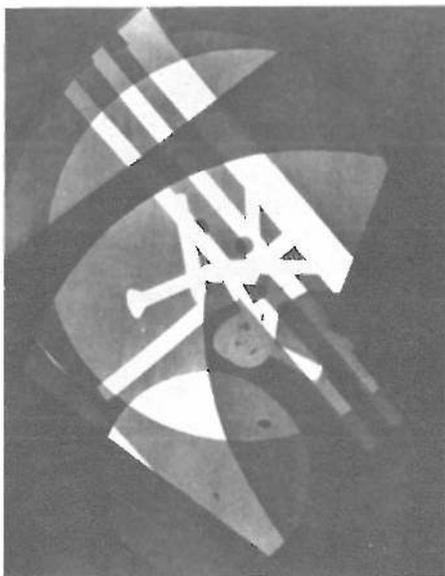


mento antiretorico al vero; o dove viceversa la pittura riprende quota imponendo alla rivale le proprie « pose » retoriche. Il rapporto arte-foto si può anche configurare come una specie di staffetta ideale: la pittura rinascimentale anticipa le regole ottiche poi verificate dalla « camera » fotografica, e perfino si dà a esercitarle, nel cuore dell'Ottocento, quasi senza retorica, giungendo a un risultato assai prossimo a quello della foto; ma poi « passa la mano », perché risulta assurdo spendere tante energie per giungere a un effetto che la foto consegue molto più celermente. Da quel momento (anni '60-'70 della convergenza perfetta avutasi con gli impressionisti, e viceversa del primo divorzio operato da Cézanne) le rispettive strade si danno a divergere, la pittura ha uno straordinario guizzo d'orgoglio culturale: denuncia il carattere arbitrario dell'immagine ottenuta (a mano o con la mac-

H. Hannah, *Dada Rundschau*.



L. Moholy-Nagy, *Fotogramma*, 1926.



J. Baldessari, *Floating color*, 1971-72.



china poco importa) in base al criterio di un tempo di posa pressoché istantaneo, di una sorgente visiva monoculare e di un fascio di raggi lineari-convergenti. Ha inizio quindi una grandiosa ricerca di condizioni percettive più autentiche, che porta a tutta l'avventura contemporanea del sintetismo, cubismo, astrattismo ecc. Forse l'ultimo caso di cooperazione positiva è quello dell'analisi del movimento; Muybridge e Eakins fissano su uno stesso negativo le stazioni successive di un corpo in movimento (un atleta, un cavallo); e così pure i futuristi tenteranno di sconfiggere il tempo di posa istantaneo sommando sulla tela varie posizioni successive; ma è appunto un procedimento analitico abbastanza ingenuo, che verrà poi scavalcato da ricerche sintetiche, decise ad abbandonare la fedeltà ottica a favore di schemi intellettuali.

Nel Novecento dunque le rotte sono divergenti; ma proprio per questa ragione, ove si dia il caso dell'assunzione del mezzo fotografico da parte di qualche artista, sarà un uso voluto, dichiarato, paradossale, perché saprà di scherzare col fuoco: la foto, nel nostro tempo, è infatti lo strumento che perpetua un vile stereotipo, o almeno un tipo di visione storica (quella prospettica, monoculare) decisamente sconfitta dalle più agguerrite teorie della percezione. Siamo con ciò al « primo piano » della mostra, lucidamente amministrato da Daniela Palazzoli, con un percorso chiaro, sorretto da esemplari cartelli didattici che consentono al visitatore di fare di volta in volta il punto. Questa sfida allo stereotipo dozzinale in cui si è ormai mutata la fotografia, può essere condotta in alcuni modi principali: 1) modificando le distanze, portando per esempio l'obiettivo a un contatto diretto con l'oggetto, anzi abbandonando l'obiettivo

per un'impressione immediata dell'oggetto su un foglio fotosensibile, ed ecco i rayogrammi e le schadografie, punti d'attacco del dadaismo: è la scoperta affascinata, misteriosa della « cosalità »; 2) prelevando, sì, vari stereotipi fotografici, ma associandoli secondo una logica arbitraria e delirante; siamo ancora a certe tecniche (Hannah Hoch, Hausmann) e al rilancio che esse hanno avuto con Rauschenberg; 3) affrontando direttamente lo stereotipo, cioè l'immagine fotografica nella sua banalità, ma cercando di riscattarla attraverso ingrandimenti, spostamenti dal contesto, iterazioni: Pop Art, Mec Art, e perfino l'iperrealismo, che è una specie di nemesi storica: se cioè in passato era la foto a imitare la retorica della pittura, ora è quest'ultima che imita l'altra, ben comprendendo che l'unico modo onesto di formulare una veduta, una rappresentazione, al giorno d'oggi è quello fornito dalla foto; 4) effettuando dei prelievi istantanei, non però finì a se stessi ma volti a ricostruire una durata, una lunga esperienza dell'uomo a contatto di un paesaggio (la Land Art di Ruscha, Dibbets, Oppenheim, Olivotto) o di una comunità sociale (cd ecco allora le « operazioni in tempo reale » di Huebler, Lamelas, Vaccari, Tagliaferro); 5) ampliando i poteri « estetici », ovvero di sensibilità diretta, col ricorso p. es. alla radiografia (Ketty La Rocca) o a fotomontaggi (Christo); 6) procurando come delle citazioni neutre di oggetti o circostanze, su cui poi effettuare delle operazioni concettuali (Kosuth, Agnetti, Paolini). Questo, naturalmente, non è che un tentativo schematico di dar conto delle vaste prospettive consentite oggi alla collaborazione tra arte e foto. È certo anche la mostra torinese si sarebbe avvantaggiata se avesse avuto a disposizione un po' di spazio in più.

# Ripetizione o crescita ?

di Vittorio Fagone

Chi riguarda oggi il non remoto catalogo della III Biennale della giovane pittura di Bologna (*Gennaio 70*) potrà ritrovare con interesse alcune contrapposte avvertenze: di Calvesi, « non si ritorna nel quadro, ma nella mente » poiché « al massimo dello sconfinamento fa riscontro il massimo della concentrazione »; di Barilli, attento a una coincidenza e progressione degli opposti, « è ipotizzabile al di là del momento di fluidificazione attuale una ripresa delle immagini già fatte e codificate con tutto il loro peso »; di Trini, « le richieste reali degli artisti della mostra sono politiche, vanno oltre l'estetico così come è contrabbando, e accettato, attraverso le istituzioni ». A tre anni da quella esposizione molte prospettive sono mutate, o in mutamento. Una ricerca nella pittura non oggettiva, che mostre come la Biennale di Bologna dichiaravano praticamente *fuori corso*, ridiventa oggetto d'attenzione critica generale, s'ipotizza una *nuova pittura* che seguirebbe certe esperienze concettuali anziché precederle o dialetticamente controbatterle; l'impegno politico « totale » è vanificato e disperso, riaffiora anzi una certa spinta irrazionale « finalmente il critico è muto », una convinzione solipsistica e separata « l'arte è diventata più che mai una fatica improba e solitaria, la cultura un vero e proprio fatto eroico ». Si arriva anche a formulazioni regressive (o forse solo polemiche) del tipo « iononrappresentonnulla, iodipingo » come se potesse darsi una pittura non d'immagine o di processo d'immagine, distanziare dal quadro la sua specificazione linguistica. Il rischio di fraintendimenti reazionari, di riconoscimenti artificiali, di suggestioni esterne indotte dal rapido trasmutare della *domanda* in una certa area internazionale è evidente.

Potrà risultare utile ribadire qualcuna delle premesse della nuova situazione. La prima e fondamentale è che la nuova pittura non oggettiva se non considera esaurita la virtualità del campo del quadro, non assume il sistema della pittura come un sistema chiuso e definito; al contrario essa è ricerca di un campo linguistico attivo, in divenire, liberato da ridondanze esterne, da compiacenze sentimentali, concrete, metafisiche, metapsicologiche. C'è anche da precisare che se è possibile identificare un nucleo ben distinto di questo spazio di ricerca la periferia è vitalmente intricata con fenomeni diversi quali potrebbero essere alcune esperienze d'immagini concettuali e, al polo opposto, le espansioni vitalistiche di una certa pittura che ha forzato le uscite dall'area informale senza perdere di specificità o di

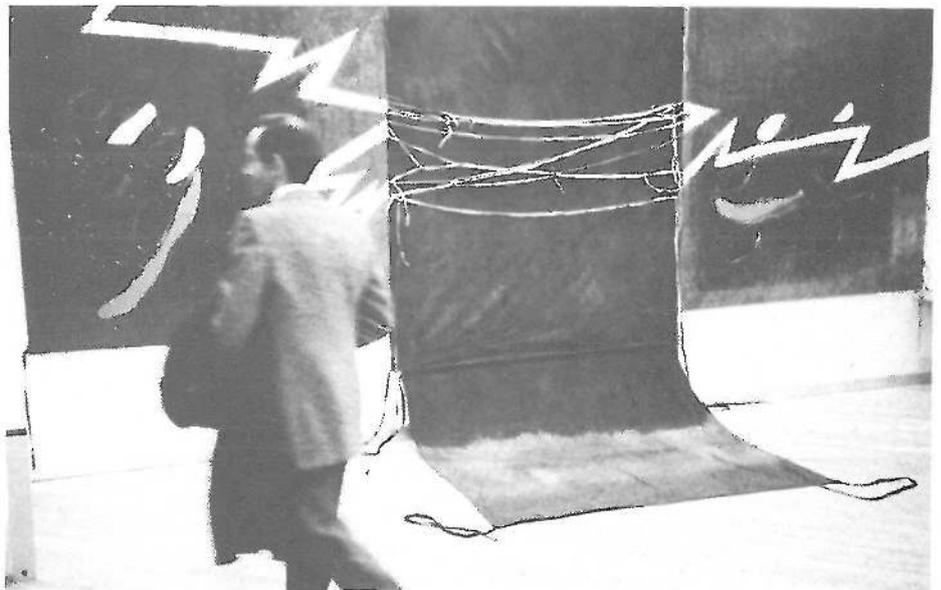
definibilità. Se la nuova pittura è un fenomeno vitale, e personalmente non ne dubitiamo, è giusto non separarne la realtà e il divenire dalla difficile evoluzione naturale, dialettica ma anche riflessiva. Sarà utile ricordare la tempestività della ricognizione dell'area romana eseguita da Vivaldi nell'ambito di *Revort 2* (Palermo 1968), le approssimazioni e i confronti che con gli amici Bartoli e Beltrame proponemmo in *Pittura 70* (Mantova 1970), *L'immagine attiva* (Milano 1971) per l'area lombarda. La nuova situazione non nasce oggi ma nei secondi anni sessanta, con una definita chiarezza attorno al 1968. C'è il lavoro degli artisti a documentarlo, e, per quanto disperse, ci sono circostanziate rilevazioni critiche (basterà sfogliare le cinque annate di questa rivista). Naturalmente il rischio più grosso è di chi vorrà leggere come un passo all'indietro il probabile consolidarsi di questa area di ricerca, e nella stessa misura di chi pretenderà di annullare in questa la eccentrica, inarrestabile e vitale crescita, dentro e oltre i confini del quadro, del linguaggio dell'immagine. Il quadro non ha perso la sua capacità d'assunzione linguistica ma da ormai cinquant'anni non ha neanche e per fortuna diritto a privilegi. La seconda tornata della Quadriennale romana non aiuta a identificare le linee costitutive di questa situazione; essa raccoglie delle esperienze di base, del *filum* di una ricerca nel campo della visione neo astratta una improbabile storia nazionale. Tuttavia fornisce l'occasione per un con-

fronto utile tra posizioni come quella di Verna e Battaglia, impegnati nella definizione rigorosa di un campo d'immagine essenziale e continuo, di Vago e Olivieri che sollecitano un'immagine non immobile e liberata prima di decadere in un riverbero patetico, di Guarneri che ipervisualizza un campo luminoso fino a articularlo per brevi, emergenti trame continue, con gli altri pittori che portano avanti una ricerca neo-concreta o neo-naturalistica sotto le apparenze di una espressione astratta. Nella Quadriennale romana manca Griffa che a questa situazione dà un contributo portante e di frontiera. In questi ultimi anni Griffa ha staccato la tela dal suo supporto rigido negandone in qualche modo il valore di superficie; ma sulla tela ha depositato segni cromatici in una crescita continua ma quasi trattenuta allo stato nascente. Ne risulta una pittura, ancora una pittura, riflessa sul momento essenziale del suo farsi percettivo che ha continuità e virtualità inseparabili. Griffa ha esposto il suo lavoro più recente all'Ariete (Milano) e a esposizioni in gallerie private dovremo chiedere indicazioni utili per allargare la prospettiva di discorso che qui cerchiamo di formulare.

Le opere più recenti di Carmengloria Morales raddoppiano il campo monocromo del quadro su una parallela superficie neutra, non dipinta. Il ribaltamento, ma sarebbe più logico parlare di avvvitamento, sollecita ancora uno spazio dinamico di modulazione dell'immagine anche se ne ostenta una illusoria immobilità.

Procedimento essenziale che mette a confronto percezione e attenzione, immagine e spazio; che si pone dentro, e oltre, un certo confine « fisico » ma che è integralmente condotta dentro i termini di una operazione pittorica. Lo stesso rigore anima il lavoro di Cotani che incrocia due superfici diversamente orientate nello stes-

S. Martini, *La salamandra*, 1973.



in una nuova fisicità cromatica. A una registrazione orientata in questa direzione e con una vincolata attenzione alle mostre milanesi manca certo il termine di confronto con l'impegnata esposizione di Verna che già il Milione annuncia e di cui qualche anticipazione si è potuta vedere nella mostra a chiusura della scorsa stagione nella stessa galleria. Della quale va segnalata l'esposizione di Martini: eccentrica, vitalmente e vitalisticamente compromessa la pittura di Martini tiene ad affermare una autonoma, selvaggia attualità. I quadri scritti con una frenetica sovrapposizione di segni, rotti da orme emblematiche violente sono ora sfilacciati ai margini, si propongono insieme agli altri quadri in una continuità di immagini che

intricano lo spazio di visione e di relazione dell'osservatore. Martini propone un discorso-oltre. Anche egli è in una posizione di confine. Tra il suo lavoro e quello degli altri pittori che qui si sono citati corre una distanza non diversa da quella che lo separa da un Alan Shields con i suoi fragili e intricanti labirinti di nastri, con le sue tele dipinte e ricamate, con le sue metafore terrestri. Lo spazio di confine non è certo tautologicamente inerte.

*Quadrennale di Roma / Io non dipingo nulla, io rappresento*, Verona; *La Città / Cinque pittori a Milano*, Morone / *Carmen-gloria Morales*, Morone / *Paolo Cotani*, Morone / *Vittorio Martino*, Cavallino, Venezia / *Giorgio Griffa*, Ariete, Milano / *Alan Shields*, Ariete / *Sandro Martini*, Il Milione, Milano.

Aree di ricerca

## Pittura come progetto

di Gianni Contessi

Negli ultimi due anni in Europa si è assistito ad un notevole recupero della pittura. Tale recupero, tuttavia, non intende porsi come momento di conservazione nei confronti di tendenze considerate « up to date » — per esempio l'arte concettuale nelle sue varie ramificazioni — ma piuttosto come tentativo di rinnovamento linguistico, come tentativo di porre le basi di una nuova metodologia operativa. Infatti, il dato emergente di quel settore che può essere definito « nuova astrazione » (cfr. la recensione « Per pura pittura » sul numero 6/7 di NAC, 1972) è la possibilità di fare pittura senza fare quadri. Ovvero, esaminando il lavoro di autori come gli italiani Claudio Verna, Carlo Battaglia, Giorgio Griffa, Paolo Patelli, oppure dei tedeschi Alf Schuler e Jo Baer, oppure dell'inglese Bernhard Cohen o della cilena-romana Morales, ci si può rendere conto di come questi artisti abbiano per obiettivo non tanto il quadro fine a se stesso, quanto il procedimento definitorio da esso sotteso.

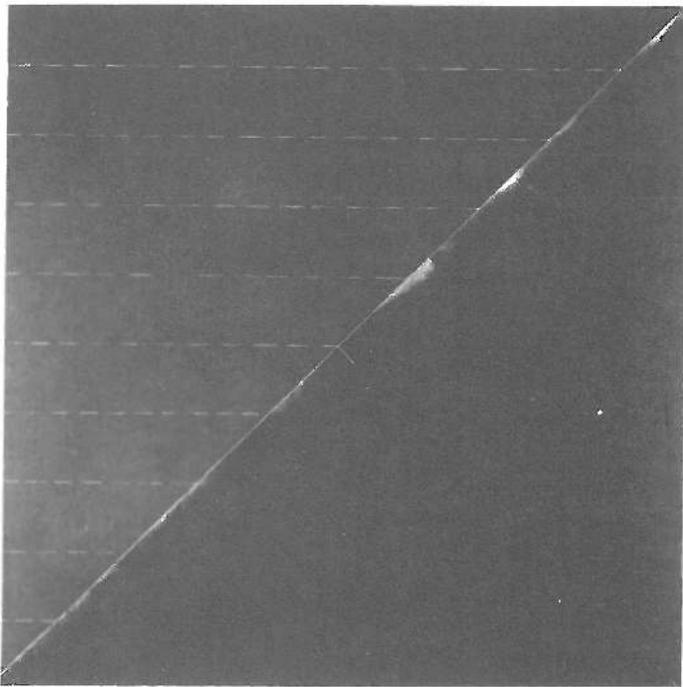
Dunque, non il risultato ma il procedimento. Questo, naturalmente, non significa che il singolo « quadro » non abbia un suo peso all'interno di un contesto — che è poi un sistema linguistico — anche perché ovviamente, i processi si verificano sui singoli testi, cioè sui quadri. In ogni caso, se nelle sue linee generali vale per molti degli esponenti della nuova astrazione, questo discorso lascia un certo margine a considerazioni specifiche, legate alla specificità delle singole esperienze (e questo è ovvio). Naturalmente, con l'etichetta « nuova astrazione » si può designare il lavoro di artisti molto diversi fra loro (si pensi a due possibili estremi in territorio italiano: Marco Cordioli e Paolo Patelli).

Per questo motivo, tento una prima classi-

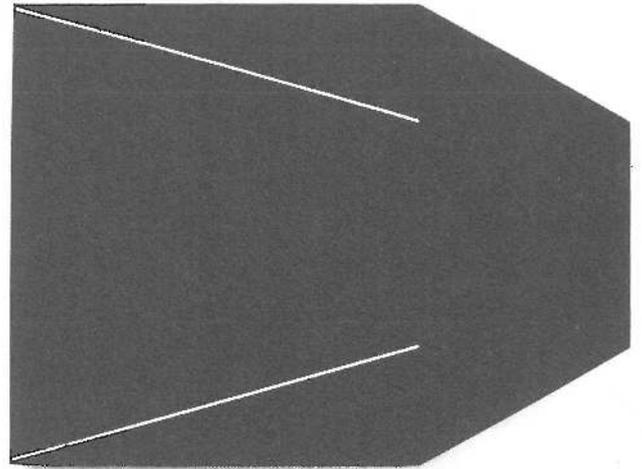
ficazione generale che veda distinti, sebbene a volte interagenti, due filoni fondamentali delle ricerche pittoriche contemporanee. Il primo, considerando l'area italiana, può comprendere Paolo Patelli, Giorgio Griffa e Marco Gastini, i quali, per così dire, fanno della pittura anti-pittorica, lontana parente dell'arte concettuale. Il secondo, nel quale si possono far rientrare Claudio Verna, Carlo Battaglia e, con una collocazione a parte, Rodolfo Aricò, riguarda quella che potrebbe essere definita analisi mentale dello spazio visivo (parentele, in altri settori, con l'opera di Sol LeWitt e Maurizio Mochetti). E anche qui siamo ai confini del concettualismo. Un terzo filone a mio avviso comprende quella pittura che ha per oggetto una sorta di « formalismo puro » (non puro formalismo), nel quale si possono far rientrare autori come Marco Cordioli, Carlo Cusani, Arabella Giorgi. Legati ad una dimensione pittoristica risultano Toti Scialoja e Piero Dorazio, da considerare a parte perché autori già storicizzati entro limiti abbastanza precisi. Ho accennato prima, a proposito della pittura di Battaglia, Verna e Aricò, ad un addentellato con l'opera di LeWitt e Mochetti. Infatti, nel lavoro di questi artisti è rilevabile un denominatore comune, cioè la volontà di individuare la struttura dei fenomeni « presi in esame ». E mi pare del tutto irrilevante che i fenomeni siano l'opera o nell'opera stessa, oppure ad essa esterni. Lo stesso discorso vale per Patelli, Griffa e Gastini, solo che per questi artisti quella che si può definire « riduzione fenomenologica » non ha per oggetto né l'opera, né quelli che dovrebbero essere i suoi « contenuti », bensì lo stesso atto del fare pittura. In questo senso — e il discorso vale soprattutto per Patelli — si ha an-

M. Raciti, *Presenze-assenze*, 1972.

so quadro delle quali una continua è monocroma, l'altra discontinua, si organizza secondo un preciso orientamento. Il quadro ne ricava una temporalità interna trascorrente, in nessun punto allarmata e però eccitata costantemente. La Morales e Cotani sono romani come Verna e Battaglia. Li accomuna una tensione « puristica » che è controllo autocritico, rinuncia a ogni superflua connotazione, risposta a tanta pittura romana « fuori di sé », ma che in alcuni momenti può raggruppare la crescita immaginativa, un libero, irrefutabile azzardo. La situazione milanese immediatamente confrontabile, ma con parecchie disuguaglianze e difformità, non si chiude in una disciplina altrettanto rigorosa, non rifiuta certe accensioni e ipotesi, dichiara i legami obliqui con la tradizione dei Rothko, dei Louis o Still. Punta, prima d'ogni cosa, a non essere confusa con la vigorosa ma ormai chiusa tradizione padana neonaturalistica; cerca di costruire immagini salde autonomamente concluse e specificate, è ancora interessata a oggetti-vocaboli, più che ai silenzi e alle interpunzioni. È un'analisi del discorso pittorico, ci sia consentita l'equazione, nel senso letterale, condotta con diversa strategia. Le posizioni di Olivieri e di Vago, in questo senso le più significative, si distanziano proprio nella diversa carica data alla superficie, per il diverso modo con cui in questa si stabiliscono immagini e dinamismi (Olivieri), immagini-luce, scritte discontinue (Vago). Altrimenti caratterizzate sono le opere di Raciti (una fluida narrazione fantastica e poetica), le visioni emergenti con una dura evidenza di Madella. Più preciso si va facendo anche il contributo di Martino, attento oggi a una riflessiva indagine sul processo pittorico, a provocare una organizzazione di bande colorate dentro schemi dinamici virtuali che coinvolgono l'attenzione dell'osservatore, lo sviluppo e l'emergenza di una immagine determinata



C. Verna, *A 102*, 1971-72.



R. Aricò, *Prospettiva (A)*, 1970.

che una sorta di « critica della pittura », cioè una pittura critica. Il quadro, s'è visto, viene negato come oggetto estetico (resta però oggetto artistico) e soprattutto come « oggetto » tout court. Però rimane come ipotesi di lavoro, come intenzionalità operativa (il non finito di Griffa e l'« apertura » di Patelli), cioè come progetto.

Nelle più recenti esperienze del lavoro artistico si riscontra una notevole attenzione degli operatori per il dato progettuale (più che per un vero e proprio « momento della progettazione»). Naturalmente, qui non alludo alle prove, ormai ben datate dell'arte programmata o a quelle, più attuali, degli « scultori » neocostruttivisti, ma a quelle dei concettualisti e dei pittori della nuova astrazione. In particolare, se nel lavoro dei concet-

tualisti l'opera talvolta riesce a sottrarsi al ricatto dell'oggettualità più scontata, chiamando in causa parametri di ricezione esclusivamente mentali e « culturali », nell'opera di alcuni pittori è possibile riscontrare una linea operativa analoga. In sostanza, si tratta di considerare per entrambi i « filoni » un elemento comune di virtualità, che valga come « proposta per », come « apertura ». Si potrebbe parlare addirittura di una teoria dell'« assenza » (si pensi alla pittura di Verna e Griffa) che diviene metodo. Non dunque il progetto come « abbozzo » di un quadro.

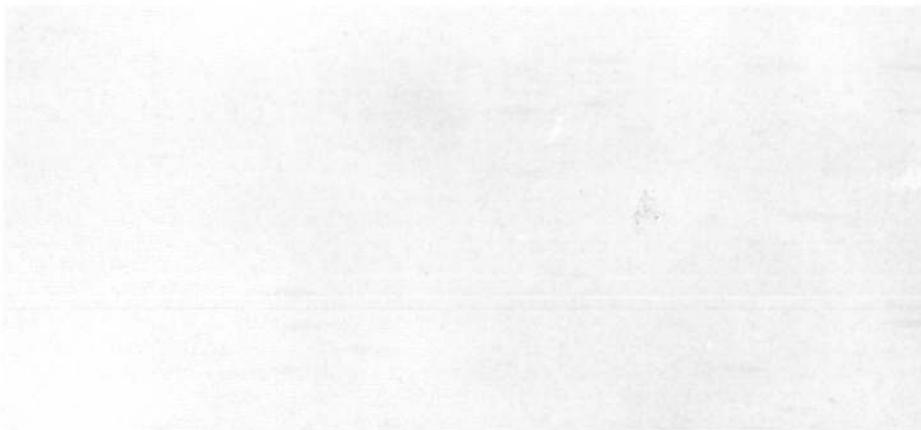
Progetto e progettazione si possono intendere in due modi diversi: il primo per così dire tecnico-strumentale, il secondo, per così dire, ideologico. In base al primo, il progetto va considerato in

funzione di qualcosa da realizzare; in rapporto al secondo il progetto è già opera autonoma. Ma non solo: è anche modo di porsi nei confronti dei problemi, è per l'appunto metodo operativo, ma anche vera e propria *Weltanschauung*. Per quanto riguarda il lavoro dei pittori — qui si prende in considerazione un campione costituito da Rodolfo Aricò (in bilico fra pittura e neocostruttivismo), Alf Schuler, Claudio Verna, Giorgio Griffa e Paolo Patelli — non sempre è facile chiarire se il senso della progettazione si ponga all'interno o all'esterno dell'opera. E non solo perché questi artisti, come ho già detto, hanno capito che fare pittura non vuol dire necessariamente fare dei quadri, ma anche e soprattutto perché non sempre è facile stabilire se, per esempio, progettuale sia il « contenuto » dell'opera (si pensi a Verna) o l'opera stessa (Aricò e Schuler). Oppure se — come nei casi di Griffa e Patelli — l'aspetto progettuale investa l'operazione pittura nella sua globalità, intesa come intenzionalità, a prescindere dai singoli risultati pure registrabili.

Né del resto alcuni dei nomi scelti per esemplificare il discorso devono trarre in inganno. Se il lavoro di Aricò, Verna e del tedesco Schuler è riconducibile, per alcuni aspetti, ad una stessa matrice « geometrico-razionalista » e ad analoghi esiti di « virtualità », qui certamente non vengono presi in considerazione in base ad un presunto, scontato e fuorviante rapporto progettazione-razionalismo.

In ogni caso, il senso della progettazione nel lavoro dei pittori non è lo stesso di quello dei concettualisti, anche perché la semplice intenzionalità del pittore non riesce a sottrarsi alla « necessità » dell'oggetto. Quindi, manca per esempio quel

C. Battaglia, *Attis*, 1971.



significato « politico » che in qualche modo caratterizza il lavoro dei concettualisti, i quali — almeno nelle intenzioni — non intendono sottostare alle leggi della domanda e dell'offerta che regolano il mercato dell'arte, basato, com'è noto, sulla mercificazione dell'oggetto estetico. Comunque, l'aspetto « politico » non sposta il problema di una virgola. Infatti, e non solo perché si è parlato di progettazione come intenzionalità, in questo caso ciò che conta sono le intenzioni, da considerare in sede teorica.

*Alf Schuler*, Salone Annunciata, Milano / *Bernhard Cohen*, Salone Annunciata / *Carmengloria Morales*, Galleria Morone, Milano e Quadriennale / *Marco Cordoli*, LP 220, Torino / *Paolo Patelli*, Sala Comunale, Trieste e Quadriennale / *Giorgio Griffa*, Ariete, Milano e La Città, Verona / *Marco Gastini*, Salone Annunciata / *Claudio Verna*, Quadriennale e Polena, Genova / *Carlo Battaglia*, Quadriennale e La Città, Verona / *Rodolfo Arico*, Vinciana, Milano e La Città, Verona / *Maurizio Mochetti*, Lambert, Milano / *Carlo Ciussi*, Quadriennale / *Arabella Giorgi*, Bon a tirer, Milano / *Toti Scialoja*, Quadriennale / *Piero Dorazio*, Quadriennale.

Aree di ricerca

## Scheda per una situazione

di Guido Giuffré

L'errore più grave che personalmente ho creduto di riscontrare nell'articolazione della decima Quadriennale romana, alla quale si fa qui riferimento soltanto per inciso, consiste nell'aver scelto quell'assurdo criterio della settorializzazione che priva ciò che i nostri artisti vanno facendo di un contesto di riferimenti, e quindi di una necessaria dialettica di rapporti problematici. Il vizio di impostazione, evidente nella prima rassegna, è addirittura clamoroso nell'edizione degli astratti, allineati in bellissimo ordine dentro una campana di vetro che li asfissia. Se tuttavia, in linea d'ipotesi, una qualche

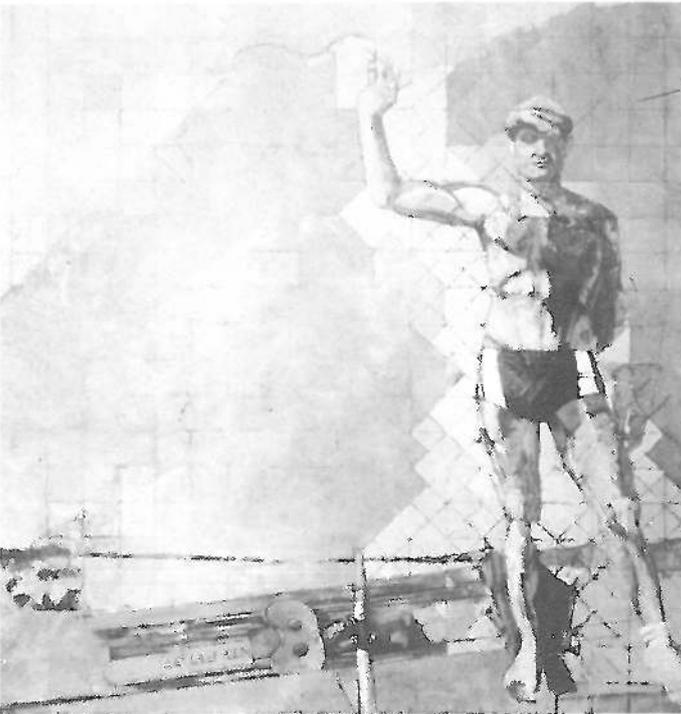
ragione di autosufficienza può individuarsi, essa spetta certamente ai figurativi: c'è l'etichetta non l'abbiamo riesumata noi. Quell'arco di ricerca che va da un Vespi gnani a un Gaiani, da un Guerreschi a un Gianquinto, da un Guccione a un De Filippi, da un Tornabuoni a un Sarnari, ad altri ancora degli artisti che operano nell'area che i riferimenti citati identificano, taluno non a torto potrebbe considerare esauriente, o almeno rappresentativo di quanto la nostra cultura figurativa offre di realtamente anche se faticosamente e contraddittoriamente incisivo. Era appunto un'ipotesi, sulla quale tuttavia i commis-

sari, trovatici pure loro malgrado, potevano e dovevano giocare tutte le carte: per mostrare appunto come il ventaglio ampio di esperienze nell'area rimessa alla loro competenza si rivelasse capace di agganciare profondamente la realtà, dai più diversi punti di vista di contenuto e di forma. Bisognava naturalmente selezionare le presenze più acutamente, e soprattutto individuare e mettere in luce i nessi, di simpatia o di opposizione, che legano spesso in modo tissimamente l'uno all'altro momento d'indagine. A questo, che era il lavoro essenziale, si è preferita la « commissione per il collocamento ».

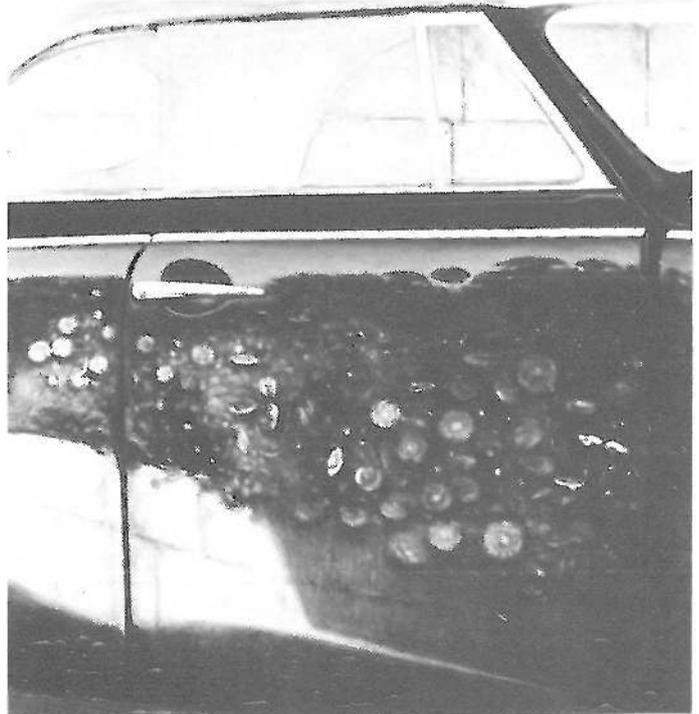
All'interno dunque di quel vasto e accidentato perimetro è facile reperire nuclei o personalità che svolgono un lavoro sordo di scavo, apparentemente isolati, o persino separati da diverse competenze mercantili, le quali, si sa, creano scuderie le cui fittizie omogeneità riescono quindi ad imporre alle organizzazioni espositive meno sospettabili; ma in sostanza tenacemente solidali su certi valori tacitamente accettati, sulla cui verifica verte infine la ragione del loro lavoro.

Una di codeste angolazioni d'indagine, certamente tra le più problematiche, può individuarsi nel recupero di una dimensione variamente lirica: di quanto e di quale lirismo possa oggi sedimentare in una visione del mondo che rinunci alle correnti aprioristiche parzialità ideologiche. A volerla identificare sui nomi di una generazione di artisti che giunge ora ai quarant'anni, senza alcuna pretesa di completezza ed anzi in via dichiaratamente esemplificativa, si tratta di quell'area che muove da un Guccione o da un Tornabuoni, fino a un Sarnari, e che può

L. Tornabuoni, *Vittoria*, 1971.



P. Guccione, *I fiori, la macchina e il muro*, 1971.



toccare variamente un Forgioli, o Cordio, Vaiano, Florida, Verrusio, Cazzaniga, e qualche nome magari sconosciuto come il napoletano Vitagliano o il messinese Cannistraci. Sono pittori (altra volta si potrà dire degli scultori) diversi tra loro, ma accomunati da più di un punto di vista. Intanto appunto sono « pittori », affermazione tutt'altro che tautologica, quando si pensi ad esempio che proprio essa li esclude dalla considerazione di posizioni critiche oggi non trascurabili. Credono, quegli artisti, nella tenuta di una visione del mondo che gli apporti delle ricerche contemporanee, dall'impressionismo al surrealismo, alla pop, alla nuova ottica « oggettiva », non spostano tuttavia dal binario della strumentazione tradizionale. E forse muove da qui l'accusa indiscriminata di antistoricità che li coinvolge, quasi che essere nella storia significasse lasciarsi imprigionare in una spirale che esclude non tanto i ritorni quanto le verifiche. Ed invece probabilmente piuttosto che gli aberranti sofismi deduttivi slittati ormai da tempo nella finzione, soltanto quel faticoso verificare un'immagine del mondo insieme autentica e credibile, personalmente sofferta e coinvolgente, può dirsi degno di affrontare i conti con la storia.

Il discorso non sarebbe certo da poche righe. Quando Guccione filtra la realtà in apparenza nei lucidi metalli delle macchine e in sostanza nella difficile scommessa di recuperare un rapporto di partecipazione umanistica; e Tornabuoni racconta di canottieri e ingegneri come vivessero la fatica di ritrovare uno spazio di articolata e positiva socialità; e Sarnari dice che anche l'ottica fotografica può venirsi a trovare, quando la si liberi dal semplicismo e dalle facili retoriche, sulla linea di una classica e densa pittura italiana; e Forgioli cerca una misura non evasiva di paesaggio come luogo umano; e Cordio riscatta nella tecnica incisoria mirabile la gioia di abbandonarsi alla magnifica semplicità del sogno; e Vaiano, Florida, Verrusio, Cazzaniga, ognuno a suo modo tentano immagini che nella pittura ricreino un sentimento del mondo, di questo mondo: il lavoro di tutti costoro e di altri ancora garantisce la continuità di una tradizione culturale capace di inverarsi nella temperie di questi nostri giorni. È opinione di chi scrive che l'arte italiana trovi in quest'area, variamente, la sua tappa odierna, ed è opinione certo discutibile. Discutibile per contro non è, ma da rigettarsi, la battuta di chi in sede responsabile liquida la fatica di quegli artisti relegandola nell'obitorio.

Piero Guccione, Quadriennale / Lorenzo Tornabuoni, Quadriennale / Franco Sarnari, Quadriennale / Attilio Forgioli, Galleria Cotreggio, Parma / Nino Cordio, Quadriennale e Galleria dell'Orso, Milano / Roberto Vaiano, Galleria Cocorocchia, Milano / Florida / Pasquale Verrusio / Carlo Cazzaniga, Galleria Gabbiano, Roma / Vitagliano / Nino Cannistracci.

Aree di ricerca

## Savinio e compagni

di Roberto Tassi

La ricerca di Ruggero Savinio è indirizzata alla creazione di un mondo di immagini in cui il rapporto con la realtà non è mai semplice, può essere solo apparentemente diretto, ma si complica sempre di elementi collaterali alla presa immediata di visione, inquietudini, senso del mistero, pensieri, fantasie, una complicata trama di fatti meta-realistici, come scandagli che si spingono nella profondità del reale, che aggirano le apparenze, superano la scorza delle cose e creano così lo spessore dell'immagine. Credo che questo concetto dello spessore dell'immagine sia determinante per intendere il senso del lavoro di Savinio e di qualche altro pittore che, pur molto diverso da lui, può con lui entrare in rapporto su questa base.

Lo spessore è dato dalla sovrapposizione di significati diversi, quindi da una immaginaria formazione a palinsesto dell'opera. Oltre a quelle più direttamente reperibili, l'opera dice anche altre cose, oltre al linguaggio della sua superficie, ha anche quello della sua profondità; a questa pluralità semantica contribuiscono anche gli elementi formali, il colore, la materia, la luce, il gioco degli elementi plastici presi nella loro astrazione. L'immagine qui rifugge dalla tensione all'assoluto cui si dedica l'astrattismo, dal coinvolgimento psico-fisico dell'informale, dallo scontro duro, diretto, materialistico del realismo, dalla irrazionalità intellettuale del surrealismo, dalla riduzione dell'opera al solo livello linguistico delle neo-avanguardie; per segnare qualche confine. E se pensiamo a pittori come Tornabuoni, Guccione, Forgioli, avremo altri esempi, chiuso ognuno nella sua specificità di artista, di una simile situazione.

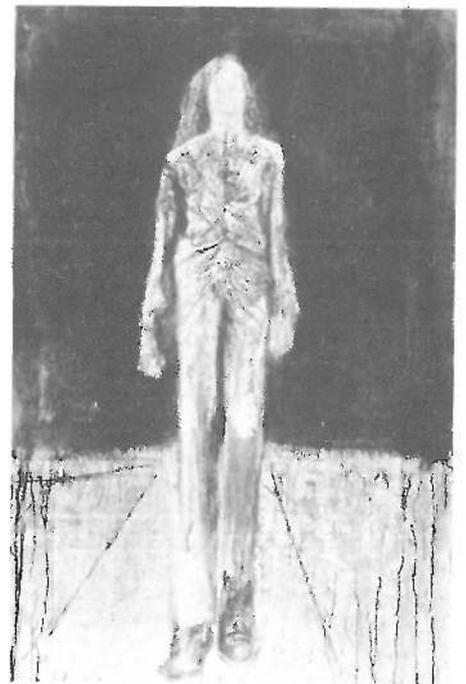
La pittura di Savinio ha il suo luogo nel dialogo tra la memoria e, il mito; intendendo il mito nel significato di derivazione etimologica, nel modo cioè in cui è stato chiarito da Mircea Eliade: « le mythe se rapporte toujours à une 'création', il raconte comment quelque chose est venu à l'existence, ou comment un comportement, une institution, une manière de travailler ont été fondés; c'est la raison pour laquelle les mythes constituent les paradigmes de tout acte humain significatif »; Eliade dice poi ancora che « en connaissant le mythe, on connaît l' 'origine' des choses ». Rivedendo a questa luce alcune dichiarazioni di poetica pubblicate di recente da Savinio, vi troviamo indicato come scopo del suo lavoro quello di « ritrovare la memoria del luogo donde le immagini nascono », che è una ricerca dell'origine, dello spazio e del tempo, quindi del processo, in cui si

formano le immagini; il lavoro di Savinio ripetendo l'originario entra nella conoscenza, in esso « l'esperienza dell'opaco trova parole per esprimersi » e si trasforma in chiarezza.

Nelle opere degli ultimi due anni circa esposte alla Bergamini, che corrispondono a un momento di grande felicità espressiva, Savinio dà un esito splendido e molto profondo a queste ricerche. Due in esse sono i tempi principali, due i miti che vi troviamo affrontati: « distanza dal paesaggio » e « viaggio di Hölderlin ». Il primo è un mito della nascita della natura: in una situazione di immobilità, di immagine fissa, antica, immemorabile, il paesaggio è originario, privo di vita organica, « lontano »; e proprio in questa distanza si attua la nostra possibilità di recuperarlo nella sua essenza dell'origine, in questa non partecipazione si coglie la conoscenza più profonda; la « tragedia del paesaggio » era stata la grande scoperta dei romantici tedeschi, il loro modo di unione con la natura, di immersione nel tutto; ma ora il dramma è la separatezza, il rapporto a distanza, la paura che coglie l'uomo di fronte all'apparizione, alla rinascita del tempo originario.

Questo sentimento è espresso con maggior drammaticità nei dipinti più recenti;

R. Savinio, *Hölderling in viaggio*, 1972-73.



mentre le tempere dell'anno scorso, che pur erano la prima idea di questi, dispiacevano la luce abbacinata, solida, solare o i sontuosi misteri notturni, in una intensità gioiosa, quasi felice. Ma ora il paesaggio mostra dell'origine anche il volto mortale, scopre la radiatura delle sue ossa carbonizzate, i canali in cui la luce scorre come negativo assoluto. Con queste immagini così splendide e drammatiche, così ricche di spessore, Savinio ci indica un modo, molto avanzato e moderno, in cui l'uomo di oggi può compiere l'esperienza della natura.

Il « viaggio di Hölderlin » è invece il mito della nascita della poesia: è una situazione di movimento, di cammino, la situazione del « ritorno ». Hölderlin intitola infatti una delle sue più belle e complesse elegie *Heimkunft*, che è ritorno, ma non nel senso di chi inverte la direzione del suo cammino, ma di chi compie il movimento di entrare più in profondità nel paese natale. O meglio ancora, spiega Heidegger proprio riferendosi a quella elegia: « Ritorno è il cammino che riviene verso la vicinanza all'origine », e anche « la vocazione del poeta è il ritorno ». Cosicché il vero viaggio che Hölderlin compie attraverso l'Europa per tornare in Germania è il simbolo vissuto, sofferto giorno per giorno, fisicamente realizzato, del lavoro del poeta, della nascita e dell'apparizione della poesia.

Ma perché è stato scelto Hölderlin? Forse per la stessa ragione per cui lo sceglie Heidegger, quando si propone di mostrare cos'è l'essenza della poesia: « Non abbiamo scelto Hölderlin perché la sua opera realizza, una fra le altre, l'essenza generale della poesia, ma unicamente perché ciò che forma il supporto della poesia di Hölderlin è quella determinazione poetica che consiste nel poetizzare (*Dichten*) l'essenza stessa della poesia. Hölderlin è per noi, in un senso privilegiato, il poeta del poeta ». Alcune delle opere in cui Savinio dipinge il « viaggio di Hölderlin » sono tra le sue più belle: avanza il poeta, leggero, spirituale e bianco come un fantasma senza volto, impalpabile e concreto, figura reale e di sogno nello stesso tempo, vera incarnazione dell'essenza della poesia; avanza in una terra indefinita, priva di determinazione e di tempo, in un'ora incerta tra il giorno e la notte. Il mistero che lo avvolge, come il mistero calato sui paesaggi, è il punto in cui la pittura di Savinio si fa più straziante, e più profondamente poetica.

Ruggero Savinio, Galleria Bergamini, Milano / Lorenzo Tornabuoni, Piero Guccione, Attilio Forgioni, Galleria Coccocchia, Milano.

Aree di ricerca

## Nicola Giammarino

di Gualtiero Schönenberger

In un precedente numero di questa rivista ho dedicato un mio articolo all'esperienza e alla personalità di Domenico Caneschi, un giovane artista milanese, d'origine umbra, che avendo rifiutato gli allettamenti del mercato, persegue una sua difficile riproposta della « tradizione » inserita, come testimonianza e come alternativa, nell'attuale situazione culturale e artistica. Il caso di Nicola Giammarino, (nato a Lanciano in provincia di Chieti, nel 1944, e operante a Milano) presenta parecchie analogie con quello di Caneschi anche se ne diverge sostanzialmente per l'orientamento ideologico di base. Ambedue provengono dalla fascia centrale dell'Italia e da località, di impronta ancora rurale, dove ogni tradizione precedente non s'è ancora del tutto spenta. In tutti e due è manifesto il rifiuto di molti degli aspetti deteriori e dispersivi della vita e della cultura d'oggi e, per quel che riguarda il loro lavoro d'artista, dei canali di trasmissione normalmente offerti da una metropoli come Milano.

Per risolvere il problema dell'esistenza, e come minor male, hanno scelto l'insegnamento (Giammarino è insegnante a Brera) preferendo questo impegno — che tuttavia sottrae tempo ed energia — alla corsa alle pubbliche relazioni, al contratto e alla mostra. Là dove Giammarino si differenzia da Caneschi è nell'impalcatura ideologica e ovviamente nei prodotti. In Caneschi è la consapevolezza della falsità del ruolo dato all'arte dall'Ottocento in poi e delle conseguenti risposte di molti artisti (soprattutto in questi anni recenti), rafforzata da alcune letture che l'hanno spinto, convinto, sulla posizione

che oggi difende; Giammarino è soprattutto un istintivo che segue semplicemente la logica di una sua innata diffidenza nei confronti dell'attuale gestione delle arti. Questa posizione di attesa marginale lo ha condotto a un tipo di ricerca (la scultura) che si discosta parecchio da quanto attualmente si vede in giro ed è tuttavia caratterizzato da una forte originalità. È casualmente che Giammarino ha trovato alloggio nella bella e antica fattoria di Via San Dionigi, poco lontano dall'abbazia di Chiaravalle. Prima aveva peregrinato da uno studio all'altro, a Milano. Nella fattoria ha però riannodato naturalmente con il mondo rurale da cui proviene, impostando un tipo di vita di francescana semplicità. Con la bicicletta (a volte con i mezzi pubblici) raggiunge il caffè Giammaica, nel quartiere di Brera: unico collegamento quotidiano con la metropoli che gli sta alle spalle.

Quando si entra dal portale della fattoria, si scopre su un lato dell'aia erbosa una strana vegetazione di grandi sculture in gesso dipinto a colori vivaci: come spinte vitali, gesti originari di creature d'un'altra dimensione, bloccate in un'immobilità apparente. Un inizio di « colonizzazione » da altri mondi, che tuttavia non turba il domestico andirivieni di galline, anatre, cani e gatti e si integra nei lavori quotidiani della fattoria. Altre sculture hanno aggredito i muri del caseggiato in cui l'artista ha lo studio e l'alloggio. Nello studio, piuttosto angusto, si trovano altre sculture, di anni precedenti, di dimensioni piccole, in gesso colorato e in bronzo: alcune sotto campane di vetro o chiuse in teche trasparenti. Quest'ultimo par-

N. Giammarino, Gruppo di sculture.



icolare ci indica che nelle opere di Giammarino non è solo da rilevarsi una gestualità vitalistica, che si può riallacciare all'informale, bensì anche una componente a volte sacra, a volte semplicemente magica. Le forme di Giammarino tendono a identificarsi con il principio vitale (germogliante) — nei loro «gesti» contengono la pianta, l'animale, l'uomo; esse proliferano, in un moto apparentemente casuale che sembra eludere qualsiasi oggetto conosciuto, pur obbedendo a una loro logica interna (o piuttosto «istinto»). Sull'aspetto di «apparizione» di queste opere, Giammarino ama raccontare come un vecchietto abbia profferito minacce alle sculture che affollano il giardino intorno alla casa in cui lavora d'estate, alla periferia di Lanciano, tentando di colpirle. Certamente non si trattava di un avversario cosciente dell'arte moderna, ma della reazione di un uomo semplice, capace di riconoscere, di «sentire», le forze primordiali evocate e di temerle come

manifestazioni del «Maligno». Un altro aspetto significativo del lavoro di Giammarino è costituito da due boccali di vetro (comuni boccali per conserve) che contengono nell'acqua piccole sculture in cera che appaiono già come dei germi di future sculture rendendo, in questo modo, evidente e completo un intero arco o ciclo di crescita. In questo aspetto di interdipendenza fra un'opera e l'altra e fra le scale e i modi diversi in cui sono realizzate (racchiusi, con timide propaggini, i piccoli «semi» di cera conservati nell'acqua, tendenti a una armonia bilanciata fra forma chiusa e forma aperta, le sculture di grandezza media, mentre le più grandi sono contraddistinte da elementi librati e da superfici più grezze) si può ravvisare nella ricerca di Giammarino l'appartenenza a una varietà delle «mitologie individuali» che abbisogna di uno spazio morale e fisico sufficiente onde poter liberamente lasciar proliferare le sue vegetazioni zoomorfe.



G. Pane, *Azione*, 1973.

Aree di ricerca

## La Seconda Maniera

di Adriano Altamira

Siano queste le conseguenze del «ritorno all'ordine», come dicono i maligni, che sta guadagnando i settori più disparati della vita della nazione, o semplicemente l'onda di riflusso delle posizioni che cominciano a sentire il peso della «prima linea», il tema dominante delle ultime manifestazioni artistiche nel settore concettuale, è stato il *recupero*. Dico dominante non perché sia l'unico aspetto emerso durante la stagione autunno-inverno, ma perché è quello che verosimilmente avrà più possibilità di affermarsi durante i prossimi mesi, anche se su livelli e con motivazioni diverse, che ne variano, ovviamente, la portata e i fini.

Tre sono i piani su cui l'ultima produzione ha tentato di articolarsi dialetticamente, frazionandosi in indirizzi diversi ormai non solo più a livello settoriale, linguistico, ma a livello filosofico e strutturale.

Il primo potrebbe essere quello che recupera l'idea che ormai sembrava abbandonata, del «sopramondo artistico», cioè di un mondo delle parvenze, che non sono poi che le nostre sensazioni fatte arte o vissute riflessivamente, che ci pongono nel tempo, sempre ad un intervallo dalla realtà, che viviamo nel breve spazio che separa queste due certezze, la certezza della nostra sensazione, e la certezza che la nostra sensazione si riferisca alla realtà.

Il secondo è quello che invece, partendo da un criterio diametralmente opposto ci

propone il modello arte-vita come momento di verifica e sperimentazione, prescindendo dal concetto tradizionale, idealistico e prettamente culturale, di arte come attività privilegiata, esorcistica e mitica, almeno a parole...

Il terzo potrebbe essere quello che inserendosi solo parzialmente in un discorso filosofico sull'arte (solo a posteriori cioè), si preoccupa più di evolvere gli estremi di un discorso già cominciato, visto nelle sue necessarie trasformazioni.

È soprattutto quest'ultima posizione che ha riportato in luce l'immagine, pur specificandone il ruolo sempre vagamente subordinato all'interno dell'impianto concettuale. Questa posizione, volutamente ambigua, non riesce però a nascondere, nella maggior parte dei casi, i modi di funzionamento autonomi che vengono ad assumere le immagini ed i testi, o i supporti concettuali alle immagini, e quindi le rispettive carenze dell'una o dell'altra struttura, che invece di compensarsi, sembrano dividersi i compiti all'interno del nucleo dei dati espressivi da evolvere. La prima e la terza categoria vengono in questo modo a sfiorarsi o a incontrarsi per diversi punti proprio a causa del genere di recupero fatto: c'è una netta coincidenza, salvo le riserve fatte più sopra, tra la nozione del «sopramondo artistico» e il «recupero dell'immagine», almeno nel fatto di considerare l'arte come l'evoluzione storica di determinati motivi o tecniche sostanzialmente dello stesso ti-

po, pur nella diversità di modi di evoluzione della «costante» concettuale. Questo ci ha riportato in pieno la categoria del bello, vista nella sua chiave più estetizzante, cioè la più breve e la più pericolosa.

Anche nei temi e nei soggetti delle ultime mostre s'è registrato un andamento preoccupante che procede dall'iterazione di tipici motivi concettuali (contraddizioni di tipo linguistico-filosofico, tautologie) fino all'assunzione di nuove categorie di tipo neo-spiritualistico, che si risolvono in un ambiguo misticismo, tanto che «torna persino il dubbio», come diceva un fortunato spettacolo dell'anno scorso, «che Dio esista».

Il *recupero* cioè, che effettivamente potrebbe diventare un tema importante, attorno a cui organizzare una nuova fase di ricerca post-concettuale, potrebbe essere concepito solo come riassunzione, all'interno di un sistema figurativo, di una problematica più vasta ed efficace, ma non può essere inteso in nessun caso come ritorno o flessione, o anche solo come riutilizzazione di un'idea di forma non più adeguata alle sue nuove funzioni; anche perché la forma si presta a trabocchetti e trappole più sottili ed invisibili che non parole e postulati.

In questa nuova fase di riutilizzazione della forma in un percorso di tipo concettuale, questa è molto più strettamente connessa ai temi ed ai motivi di quando essa sviluppi, autonomamente il proprio iter espressivo, ne è addirittura dipendente: e dipende quindi anche da una scelta più o meno verace o virile l'intero risultato delle operazioni. In poche parole, in un momento complesso come quello attuale, una delle carenze più sentite è quella, meno generica di quanto sembri, del «qualcosa da dire», dove per contro la maggior parte delle operazioni artistiche fatte in questo settore non

mancano certo di intelligenza e sottigliezza.

Quanto alle operazioni di verifica o di inserzione di un dato comportamentistico nel fare arte, esse si sviluppano su piani diversi, conservando in genere un livello emozionale piuttosto alto, che al di sopra e al di sotto del livello ottimale nasconde però i pericoli del gratuito o della reazione compensativa ad uno stato nevrotico. Nelle varie categorie esaminate potremo far ricentrare alcuni esempi, richiamandone anche alcuni già riportati, che necessariamente non rispecchiano tutte le qualità o i difetti indicati come tipici di quelle aree di azione, per via del loro livello qualitativo e per il numero sempre maggiore di richiami e di componenti rispetto a qualsiasi pur acuta schematizzazione.

Il richiamo più valido per esemplificare il caso della prima categoria qui esaminata rimane penso ancora quello di Trotta, di cui s'era parlato nel numero 11, la cui ultima mostra costituisce una chiara indicazione nella direzione delle ricerche di tutto un settore artistico milanese.

Completamente diversa da Trotta per implicazioni, modi e natura espressiva, circa nello stesso periodo, veniva presentata al Diagramma Gina Pane, forse l'esempio estremo di quella categoria che come abbiamo detto inserisce il dato comportamentistico non già come modalità ma come « condizione » del fare artistico. In un gioco lucido e allucinato, dove quasi si perde la nozione tra *determinato* e *involontario*, la Pane compie una serie di *gesti* che in genere hanno in comune una mistica e masochistica sopportazione di uno stato di malessere o addirittura di azioni autolesionistiche (dal mangiare cibo avariato fino a ferirsi con una lametta) che drammatizzano emblematicamente la funzione dell'artista, esasperata qui fino a far coincidere categoria morale e criterio di rappresentazione. Su un piano diverso (ecco qui l'aspetto restrittivo dello schema) ma sempre di verifica *extra-artistica* di una situazione tipo, seppur con un carico ben maggiore di implicazioni retoriche, Mochetti amplia il suo discorso del rapporto tra due punti nello spazio introducendo il fattore della casualità: i due estremi sono bersaglio e fucile, i fattori caso/tempo il numero dei colpi impiegate per fare centro.

L'ultima categoria esaminata è la più vasta e la più varia anche perché in questo caso il nostro criterio restrittivo si basava soprattutto sulla identificazione del denominatore comune tra diverse ricerche, che è il recupero dell'immagine come dato estetico: i nomi che si potrebbero fare sono molti. Ne faremo quattro: Tania Mouraud, Agnelli, Zaza e Titus Carmel. La Mouraud, che presentava immagini particolarmente eleganti e curate, (foto su carta trasparente e scritte applicate direttamente sul muro) è d'altra parte ancora implicata in un discorso di analisi distribuzionale del linguaggio, che

carica le immagini di un estetismo fine a se stesso e toglie al discorso quel mordente che lunghi studi teorici dello stesso tipo hanno esaurito da tempo. Dalle mostre di Agnelli e Zaza non possiamo che ricavare che quei dati che dicevamo più sopra: il discorso concettuale è un discorso rigoroso, necessariamente calcolato nei suoi rapporti tra immagini e testo, e nell'ars combinatoria degli elementi stessi tra di loro: ogni implicazione poetica (anche in senso letterario) dev'essere ancora più misurata: frasi e immagini quando tendono ad una autonomia anche relativa vanno più lontano di quanto non sembri, e spesso, lontano e fuori strada. L'ultima mostra della stagione, quella di Carmel ha invece registrato quella curiosa contaminazione che rilevavo in 5 livelli di cultura: l'identità testo-immagine; il testo, rimpicciolito secondo un tipico procedimento, diventa quasi illeggibile, come

pure la pignola descrizione che riporta: mentre le immagini acquistano una chiarezza persino irrealistica nella loro curatissima confezione.

Non si tratta quindi, se ne cogliamo gli spunti più vivi, di una stagione del tutto sterile, ma piuttosto di un momento delicato, di una situazione irta di strenue contrapposizioni dialettiche alternate: quelle che presuppongono l'evoluzione più ricca ma più angolosa e difficile.

Non resta da sperare che le sublimi bestemmie formali del Rosso Fiorentino oggi tramutate nelle traslucide invenzioni del Bronzino, non preannuncino domani i Fiammenghini della Controriforma.

Antonio Trotta, Galleria Carioni / Gina Pane, Galleria Diagramma / Maurizio Mochetti, Galleria Lambert / Tania Mouraud, Galleria Lambert / Vincenzo Agnelli, Galleria Toselli / Zaza, Galleria Diagramma / Titus Carmel, Galleria Diagramma.

A Roma

## Incontri a Palazzo Taverna

di Federica Di Castro

A palazzo Taverna, a Roma, nella sede degli Incontri Internazionali d'Arte, c'è stato anche quest'anno un panorama di comportamenti, limitato questa volta al settore italiano. Il panorama essendo molto esteso comprendeva anche alcuni giovanissimi nuovi acquisti. Abbiamo visto gli artisti che conoscevamo già, ripetere stancamente vecchi motivi: rimeditazione oppure incertezza, timore, mancanza di traiettorie?

Il momento della rottura si è concluso. Land art, body art, conceptual art svolgono oggi negli Stati Uniti il ruolo intellettuale per definizione: ripetono i loro temi per coglierne il significato oltre la soglia immediata dell'emozione. L'idea espansa può diventare giudizio espanso e il giudizio ha la possibilità di collocare nel tempo la conceptual art, di storicizzarla, di offrirle una prospettiva. Questo momento di meditazione, di collocazione intellettuale dei significati può essere molto importante; può essere importante sia che esso serva a chiudere un momento della storia dell'arte quanto che ne segni un passaggio.

È in fondo il primo momento riflessivo dopo l'action painting o dopo la pop art. Il manierismo è comunque sempre un momento significativo della storia dell'arte, è il momento dell'intelligenza. Ed un poco di sorpresa ci ha colti il fatto che il contemporaneo manierismo venisse proprio di lì, da quella fonte tanto legata all'estemporaneità del gesto, del segno. Una fonte di rifiuto dei simboli, di ricerca delle origini mitologiche con un

elemento istintivo abbastanza evidente. La storia dell'arte che allarga il suo raggio per diventare la storia dell'uomo in un presente continuo ed ora la lettura filologica di quel presente, l'analisi minuziosa del vissuto.

In America dunque l'avanguardia non è più la conceptual art ma sono gli iperrealisti. Gli iperrealisti hanno un modo di mordere la realtà molto meno intenso, molto meno partecipato, da dentro la realtà, poiché essi si collocano all'esterno. Da quel punto freddo offrono l'immagine fredda della realtà senza la violenza della realtà stessa. La svuotano e la raffreddano. I loro climi sono di sospensione di giudizio e di attesa. I quadri più espressivi dell'atteggiamento degli iperrealisti sono quelli che rappresentano spazi noti dove gli oggetti non agiscono neppure come segnali, dove essi sospendono la loro azione. Dove non si definisce nulla perché è dato per scontato che l'oggetto non serve a definire nulla. L'attesa può essere eterna, la realtà è quella, lo spazio è quello, l'uomo che osserva non è mosso da nessun impulso.

Ma che cosa succede in Italia?

Quale momento sta attraversando la conceptual art italiana?

E con quale avanguardia alternativa si trova a fare i conti?

La figurazione avendo in Italia una precisa connotazione politica ed occupando per intero quell'area ideologica che per anni si è dibattuta tra cattolicesimo e marxismo a rintracciarne la connessione, ha una collocazione stabile quanto ben

definita: è inamovibile e non lascia spazio all'insorgere di un'avanguardia iperrealista disincantata. È probabile che la neutralità dello sguardo iperrealista non avrà un destino italiano perché nel nostro paese l'arte si sente chiamata ad una missione politica.

Dunque i concettuali non dovrebbero avere grossi timori. Chi infatti potrebbe sostituirli nel cuore dei signori che li proteggono? Non certo la rigorosa pittura geometrica che sottintende il progetto, il controllo, la definizione precisa: il ruolo che oggi tocca alla pittura geometrica è quello di muoversi all'esterno dei centri di potere costituiti, senza tuttavia paradossalmente aver la possibilità di assumere il volto dell'avanguardia. La sua è quindi una posizione difficile: la storia, le vicende politiche la situano in un terreno neutro che tutti hanno interesse a far rimanere tale.

L'arte concettuale rimane dunque l'arte ufficiale dell'avanguardia politica dei centri di potere delle destre e man mano che gli artisti si rendono conto di quale area politica sono andati ad occupare una serie di timori frenano i loro slanci creativi. Lo spazio dell'invenzione è dunque un terreno minato che può indebolire l'invenzione stessa. È la coscienza del legame profondo che esiste nel nostro paese tra la politica e l'arte a rendere incerti i passi dei nostri concettuali? Ad affievolirne la voce? La loro traiettoria sarebbe in qualche modo segnata nel momento in cui essi prendono coscienza dell'ufficialità politica del loro ruolo.

Gli artisti non possono non riproporsi il problema della propria individualità e del

destino, in quanto proprio destino personale.

Il manierismo italiano corrisponde dunque a questa precisa presa di coscienza ed il tentativo di storicizzare la ricerca anche.

Esistono tuttavia anche in questo senso livelli di comportamenti diversi: c'è chi spinge il giuoco fino alle ultime conseguenze (Tacchi, Germanà, De Dominicis, Cintoli) toccando un'ironia drammatica e scoperta nella sua ambiguità e segnando in questo modo il limite estremo del condizionamento, quello oltre il quale non si può andare (ho citato alcuni nomi ma se ne potrebbero fare molti altri in cui il limite raggiunto è molto più casuale) e c'è chi si muove con una precisa consapevolezza compiendo il lavoro essenziale del manierismo, quello di definizione storico-antropologico di una cultura (Chia, De Filippi, Notargiacomo). C'è infine chi come Patella riesce ad utilizzare i mezzi, il lessico della conceptual art per fare un proprio discorso: in questo senso nasce il libro-vita di Patella che è un suo fatto creativo personale, una sua storia privata la quale avrebbe potuto assumere volti diversi in momenti diversi. Ma questo rimane un caso singolo, una soluzione individuale.

Personalmente ritengo che il tentativo di definizione intellettuale dell'avanguardia possa spingere molto più a fondo il proprio scavo con estrema utilità di lettura. Credo che la chiarificazione e la collocazione in un ambito più ampio dell'area politica siano le sole forme di riscatto concesse oggi all'arte concettuale. Vedo quindi il manierismo come un momento

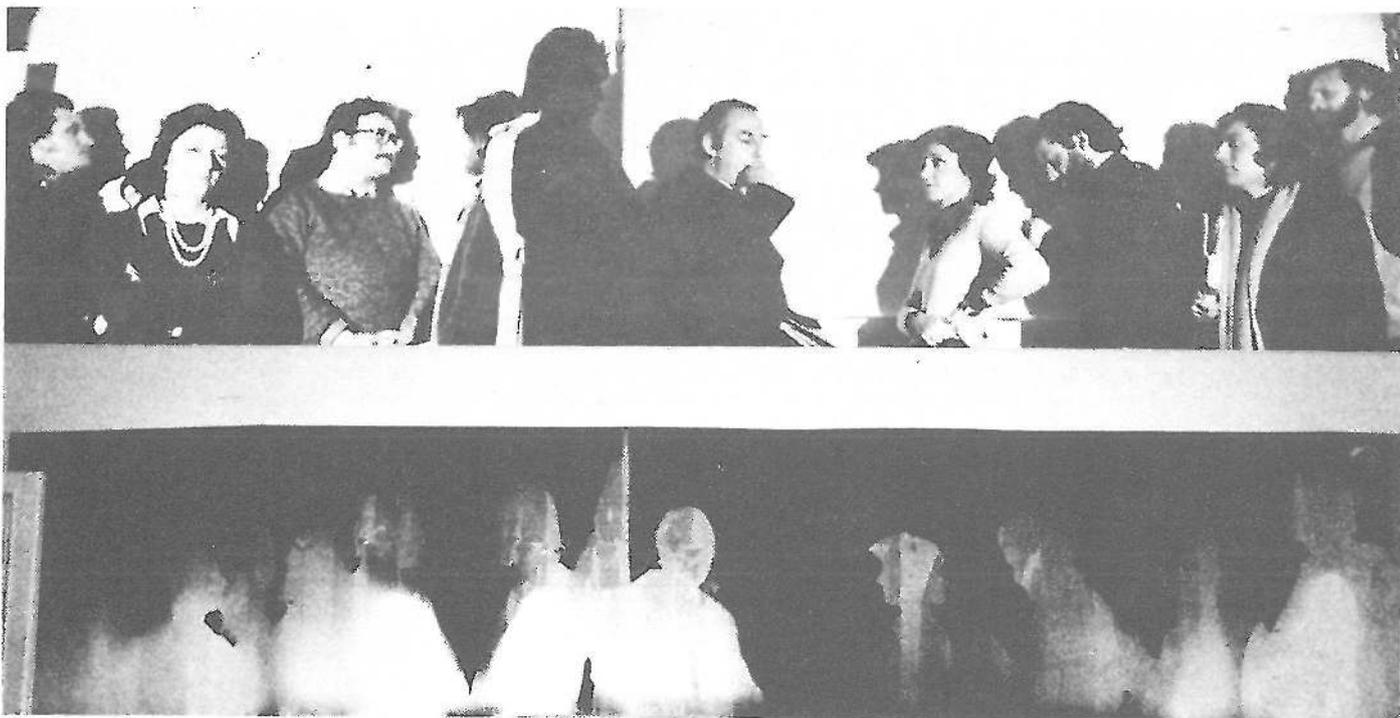
estremamente significativo.

C'è da prevedere (volendo fare una previsione) che chi tra i concettuali italiani si muove ancora in un'area istintiva immaginifica, molto legata al presente del gesto, dell'atto, dell'avvenimento si troverà pian piano in una posizione di quasi paralisi proprio di quelle capacità primarie che hanno reso possibile la sua affermazione, mentre chi si muove in un raggio di definizioni, di riletture, di meditazioni offrirà alla ricerca concettuale un supporto di essenziale valore. Ma l'ambito di questa ultima tendenza è difficile e spinoso e nel percorso gli artisti possono sentirsi estraniati dalla ragione iniziale della loro scelta in una certa direzione. In questo percorso qualcosa di nuovo potrebbe tuttavia nascere dall'interno della lettura filologica perché la lettura potrebbe portare alla scoperta. Giacché la definizione storica dell'ultima avanguardia italiana è tutta da compiere, la sua traiettoria è imprevedibile quanto aspra.

Osserviamo dunque con attenzione il ruolo che la conceptual art sta scegliendo, prendiamone coscienza e operiamo in noi stessi un analogo processo di chiarificazione e di definizione.

Rimane al fondo una questione, forse non mai sufficientemente sentita tanto da stimolare ad una risposta, che la storicizzazione dell'arte concettuale potrebbe servire a precisare, a circoscrivere ad aree limitate, ed è quella di definizione dei confini che separano nel nostro paese avanguardia culturale e potere politico. Riteniamo infatti che tali confini non solo debbano essere recuperati ma debbano esserci noti.

Sopra: *Gente con la superficie sensibile.* Sotto: *Contatto della gente autosviluppato nel muro.*



# Il libro totale di Patella

di Renato Barilli

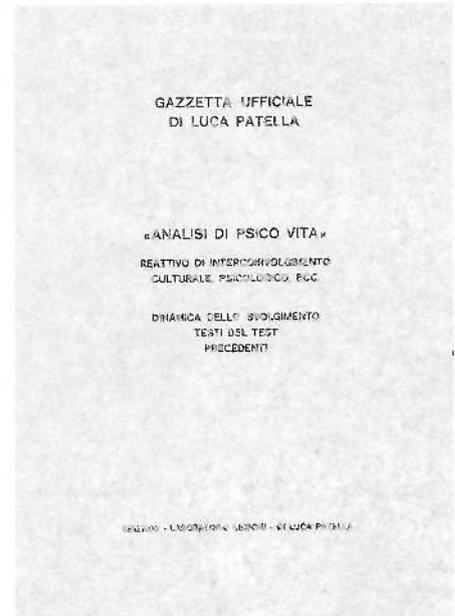
Fra le varie iniziative centrifughe rispetto ai mezzi specifici dell'arte, iniziative che oggi quasi più non si riescono a contare, c'è da mettere anche quella di Luca Patella, rivolta a farsi una specie di libro gigante, di *opus magnum*. Veramente, il libro sembra essere uno degli strumenti attualmente più diffusi per registrare il comportamento, sia esso fatto di foto, o di piante, o di « calcoli » concettuali. Ma il libro di Patella si distingue da tutti gli altri dei suoi colleghi per un curioso proposito di « fare sul serio », cioè di imitare fino in fondo le regole valide nel campo che del libro si è fatto da tempo immemorabile il proprio strumento più specifico, cioè la narrativa. Patella infatti vuole raccontare, istituire personaggi e trame, darsi addirittura a esercizi linguistici-stilistici. Naturalmente non fa meraviglia che i modelli narrativi cui si ispira, da buon operatore d'avanguardia, siano a loro volta quelli d'avanguardia, come vennero canonicamente depositati dall'*Ulisse* o più ancora dal *Finnegans Wake* di Joyce; e quindi, appunto, narrativa totalizzante, *magnum opus*, *work in progress* intento ad annettersi tutto l'universo; cultura e vita, riferimenti dotti a tutte le discipline più prestigiose del momento (psicanalisi, linguistica, semiotica) e incursioni nella quotidianità-volgarità del senso comune. Personaggi « alti » come Sal, cioè (in termini contemporanei) sottilmente introversi e preoccupati dei massimi problemi, accanto a personaggi « bassi », sanguigni, terra a terra (Tig). Situazioni mitiche accanto a situazioni facili, da romanzo popolare debitamente parodiato. Clima asettico da laboratorio psicotecnico, e clima lubrico-vernacolare quale si addice ai paesi di Sgurgola e Montefollonico dove si svolgono (per modo di dire) le vicende. E neppure la più ardita delle innovazioni linguistiche, cioè il fatto che le parole, molto spesso, vengono scisse in fonemi-morfemi (monemi, per usare il termine tecnico) e quindi ricomposte tra loro in catene sintagmatiche inedite, con una sorta di calcolo combinatorio, neppure essa può essere considerata come un qualcosa di mai tentato. Si sa invece che l'ultimo Joyce giocava interamente su questa dissociazione-ricomposizione di temi e radici verbali; e forse sta in tale tecnica una delle poche speranze residue per la narrativa, o arte della prosa, di riuscire ancora a trovare strade nuove.

Ma un qualche grado di specificità visiva Patella lo ritrova per il modo in cui presenta le sue dissociazioni verbali, non sempre offerte bell'e fatte al lettore nella completezza dei caratteri tipografici. Più

spesso egli si fa animatore (come nel febbraio scorso alla galleria romana « Seconda scala ») di serate e riunioni in cui questo stesso esercizio, per così dire, elettrolitico viene da lui svolto direttamente con l'ausilio di una lavagna luminosa, cioè effettuato su un foglio trasparente e quindi proiettato contro il muro; non c'è tipografia, in questo caso, ma chirografia, scrittura a mano, che non è neppure calligrafia, bella scrittura, in quanto Patella, sui fogli trasparenti, traccia segni non troppo accurati; il pennarello gracchia, la voce dell'operatore, timida-introversa, sillaba con fatica i fonemi che via via sta scrivendo, il pubblico tace sospeso tra il fascino e l'allarme per quella specie di spogliarello psicanalitico che gli viene sciorinato. E infatti come assistere a una autoanalisi, dove il paziente sboccia spontaneamente le sue brave associazioni libere; e visto che siamo in territorio freudiano, urge ricordare come, secondo la teoria dei « moti di spirito », ogni volta che parole e concetti vengono scomposti in porziuncole a loro volta significative, si libera in noi dell'energia psichica che si risolve in un'ampia risata, seppur velata di allarme per gli spazi profondi così chiamati in causa. Nel complesso, assistiamo a una sorta di rito in cui la scrittura viene riportata ai primordi, a un carattere di *performance* orale-manuale, da consumarsi in pubblico, senza più il filtro della stampa. Forse a questo modo un operatore visivo addita una possibilità di riscossa agli operatori letterari, che da tempo sono mortificati sotto il peso della galassia di Gutenberg, cioè della tipografia, anonima, impersonale, scostante.

Ma si potrà obiettare che, in fondo, Patella per primo non disprezza poi i buoni uffici della stampa, tanto è vero che ha già fatto uscire a varie riprese certi fascicoli di una sua « Gazzetta ufficiale », uniformandosi così, seppure parodisticamente, alle più pesanti imprese tipografiche che si conoscano, quelle appunto della burocrazia ministeriale. E non è forse il « libro » il grande obiettivo cui sta attendendo da anni? E del resto i suoi stessi modelli, Mallarmé, Joyce, non accettarono forse anch'essi di affidarsi malgrado tutto alla stampa?

Ma di nuovo la visività fa avvertire in qualche grado una sua presenza specifica, in quanto nel libro di Patella non compaiono soltanto i caratteri alfabetici, ma anche piante, cartine, schemi visivi. L'alfabeto, per lui, non è che un mezzo accanto ad altri; il tentativo di racchiudere nel gran libro la totalità del cosmo si può giovare di ogni tecnica di riporto e di registrazione. I « luoghi » letterari



L. Patella, *Gazzetta Ufficiale*, 1972.



L. Patella, *Interno Gazzetta Ufficiale*, 1972.

o più precisamente romanzeschi effettuano una specie di marcia a ritroso: da figurati che erano, tornano ad essere reali, nel senso che gli schemi visivi (i grafici, le linee, i cerchi ecc.) permettono di materializzare e di localizzare veramente, spazialmente, i comportamenti dei personaggi del romanzo. Altro modo di rinnovare radicalmente la letteratura, anzi di trasformarla perfino nella sua etimologia, di farla consistere non più in un esercizio di lettere, ma di suoni, di sillabazioni orali, o di luoghi, di diagrammi, di schemi visivi: gli uni e gli altri forse più duttili delle « lettere » a seguire l'attuale infinito estendersi della cultura e della vita.

# Il vocabolo come modo d'uso

di Mauro Corradini

Alcuni episodi dell'attuale situazione italiana sottolineano una tendenza che trova riscontro a livello di operatori. Ci riferiamo alle numerose mostre di Klee e Kandinski che si sono fatte in questi ultimi anni, agli interessi che tali mostre hanno suscitato (e ci riferiamo, in particolare, al « Cavaliere azzurro » di Torino, 1969 e al « Klee fino al Bauhaus » di Parma, 1972-73) e quindi ad una tendenza abbastanza precisa, pur nella confusione delle proposte che gli attuali Enti Culturali e Artistici portano avanti, senza quell'organicità di tipo dialettico, per cui troppe cose vanno sprecate. A tutto questo tipo di recupero, è da aggiungere una certa sfiducia, soprattutto nei giovani operatori, verso i tradizionali modi espressivi; sfiducia sia per l'usura che questi modi hanno subito nel tempo, sia anche perché i modi tradizionali sono ormai utilizzati ad un vasto raggio di azione, e intervengono nei modi espressivi di generi diversi (e intendiamo la pubblicità, il fumetto, ecc.; né già che questi mezzi non abbiano un loro valore espressivo, tutt'altro. Solo che questi mezzi creano una valenza diversa dei tradizionali modelli linguistici).

In questa situazione, ricollegandosi al discorso di quelle operazioni storiche che tentarono di esprimere, da una parte la valenza espressiva come puro fatto formale, dall'altra come ricerca di nuovi vocaboli desunti da linguaggi arcaici, o comunque non adusati, si situano recenti ricerche.

Un gruppo di giovani operatori, ricollegandosi specificatamente ai due artisti indicati all'inizio, stanno svolgendo una operazione che appare, per tutti questi motivi, sintomatica. Si tratta di quattro

giovani bresciani che hanno operato ed operano, di nascosto, o meglio senza conoscere le reciproche esperienze; e questo è un fatto ancor più significativo, proprio perché esprime meglio il rivelarsi di una tendenza, non determinata da una visione che parta da presupposti comuni, ma di una tendenza rivelatasi per generazione spontanea.

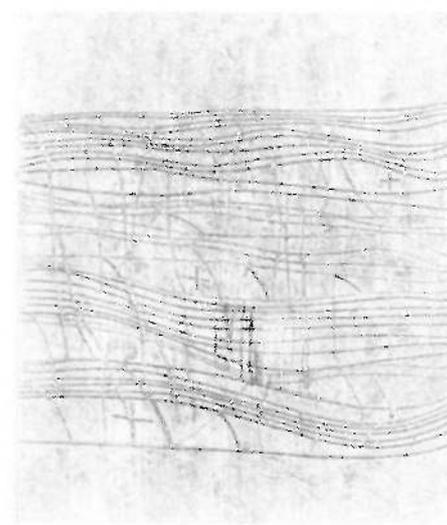
Il segno viene recuperato a livello di vocabolo « puro »; il segno, e si rifà, di volta in volta, alle architetture paesaggistiche, alle architetture delle case primitive, al segno scrittura delle popolazioni delle antiche civiltà italiche (qui, segnatamente: la civiltà camuna), il segno, dicevo, ritrova una propria autonomia compositiva, ritrova una propria valenza a livello di vocabolo; e qui si ritrova il valore di una comunicazione, scevra dall'usura del tempo, che modifica i vocaboli di una tradizione per evidenziarli a livello di senso comune, ma senza forza espressiva e, soprattutto, senza valenze poetiche. Il nuovo vocabolo, che si lega, ad ogni modo, ad una primigenia e primitiva forma di comunicazione, diventa l'unica possibilità espressiva per questi operatori, diventa una possibilità di caricare ancora di valenze espressive la propria opera. Né già che questa sia l'unica possibilità; direi piuttosto che è « una » possibilità per dare credibilità al discorso visivo.

Giuseppe Bravi è arrivato a questa definizione vocabolica, più vicina al recupero camuno, attraverso il paesaggio di tipo tradizionale, ma legato alla rottura del paesaggio attuata da uno Zigaina, per intenderci, delle « Ceppaie ». E vi è giunto attraverso tutta una fase di ripensamento delle possibilità espressive del vecchio di-

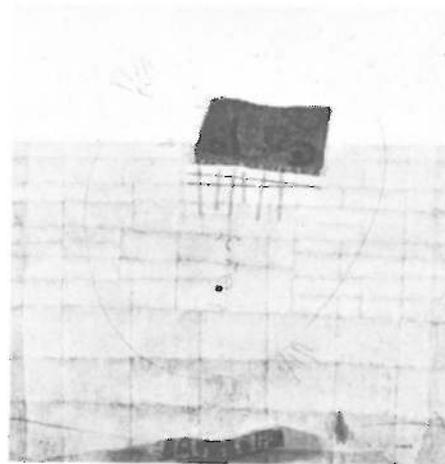
G. Bravi, *Paesaggi*, 1971.



R. Pezzolli, *Architettura di paesaggio*, 1968.



R. Gaffurini, *Composizione*, 1972.



O. Vezzoli, *Composizione*, 1972.

scorso paesistico. Perché tuttora Bravi descrive degli aspetti di paesaggio, a livello di frammenti, delle sequenze narrative, dove la possibilità di raccontare si affida tanto ai ritmi formali dell'opera, quanto alle possibilità del segno, inteso nella specificazione che più sopra abbia-

mo tentato di dare. La presenza sintomatica di alcuni elementi a leggibilità immediata (il sole, per esempio), o la linea di un orizzonte collinare) costituiscono da una parte un legame ad una tradizione locale, dall'altro ad esigenze contenutistiche individuali, che non mette conto qui rilevare, oltre l'accenno. Analogamente a Bravi, anche Riccardo Pezzoli svolge le sue analisi sulle architetture del paesaggio. È il paesaggio padano di tipo pede-collinare, rivisitato con la coscienza antica di ritrovare in essa quella struttura architettonica che gli antichi abitatori vi hanno dato, per liberare il paesaggio da quei metri canonici post-impressionistici che impediscono ormai un'analisi del dato. Ancora in fase evolutiva, il discorso di Pezzoli pare essere vincolato ad alcuni dati del modello metafisico, le figure pae-

sistiche come presenze emblematiche, ecc. È in direzione di questo approfondimento che il discorso di Pezzoli può trovare una propria vitale autenticità.

Per molti aspetti più vicine tra loro appaiono le operazioni di Raffaele Gaffurini e di Osvaldo Vezzoli. Nella quasi mancanza di esperienze precedenti, anche per un dato anagrafico, i due giovani sono pervenuti a questa strutturazione visiva quasi per genesi spontanea, più come appunto ed esercizio che come volontà, giungendo nel loro stesso proporsi alla chiarificazione di quei contenuti che andavano svolgendo. Ed è proprio un collegarsi a quel discorso « formale » che trova nelle radici dell'espressione umana una propria autenticità: planimetrie di villaggi, tracce di arature, piante di abitazioni, segni espressivi di una cosmologia natu-

rale e istintiva. Ovviamente, il tutto inserito in un contesto formale che tiene chiaramente conto dei dati della cultura visiva recente; i materiali ricordano quelli delle più recenti avanguardie astratte, come, del resto, un'indicazione più precisa in tal senso appare da tutto il contesto compositivo dell'opera.

Ma quel che ci premeva sottolineare è appunto la presenza di questa tendenza (in questo senso val la pena di ricordare anche l'operazione di un Rosario Mele) che recupera in una diversa valenza le possibilità espressive contemporanee.

*Giuseppe Bravi, Galleria Il Salotto, Como / Raffaele Gaffurini, Triade, Torino / Riccardo Pezzoli, Galleria Piccola, Brescia / Osvaldo Vezzoli, Galleria Piccola, Brescia.*

A Bari

## Operatori in Puglia

di Rosa Maria Manzionna

Titolo della mostra: 15 tracce di operatori in Puglia. Luogo dell'esposizione: la pinacoteca provinciale di Bari. I partecipanti: Marco Bicarino, Nino Cappello, Meo Carbone, Vittorio Del Piano, Vincenzo Epifani, Luigi Giandonato, Sandro Greco, Corrado Lorenzo, Enzo Mai, Gianni Mangano, Angelo Saponaro, Lino Sivilli, Gianni Tivoli, Cosimo Damiano Tondo, Natalino Tondo.

Nella breve premessa in catalogo è spiegato che « questa è per Bari una delle poche occasioni in cui un ente pubblico... mette a disposizione le proprie strutture per realizzare un incontro dietro il quale non si scorgono freddi interessi di mercato ». Inoltre è precisato che nell'impostazione della rassegna « non si sono volute creare classificazioni o suddivisioni di correnti per presentare il tutto come un unicum di esperienze non agganciate direttamente ad altre situazioni nazionali o internazionali, ma come pura espressione creativa in un preciso momento storico ed in un ben determinato territorio geografico ».

Detto questo, veniamo alle « opere » e ai « comportamenti » e per primo al più divertente, al più guascone della compagnia, Sandro Greco: il suo stand è affollato di proposte rientranti alcune nella land art, altre nell'ambito della poesia visiva, altre ancora (farmaci e supposte) nella sfera concettuale, per modo di dire. Sulla via del concettualismo, la documentazione fotografica dei solchi sulla sabbia dell'altro salentino Corrado Lorenzo, mentre ancora impigliati nel comportamentismo sono Enzo Mai e Vittorio Del Piano, attivi a Taranto con un tipo di interventi ambientali facilmente riconducibili a precedenti esperienze già note.

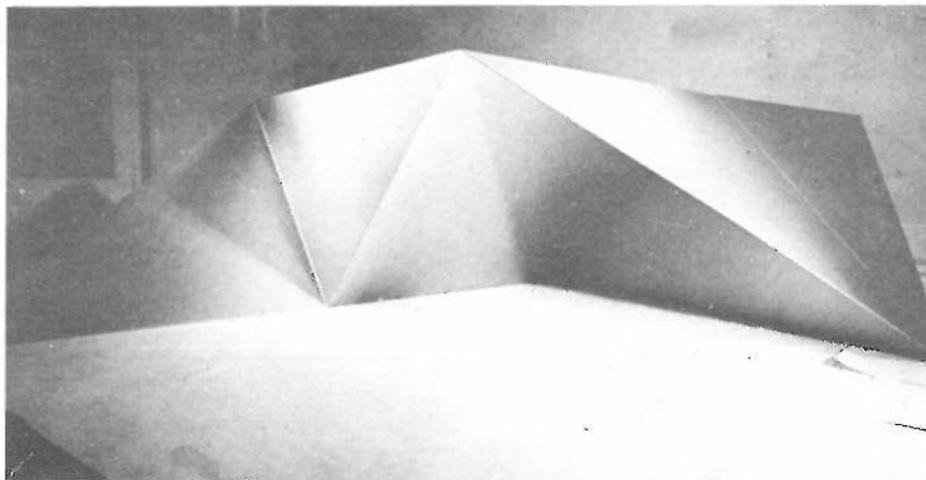
Le ipotesi di progettazione di Meo Carbone sul modulo, i pannelli costruttivisti di Nino Cappello, i vetri graffiti di Marco Bicarino, i riquadri a coste di Vincenzo Epifani, le superfici retinate di Gianni Mangano, conservano una loro preziosa oggettualità, che va risolvendosi ovviamente nella distanza tra opera e spettatore, portato a valutare ancora una volta in congelati termini formali. Nel gruppetto sopra citato occupa una più sottile posizione Cosimo D. Tondo le cui composizioni metalliche di figure geometriche piane, riescono a coinvolgere lo spettatore in termini di ambiguo environment.

Per Natalino Tondo, la « registrazione dei fenomeni nella loro estensione quantitativa » si svolge secondo un andamento chiaramente didattico e nel medesimo ambito analitico si collocano Angelo Sapo-

naro e Lino Sivilli.

Il procedimento di Sivilli si caratterizza per un certo dato emozionale che l'autore riesce a controllare con disincantato distacco, ma il più rigorosamente concettuale tra gli operatori della rassegna, è senz'altro Gianni Tivoli che affronta il tema della morte, con la sequenza delle croci rosse tracciate sul pavimento e sulle pareti, rimpetto alla serie fotografica dei cimiteri di A. Saponaro: quel tanto di oggettuale presente nell'operazione di Tivoli, ne costituisce il supporto documentativo e pertanto risulta pienamente accettabile, in quanto assolutamente « strumentale al concetto ». L'operazione di Luigi Giandonato, una sequenza di 32 litografie di un paesaggio di arbusti, visto nelle diverse variazioni della luce (un equivalente delle monettiane cattedrali di

C.D. Tondo, *Scultura*, 1973.



Rouen, direbbe Barilli) è complicata dall'intervento di lunghe didascalie ermeneutiche evocatrici di un'aura pseudo-letteraria che non giova di certo alla stringata purezza della visione concettuale. Come commento conclusivo si può dire che l'iniziativa è lodevole perché offre la possibilità di far conoscere al pubblico « operatori artistici » altrimenti poco noti. Rimane la questione delle esperienze presentate come un unicum « non agganciate direttamente ad altre situazioni nazionali o internazionali, ma come pura espressione creativa ». Ciò, a mio parere è alquanto discutibile. Fra l'altro, è sempre un po' enfatico parlare di « pura espressione creativa ».

Aree di ricerca

## Humor Power

di Dino Izzo Miranda

Collettiva, intitolata Humour Power, alla galleria La Parete di Napoli. Il Movimento dell'Humour Power è stato fondato da Crescenzo Del Vecchio ed ha il preciso scopo di riunire tutti quegli artisti che nelle loro opere abbiano una carica di ironia, non liberatoria s'intende, bensì graffiante ed incisiva verso la realtà sociale. Il suo lavoro, tranne una parentesi concettuale « poco chiara », è impegnato nella ricerca delle possibilità comunicazionali della vignetta umoristica considerata « un campionamento importante da ribaltare a livello urbano ». In una sua dichiarazione, dice: « La vignetta umoristica frivola che riempie i settimanali, assume un'importanza notevole se si esprime contro le frustrazioni provocate dalla civiltà tecnologico-consumistica, ma corre il pericolo di restare un mezzo alienante se viene assorbita dai tentacoli della cronaca dello 'Ieri' — con la sua esclusiva, superficiale struttura grafica — nel settimanale o nel periodico specializzato. Così, non sarà mai uno strumento di lotta, bensì il segno di una condizione già saputa (codificata).

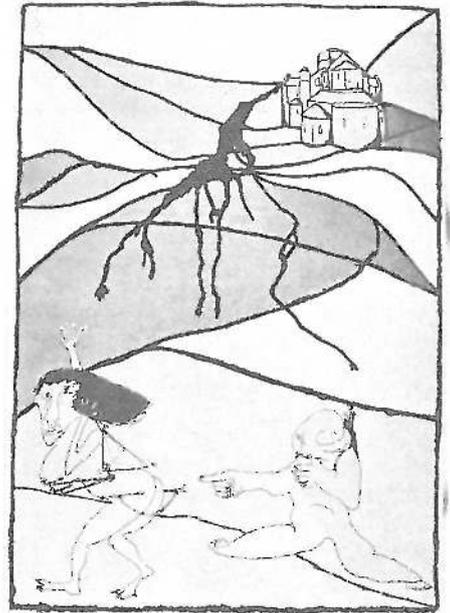
Pertanto è necessario isolare, portare in un contesto più idoneo la vignetta; recuperare le sue qualità di immediata comunicazione e cercare al possibile di immettervi un quoziente metaforico che la trasformi in uno strumento di lotta contro se stessa e contro tutti quei mezzi che concorrono a robotizzare l'individuo ».

Anche se è simile la spinta programmatica, nel Gruppo Stanza (Braschi, Buonarroti, Della Bella) vi è una notevole differenza di attuazione.

In Del Vecchio la grafica vignettistica oltre che intervento satirico è anche mezzo di composizione formale delle sue opere. Mi spiego: in lui vi sono ancora i mezzi propri del pittore legato al suo prodotto,

il quadro, che trasmette il messaggio ad un ristretto numero di persone, i visitatori di gallerie d'arte. Per Braschi, Buonarroti e Della Bella invece accanto ad un'attività che potremmo definire propriamente artistica, vi è quella molto più incisiva che si esplica attraverso i fogli di Ca Balà fondato nel '71. Il loro lavoro (di cui già si è parlato in NAC n. 1, 1973) ha chiaramente una possibilità di comunicazione maggiore, raggiungendo un pubblico ben più vasto, ed ancora, differentemente da Del Vecchio, vi è in loro una satira pungente verso situazioni reali della nostra esistenza, una satira non astrattamente presente, bensì concretamente operante contro tutti quelli che decidono in modo sbagliato e contro tutte le incongruenze sociali dipendenti dalle suddette decisioni.

La vignetta per Pablo Echaurren acquista invece un significato abbastanza diverso. Il contatto con gli altri di cui abbiamo parlato è rappresentato solo dall'acquisizione dello stesso medium operativo. Invero recupera dalla vignetta l'intrinseca proprietà di comunicare in modo originario, cioè l'esprimersi attraverso figure. Le sue opere sono un insieme di disegni inquadrati che sembrano avere una sequenza progressiva, danno l'impressione che vi sia una storia raccontata; ma Echaurren compie dei flash sulla natura ed a lui non interessa tenere un filo logico fra le figure susseguenti, bensì solo



G. Della Bella, Disegno.

testimoniare di una realtà naturale non più esistente, quindi non più fotografabile, ma riproducibile, tramite l'immaginazione, solamente col disegno.

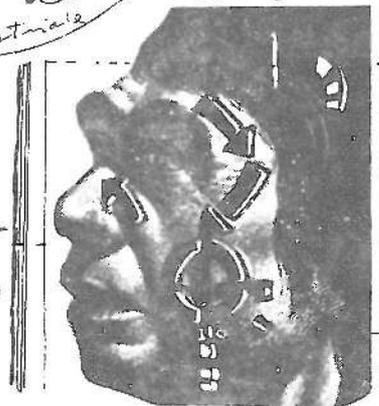
Crescenzo Del Vecchio, Gruppo Stanza (Braschi, Buonarroti, Della Bella), Pablo Echaurren, Galleria La Parete, Napoli.

C. Del Vecchio, da « Le similitudini » di G.B. della Porta, 1713.



da le "Similitudini",

di S.B. della Porta  
Medico Salernitano



# La Pop Art

a cura di Lea Vergine

Fino al '63 l'arte statunitense — rilevava giustamente la Volpi — era caratterizzata da una pittura che voleva invadere lo spazio circostante; dal '63 in poi ha cominciato ad invaderlo di fatto, prima con la pop, poi con le strutture primarie o minimal art, più avanti con la land art. New York, nel '64, è il mercato d'arte più importante del mondo, il luogo da cui partono le direttive di quanto costituirà l'indirizzo di punta. La Pop Art (da popular art) è il primo modo d'espressione tipicamente americano, sebbene ad essa non rimangano estranee né il dadaismo, né il surrealismo. In Rauschenberg e in Johns, che sono stati considerati gli iniziatori della corrente, è evidente un forte rapporto di amore-odio nei riguardi della cultura europea. La Pop sostituisce l'immagine dell'oggetto con l'oggetto stesso, esibisce il folklore statunitense con sofisticata volgarità, accentua la dimensione grottesca e angosciata di tutta la realtà socio-economica americana. I segni specifici della deflagrazione pop sono stati: l'eroticismo legato alla società dei consumi; gli aspetti della vita americana di massa (i fumetti, le réclames, i super-

market, la scena urbana sempre più fantascientifica, il mondo dell'automazione, ecc.); l'utilizzazione diretta, e perciò facilmente leggibile, del macroscopico apparato pubblicitario ed industriale che assume forme prevaricanti e disumane nel Paese dei cibi in scatola e della Coca-Cola, nel Paese delle immagini-fiume così massicce e martellanti da annullare ogni capacità di giudizio autonomo sulle qualità reali del prodotto propagandato o dello stile di vita suggerito.

I pop più tipici, oltre i già citati Rauschenberg e Johns, sono Oldenburg, Segal, Warhol, Dine, Rosenquist, Wesselman, Larry Rivers, Lichtenstein, Chamberlain, Lee Bontecou, Indiana, D'Arcangelo, Robert Watts.

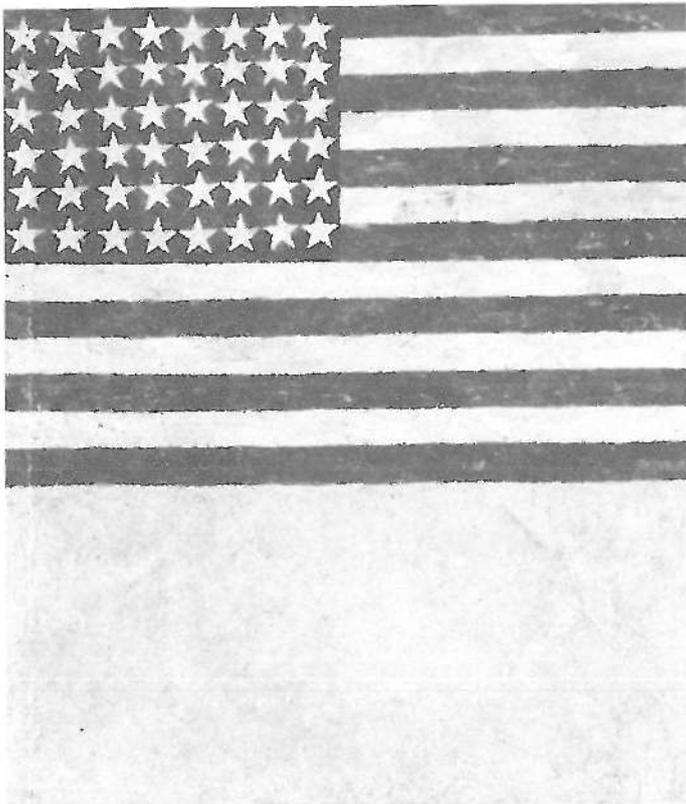
Rauschenberg inserisce oggetti prelevati da un contesto quotidiano su una trama pittorica informale; Johns ironizza sul tema della bandiera americana; Lichtenstein sottolinea, attraverso le immagini dozzinali dei disegnatori di fumetti, le drammatiche modificazioni dei mass-media; Oldenburg confeziona cibi di gesso trivialmente colorati ed oggetti d'uso come il telefono o la macchina da scrivere, de-

formandoli sadoparossisticamente. E così via.

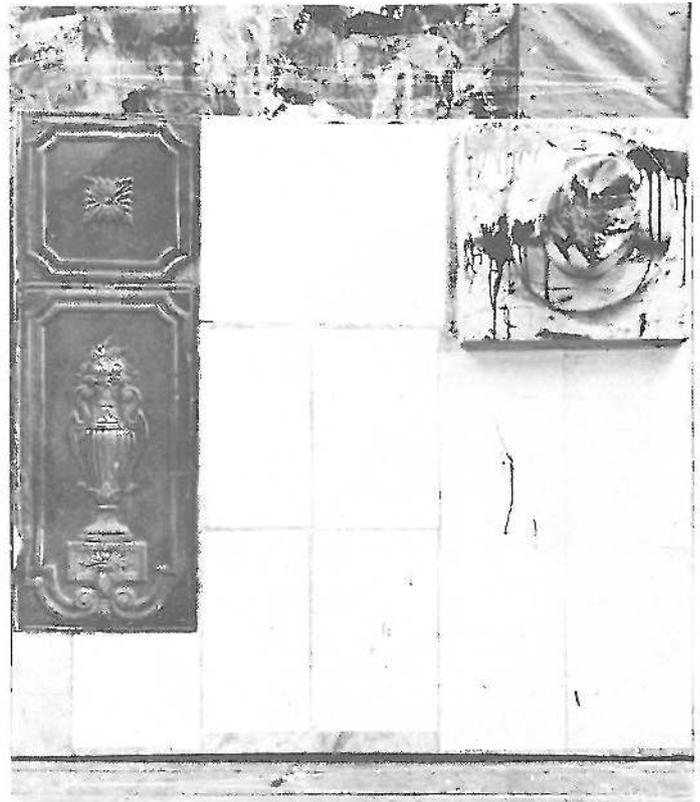
Non va certo taciuto, a proposito di pop americana, un personaggio come Edward Kienholz, il più crudele ma il più preciso nella denuncia della disfatta sociale. Oltre i pop newyorkesi di stretta osservanza, vanno menzionati gli inglesi R. Hamilton, Peter Blake, P. Philips, J. Tilson, P. Caufield, Allen Jones, David Hockney, lo stesso Paolozzi; l'argentina Marisol e lo svedese Fablstrom; il polacco Christo e il nizzardo Martial Raysse (nonostante la loro concomitanza col Nouveau Réalisme); i francesi Télémaque, Alain Jacquet, Rancillac, J.P. Raynaud; i tedeschi P. Brüning, W. Gaul, Klapbeck. Esemplici, tra gli italiani, P. Gilardi con i suoi tappeti di gommapiuma e Ettore Sottsass jr. per una serie di mobili dall'humour assai sottile. C'è stata poi tutta un'area meridionale comprendente i nomi di G. Pisani, G. Di Fiore, U. Bignardi, G. Fioroni, Icaro, Schifano, Angeli, Tacchi, Ceroli, Mauri, Mambor. Da annotare anche certe puntate di C. Pozzati e di U. Nespolo.

L. V.

J. Johns, *Flag Above White*, 1955.



R. Rauschenberg, *Interior*, 1956.



## Antologia critica

Claes Oldenburg

Sono per un'arte che prende le sue forme dalla vita, che si contorce e si estende impossibilmente e accumula e spunta e sgocciola, ed è dolce e stupida come la vita stessa. Sono per l'artista che sparisce e rispunta con un berretto da muratore a dipingere insegne e cartelloni.

Sono per l'arte che viene fuori come un pennacchio di fumo e si disperde nel cielo. Sono per l'arte che si riversa dal borsellino di un vecchio quando è urtato da un parafango che passa. Sono per l'arte che esce dalla bocca del cagnolino e che cade a terra dal quinto piano. Sono per l'arte che il bambino può leccare dopo aver tolto la carta. Sono per un'arte che si fuma, come una sigaretta, puzza come un paio di scarpe. Sono per l'arte che sventola come una bandiera, o ci aiuta a soffiarsi il naso, come il fazzoletto. Sono per l'arte che si mette e si toglie, come i pantaloni, che si bucherella, come i calzini, che si mangia come una fetta di torta.

Sono per l'arte su cui si può mettere a sedere... Sono per l'arte che si accende e si spegne con un giro d'interruttore. Sono per l'arte che si srotola come una cartina, che si può stringere, come il braccio della fidanzata, o baciare come l'amato cagnolino. Che si allunga e cigola come una fisarmonica, che si può macchiare con le pietanze come una vecchia tovaglia. Sono per un'arte con cui dare martellate, rammendare, cucire, incollare, limare. Sono per l'arte che ti dice che ora è, e aiuta le vecchie signore ad attraversare la strada.

Sono per l'arte delle pompe di benzina bianche e rosse e per le ammiccanti pubblicità dei biscotti. Sono per l'arte del vecchio gesso e del nuovo smalto. Sono

per l'arte delle scorie e antracite e uccelli morti. Sono per l'arte dei graffi sull'asfalto. Sono per l'arte che piega le cose, le prende a calci e le rompe e le tira e le fa cadere. Sono per l'arte delle banane spacciate sedendoci sopra.

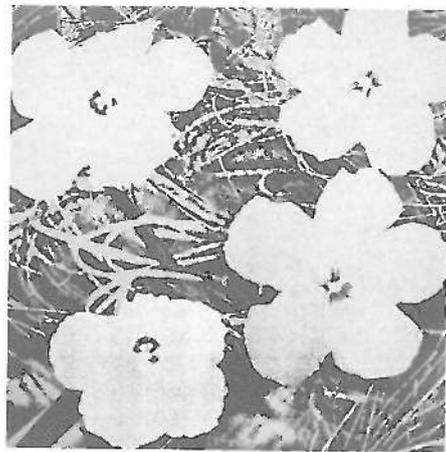
Sono per l'arte della biancheria intima e dei tassi. Sono per l'arte dei gelati lasciati cadere sull'asfalto. Sono per le arti che emettono barlumi e illuminano la notte. Sono per l'arte che cade, sguazza, si dimena, salta, entra ed esce. Sono per l'arte dei grossi pneumatici dei rimorchi e degli occhi neri. Sono per Kool-Art, 7-Up-Art, Pepsi Art, Sunkist Art, Drobomb Art, Vam Art, Pamryl Art, San-Mod Art, 39 cents Art e 9.99 Art.

Sono per l'arte bianca dei frigoriferi e del loro energico scatto nell'aprirsi e chiudersi... Sono per l'arte degli orsacchiotti decapitati, degli ombrelli esplosi, delle sedie con le gambe rotte, degli alberi di Natale in fiamme, dei resti dei mortaretti, delle ossa di piccione, e delle scatole con dentro uomini addormentati. Sono per l'arte che appende, l'arte dei conigli insanguinati e delle vecchie galline, dei tamburelli e dei fonografi di plastica, di scatole abbandonate legate come faraoni.

*(Dalle dichiarazioni dello scultore contenute nel Catalogo «Environments Situations Spaces» della Mostra alla Galleria Martha Jackson, New York, maggio-giugno 1961).*

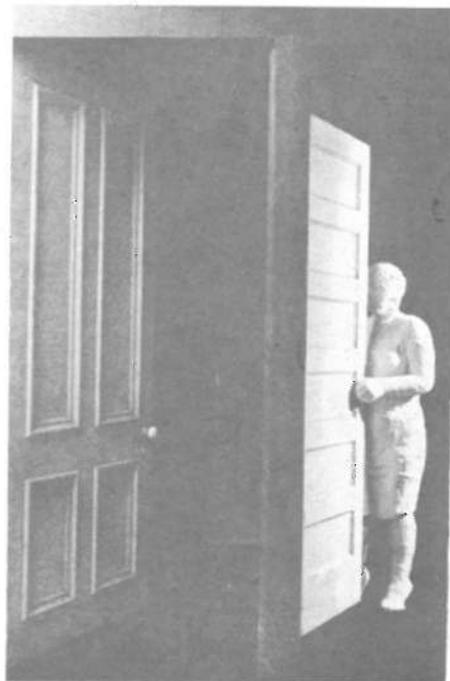
## George Segal

La mia prima scultura risale al 1958; a quell'epoca il mio problema quotidiano era quello di cogliere il mio spazio pittorico. Ero stanco di tutte le formule accademiche. Che accadrebbe se penetrassi veramente nello spazio reale? Ho deciso di farlo; ho creato uno spazio; vale a dire ho occupato lo spazio con un vo-



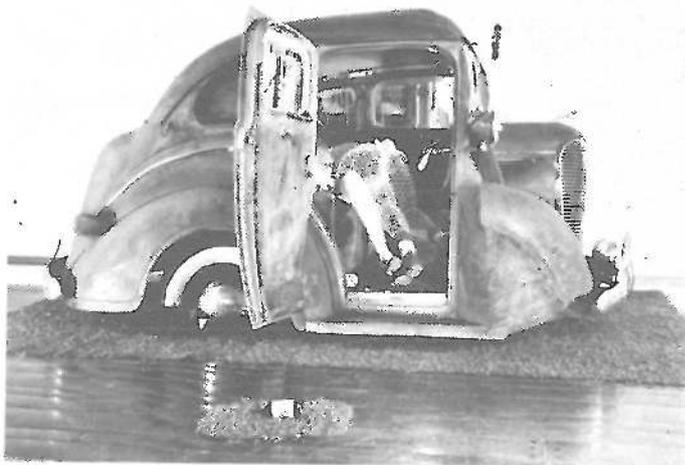
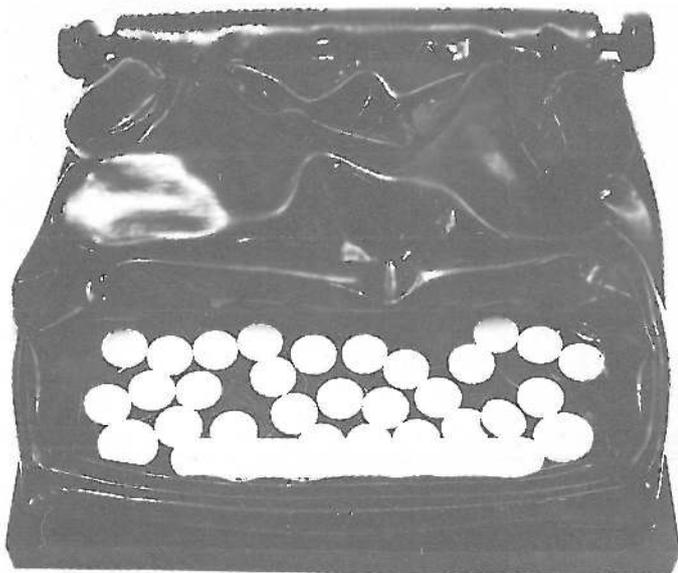
A. Warhol, *Flowers*, 1964.

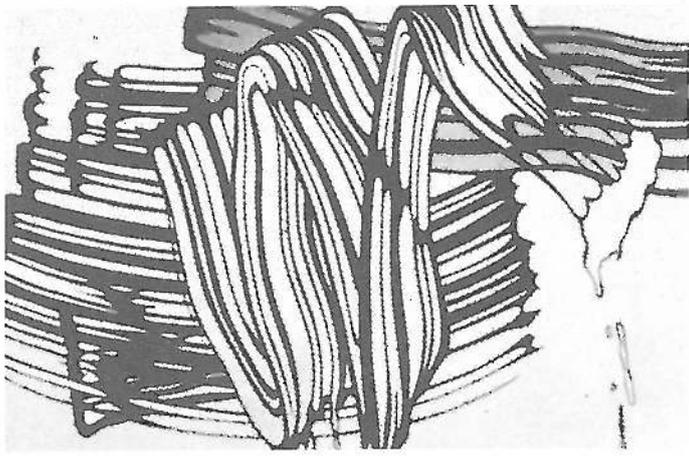
G. Segal, *Girl in a Doorway*, 1965.



C. Oldenburg, *Macchina da scrivere*, 1964.

E. Kienholz, *Back Seat Dodge*, 1964.





R. Lichtenstein, *Big Painting n. 6*, 1965.



J. Rosenquist, *Waves*, 1962.

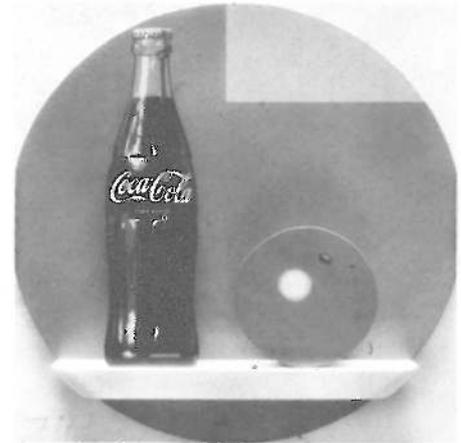
lume, ed è ciò che si chiama scultura. Ma quale è stata la mia reazione di fronte a questo volume? Durante lunghi anni mi sono interessato alla rappresentazione di figure su scala umana: ed è così ancor oggi in scultura. Ho reagito al contatto delle mie sculture come alla presenza dell'uomo nella sua vita di ogni giorno. Nella fattoria dove abito allevavo polli, ma è stato un fiasco. Allora ho cambiato mestiere, conservando la fattoria così come era. Quando dipingevo dei grandi quadri di due metri per tre, mia moglie mi chiedeva: « Perché non dipingi dei quadri più piccoli così che siano vendibili? » Rispondevo: « Ma che conta che li dipinga grandi o piccoli, tanto non vendo niente ». Mia moglie alzava le braccia al cielo: « Ma se non hai potuto vendere dei quadri grandi, come potrai vendere delle sculture enormi! ». Tutto questo non aveva nessuna importanza per me perché non ho mai pensato che la mia arte possa portarmi denaro. Se trovo chi compra, tanto meglio. Comunque continuerò a fare quello che ho voglia di fare. Sono diventato professore di disegno e potrei restarlo nonostante tutto il chiasso che si è fatto intorno a me. Ho deciso così, a questa svolta della mia vita, che il mio impiego di professore mi avrebbe permesso di comprare il materiale necessario per il mio lavoro, e, dopo il fallimento del mio allevamento di polli, avevo a disposizione una fattoria dove lavorare liberamente. Il sogno di Brancusi non era forse quello di riempire lo spazio che abitava con delle sculture? F. perché no? Appena detto questo, fu come togliersi un dente: mi sentii subito bene; conobbi un istante di felicità. Mi accorsi con sorpresa, allora, guardandomi intorno, che la gente cominciava ad interessarsi al mio nuovo lavoro. Sono sorpreso come gli altri davanti alla reazione provocata dalle mie opere e malgrado tutto, resto scettico. Mi sento diffidente come un vecchio contadino; ma come vedete, la gente si scomoda e fa posto a questi grandi aggeggi. Non so spiegare la reazione degli altri; per quanto mi riguarda

sono completamente preso da questo cambiamento che mi fa vedere il mio spazio e che mi fa dire: « perché non entrarvi realmente? ».

(Dal Catalogo della Mostra alla Galleria Ileana Sonnabend, Parigi, ottobre-novembre 1963).

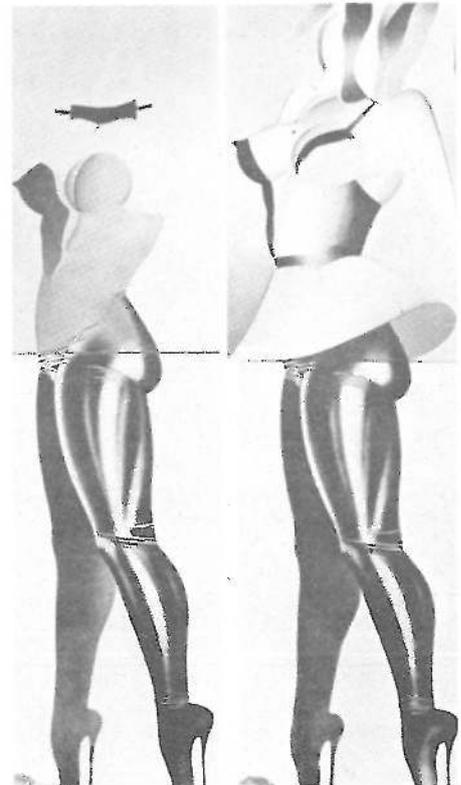
## Bibliografia essenziale

- Argan Carlo G., *Il banchetto della nausea*, in *La Botte e il Violino* n. 2, 1964.
- Barozzi Paolo, *Il sogno americano*, 1970, Ed. Marsilio, Padova.
- Battisti Eugenio, *Pop-Art*, in *Almanacco Bompiani*, 1968.
- Boarini Vittorio, Prefazione al catalogo della mostra alla galleria De' Foscherari di Bologna nel giugno del 1967.
- Boatto Alberto, *Pop Art in U.S.A.*, 1967, Ed. Lerici, Milano. *Andy Warhol*, in *Data* n. 1, 1971.
- Cage John, *On Rauschenberg, artist and his work*, in *Metro* n. 2, 1961.
- Calvesi Maurizio, *Le due avanguardie*, 1966, Ed. Lerici, Milano.
- Crispolti Enrico, *La Pop-Art*, 1966, Ed. Fabbrì, Milano.
- Crone Rainer, *Andy Warhol*, 1973, Ed. Mazzotta, Milano.
- Fagiolo Maurizio, *La ragion pura-pratica di Lichtenstein*, in *Collage* n. 6, 1966. *Warhol*, in *Metro* n. 14, 1968.
- Ferrari Oreste, *Della Pop-Art*, in *Op. Cit.* n. 2, 1965.
- Lippard Lucy, *Pop-Art*, 1967, Ed. Mazzotta.
- Livi Grazia, *Ecco i malinconici «Pop»*, in *Epoca*, 17 maggio 1964.
- Mallé Luigi, Prefazione in catalogo della mostra alla Galleria d'arte moderna di Torino, 1969.
- Mulas Ugo e Solomon Alan, *New York: arte e persone*, 1967, Ed. Longanesi, Milano.



T. Wesselmann, *Still Life n. 50*, 1965.

A. Jones, *What do you mean what do I mean*, 1968, *Man pleaser*, 1969.





M. Ceroli, *Il bacio*.



C. Tacchi, *Opere*, 1969.



R. Mambor, *Senza colori*, 1966.

Pinto Sandra, *All'ombra delle pompe di ben-zina*, in Metro n. 13, 1967.

Pivano Fernanda, *L'altra America negli anni '60*, 1972, volume II, Ed. Officina, Roma.

Quadri Franco, *Andy Warhol*, in IN n. 1, 1970 / *Cinema underground*, in Pirelli n. 5-6, 1970 / *Trapianto, consumazione e morte del cinema dei pittori*, in L'uomo e l'arte n. 7, 1971 / *Warhol, la maschera di cera*, in Sipario n. 313, 1972.

Restany Pierre, *Le raz de la marée réaliste*, in Domus, febbraio 1963.

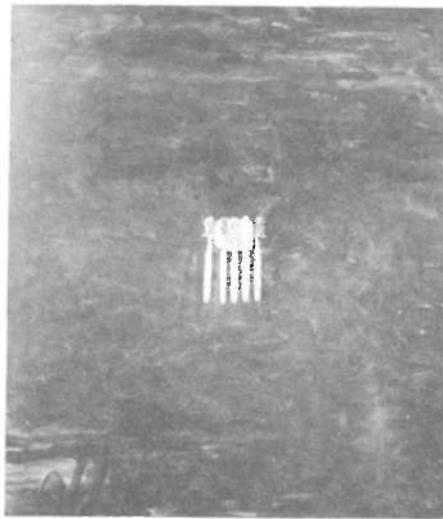
Rubiu Vittorio, *La materia dell'informale è esplosa nell'oggetto*, in Collage n. 3-4, 1964.

Sottsass Ettore Jr., *Dada, New-Dada, New-Realists*, in Domus, febbraio 1963.

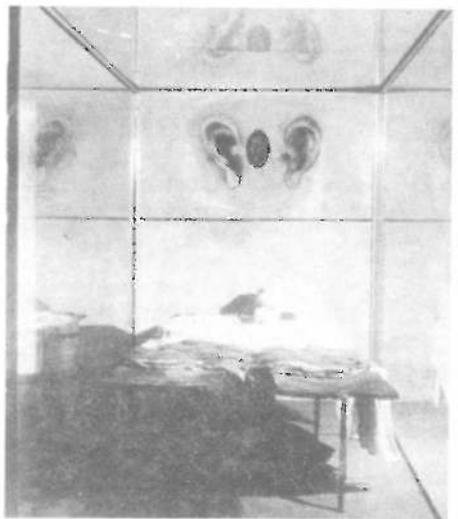
Vivaldi Cesare, *America Neodada*, in Tempo Presente, febbraio 1959.

Volpi Marisa, *Arte dopo il '45. U.S.A.*, 1969, Ed. Cappelli, Bologna.

Waldman Diane, *Roy Lichtenstein*, 1972, Ed. Mazzotta, Milano.



J. Dine, *5 Toothbrushes*, 1962.



G. Pisani, *Letto*, 1963.

O. Fahlstrom, *The Cold War (dettaglio)*, 1963-65.

J. Chamberlain, *Huxxy*, 1961.

## Autori vari

In: *Collage* n. 2, 1964 / *Il Ponte* n. 8-9, 1964 / *Arte Oggi* n. 21, 1964 / Catalogo della mostra *U.S.A. Pop*, a cura dell'Azienda Terme Acireale, 1971 ottobre / *Lichtenstein*, 1966, Ed. Fantazaria Roma / Catalogo della XXXII Biennale di Venezia 1964.

Di molti artisti pop si tratta anche in: Argan Carlo G., *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, 1964, Ed. Il Saggiatore, Milano.

Barilli Renato, *Dall'oggetto al comportamento*, 1971, Ed. Ellegi, Roma.

Brandi Cesare, *Le due vie*, 1966, Ed. Laterza, Bari.

Dorfles Gillo, *Nuovi riti. Nuovi miti*, 1965, Ed. Einaudi, Torino.

Rosenberg Harold, *L'oggetto ansioso*, 1966, Ed. Bompiani, Milano.

Kultermann Udo, *Nuove dimensioni della scultura e Nuove forme della pittura*, 1967, Ed. Feltrinelli, Milano.

In particolare la pop inglese è documentata dalle edizioni O, presso la galleria Milano in Milano.



A Parigi

# Pol Bury cinetico e cineasta

di Giovanni Lista

L'esposizione del CNAC presenta tutta la evoluzione del Bury migliore, scandita su 80 pezzi che vanno dal 1953 al 1972. Un'antologica che mostra una inventiva mai stanca e mai ripetuta e di cui è possibile fissare il repertorio. Dai primi *Plans mobiles* di una animazione colorata, che forse a torto l'artista ha poi abbandonato, ai *Multiplans*, il discorso si arricchisce in complessità con la « scoperta » della lentezza del movimento perturbato. L'oggetto di Bury assume una vita animale, un respiro inquietante. È ciò che più contraddistingue la sua opera come appare alla confrontazione permessa dalle recenti esposizioni di Agam e Takis. Nel 1959 inizia la serie delle *Ponctuations lumineuses, élastiques, érectiles*. Con queste ultime traduce, con una più grande concentrazione plastica, la vita impressa alla forma con il movimento. Il 1959 è anche l'anno delle sperimentazioni; in particolare si interessa ai giochi della liquidità del mercurio, scopre lo specchio molle. Nel 1961 crea il *Mélangeur*, serie di dischi in rotazione, sovrapposti e non coassiali, che preannuncia il principio delle *Cinétisations*. Poi è la volta degli *Erectiles, Rétractiles, Vibratiles*. Piccoli cilindri, sfere o cubi si muovono lentamente secondo leggi imprevedibili, offrendosi alla vista per poi ritrarsi o cambiare posizione con uno scatto impercettibile e morbido, accompagnato solo da un piccolo rumore, un « crac » o un cigolio che appare stranamente familiare. « Ne méprisez pas l'homme qui fait craquer ses jointures », ha scritto Bury nel '57. Puntando sulla forma dei piccoli elementi messi in movimento, oltre che sulla natura di quest'ultimo, ci si è anche potuti riferire ad una sessualità virile frustrata. In seguito Bury si impadronisce della sfera. Palle di metallo lucidissime sono allineate o accumulate su piani inclinati, su cilindri in movimento, su vari piedistalli. Anch'esse si muovono dolcemente ed in modo sinistro. Sempre sul punto di cadere in una corsa precipitosa, eppure sempre lì ad agitarsi con pena. Il movimento « bruitiste » degli oggetti di Bury ha qualcosa di quello degli strumenti di tortura. Angoscioso come il sospiro della sofferenza, esso si realizza tra il gualto e lo scricchiolio rovinoso. È la solidità del mondo che è rimessa in causa, è stato scritto. Questi oggetti esteriorizzano e rinviano ad un'angoscia fondamentale eppure c'è un qualcosa di notturno che vi è come rappreso su ognuno di essi. È questa viscida vita animale, questo scivolare come di fantasmi o di mostri fuori dalla tana. È il mondo che scricchiola ma c'è la certezza che nulla cadrà con fra-

gore. Come in uno spazio subacqueo nella dimensione della memoria ogni cosa affonderà inesorabilmente ma con noia e con dolcezza, come in un incubo, come in un sogno. Vien fatto di pensare alla realtà vitale delle foreste tropicali dove una strada, tracciata con cura, è cancellata dalla vegetazione qualche settimana più tardi. Il movimento delle « macchine » di Bury se rinvia al tempo è solo per ricordare che esso è supporto della condizione mortale di ogni cosa. Si tratta del tempo della memoria che tutto respinge nella verginità del nulla, del procedere verso l'eterno che cancella le lapidi, inghiottisce le cose. Il tempo di Bury non è indicativo della « velocità » o del ritmo meccanico, sovrani della vita moderna, ma è il respiro torbidamente romantico dell'avanzare della notte. Quello furtivamente divorante dei bradisismi, degli smottamenti, della decomposizione organica, della proliferazione cancerosa. O ciecamente imperioso ma come sonnolento di una pulsione sessuale. Il *Monument n. 7 dédié à l'érection et quelques autres mouvements*, realizzato nel '71 e presente all'esposizione, è un grosso cilindro sezionato longitudinalmente entro cui i movimenti di piccoli pezzi metallici ricordano la dinamica dei corpi cavernosi. La vita di elementi simili all'interno delle *Courbes d'acier*, spesso contrapposte in modo eloquente, è sessualmente complementare. L'incontro con Prampolini a

Capri nel '48 deve ritenersi importante per le ricerche di Bury, che continuano idealmente (come Calder e tutta l'arte cinetica e tecnologica) quelle dei futuristi. Ma è chiaro che il terreno d'indagini corrisponde presso l'artista a precise radici traumatiche. Il rapporto con le avanguardie storiche è invece più scoperto con le *Cinétisations*, che applicate, ad esempio, all'immagine della Tour Eiffel, aggiungono solo l'ineccepibilità tecnica alle tele di Delaunay del 1910. In modo simile lo specchio molle ricorda l'uso di quelli deformanti per la sequenza di Balla nel film *Vita futurista* del 1916. Al cinema e con questi stessi metodi approda anche Bury nel 1971. « Il cinema è l'introduzione dell'elemento tempo nell'immagine », la scoperta di Richter ed Eggeling segna una necessaria conclusione per le ricerche cinetiche. Il primo film di Bury, *8500 tonnes de fer*, è un cortometraggio di 14 minuti girato con lo specchio molle sul tema della Tour Eiffel. La pesante struttura metallica di quest'ultima si anima torcendosi in curve sinuose, poi si spezza e si ricompone, si dilata, si piega, liquefacendosi in un gioco fluido e triste finché l'immagine perde ogni senso figurativo. È la « rivincita dell'organico sul metallurgico », ma resta una possibile lettura psicanalitica. Degli altri due films, *Une leçon de géométrie plane* e *135 Km/h*, dello stesso metraggio (girati nel '72 e con la collaborazione di Clovis

P. Bury, Film *8500 tonnes de fer*.



Prevost, come il precedente), il primo egualmente risponde all'ossessione fondamentale del mondo di Bury. La pellicola è basata sull'enunciazione delle definizioni e delle teorie geometriche, in base al vocabolario di M. Lachatre, mentre sullo schermo successive figure elementari della geometria piana si animano deformandosi mollemente al di fuori di qualsiasi identità. Film astratto che contende l'astrazione dell'incoerente ad una realtà culturalizzata. *135 Km/h* è invece un documentario commissionato a Bury dalla Renault nel quadro delle ricerche « Art et Industrie » e girato presso la catena di montaggio di Flins. Ricordando per tratti le sequenze iniziali del *Ballet mécanique* di Léger, il film evidenzia solo la vita plastica delle macchine entro cui si inserisce a volte una mano che carezza il metallo, lo guida, lo sorregge. Solo verso la fine, tra un rotolare di lamine, il volto attonito di un operaio rinvia all'immagine di un mondo di alienazione. L'attività di Bury diventa profondamente ideologica laddove si pensi che toglie il midollo spinale alla Tour Eiffel, questo enorme « phallus aux jambes écartées d'une putain », come fu detto, che è il simbolo dello spirito e della dinamica stessa della « Grandeur » francese. Invertebrando la

Tour Eiffel o mettendo in derisione la geometria euclidea, Bury compie anche i riti di un giuoco che giustificano la sua funzione di Régent de Cinématoglyphe in seno al Grand Conseil della Patafisica. Ma è di questi giorni la pubblicazione di un suo sorprendente volume: *L'art à bicyclette et la révolution à cheval* (Gallimard, coll. Idées). Bury se la prende con la critica pseudo-rivoluzionaria, con coloro che predicano la morte dell'arte per mangiarci sopra. Mette in berlina A. Jouffroy e eleva un elogio al collezionista mecenate Pompidou, secondo quell'anticonformismo di destra messo in auge da Ionesco qualche anno fa. È il discorso di cui si conoscono a priori gli elementi d'articolazione: la distanza tra la teoria e la pratica, la contraddizione tra un progressismo di parola ed un inserimento di fatto sul mercato. Un testo da leggere nella misura in cui ricorda che spesso il lavoro critico avanza oggi su concetti-feticcio mai risotoposti ad una verifica che dovrebbe essere invece continua. Ma anche un libro da demistificare e che resta testimone della distanza possibile presso un artista tra la creazione e la riflessione. A meno che non si dimostri che esiste in Dalí una connessione precisa tra le sue idee e i suoi « orologi molli ».

di significare. La parola « sedia » dipinta su una tela, sarà sempre un segno verbale, con un preciso denotato (oggetto) a cui si riferisce; segno al quale il colore, la matericità della pasta del colore, ecc., aggraverà particolari connotazioni, ma non sopprimerà mai la sua denotazione. Una sedia dipinta sta anch'essa per una sedia-oggetto, ma non sarà possibile costruire un discorso articolato, significativo, con delle « immagini ». Mentre notiamo che la pittura, uso di segni non significanti, ha superato la propria materia, affermando il suo uso, la poesia rimane vincolata alla sua materia unica, parrebbe; cioè, la parola. Ma se è l'uso di segni significanti a fare la scrittura, e se è un particolare uso della scrittura a fare la poesia, e se è vero che tutto è linguaggio (ossia, che ogni segno può essere caricato di significato in una struttura articolata di segni), perché la poesia deve limitarsi a usare soltanto le parole? È ovvio che queste schematizzazioni sono la riduzione di un lungo arco di ricerche, in cui prassi e teoria si sono di volta in volta alternate. Il termine « poesia materica » (usato dopo quello di « scrittura simbiotica ») ha quindi una leggera connotazione polemica. Voglio schematizzare gli avvenimenti tecnici che si sono succeduti fino all'uso di questo termine. La pagina assunta come nuovo mezzo di comunicazione. (La pagina è il verso, il libro è la poesia.) Il supporto che contiene i segni è, nella tradizione della poesia, la carta. Un supporto neutro, impegnato come « spazio » e non come « materia ». Sulla pagina agiscono sei elementi costitutivi. 1) Elemento proposizionale (ossia le parole come contenuto); 2) Elemento fonetico (ossia le parole in quanto suono); 3) Elemento lettering (ossia le parole come segni grafici); 4) Elemento segno (ossia tutti quei

U. Carrega, *Teoria elementare del simbiotismo linguistico per la poesia*, 1970.



## Tre domande a Carrega

di Basilio Reale

Ugo Carrega opera attivamente dal 1963 nell'area della poesia visuale in cui — come si è visto altre volte — presso a poco dallo stesso momento agiscono in Italia i primi poeti visivi e concreti. L'interesse per gli scritti teorici e l'opera dei poeti concreti non impedisce a Carrega di assumere presto una posizione personale con la teorizzazione della « scrittura simbiotica » (interazione — chiarisce egli stesso — con reciproca utilità di due o più organismi linguistici).

Dalla scrittura simbiotica alla « poesia materica » il passo è breve, mentre cresce la distanza dai poeti visivi, per la sua volontà dichiarata di stimolare « un linguaggio che non si preoccupi invece di mettere in evidenza il proprio processo, il proprio farsi, il divenire... » e la costante attenzione nell'usare soltanto « segni legati al profondo agire dell'uomo, agli archetipi collettivi ».

Le domande che seguono sono state naturalmente formulate per consentire a Carrega di chiarire ai lettori di *Nac* il suo lavoro. Strumentale è dunque anche la piccola (o grossa?) dose di malizia dell'ultima domanda, giustificata del resto anche dal dubbio del presentatore di una recente mostra al Centro Tool (« Quattro usi diversi dentro un uso

solo »).

Non è stato forse il fantomatico George Tudor a scrivere: « Ma Carrega è un assurdo vivente! Afferma nelle sue teorie il potere della fantasia, dell'intuizione, della liricità, massimo punto dell'intuizione, e nello stesso tempo afferma la necessità dell'atteggiamento razionale in poesia? » Carrega ci dice che non c'è contraddizione.

B. R.

D. Nel catalogo della tua ultima mostra alla Galleria Blu hai scritto « Di fronte alle mie tavole materiche non bisogna mai dimenticare che è poesia e non pittura ». Potrebbe essere utile chiarire in che rapporto tu progetti oggi la tua poesia materica rispetto alla relazione pittura-scrittura quale si è venuta configurando negli ultimi trent'anni.

R. Assumo questa domanda nella sua dimensione tecnica. La separazione scrittura/pittura appare, oggi, labile. Ma l'osservatore attento, che va oltre l'apparenza, distinguerà netta la differenza. Si ha scrittura quando si ha l'intenzione di usare un segno per significare. Si ha pittura quando un segno è usato per la « immagine », o presenza fisica, senza intenzione

segni non convenzionati, inventati dall'operatore); 5) Elemento forma (ossia le forme geometriche che assumono gli elementi sulla pagina); 6) Elemento colore (il colore per i riferimenti letterari (nero, morte; rosso, sangue; ecc.) e per i suoi valori percettivi). Questi elementi si combinavano sulla pagina secondo il concetto della simbiosi, ossia un'interazione fra i diversi segni per cui i valori delle diverse arce semantiche interagiscono. Nello sviluppo di questo discorso, avvertivo la possibilità che lo spazio in cui i segni venivano posti, avesse a sua volta « un significato ». Se invece di carta, era legno, cosa succedeva? E di conseguenza, se a fianco di parole, veniva posta una « materia » (ossia una porzione di realtà fisica) cosa accadeva? Nascevano così i termini tecnici di « scrittura simbiotica » e di « poesia materica » a indicare due stati di ricerca. La poesia non può che essere ricerca.

D. Rispetto alla connotazione materica che dichiarai fondamentale del tuo lavoro, in che senso è da intendersi la tua affermazione « Credo che non possa esserci invenzione senza uso di un linguaggio metaforico »?

R. Visto quanto detto prima, facendo crollare il privilegio segno-verbale come unica materia possibile del poicin, rimane da dire il perché il segno in poesia è sempre metaforico. Il poicin (poicin: fare, da cui deriva poesia) è sempre « sperimentare ». Sperimentare senza specificazione del fine. Si ha quindi la continua forzatura dei « linguaggi noti », un continuo spostamento dalla designazione verso la connotazione per tentare una nuova denotazione, in un flusso senza fine. Il « Mantenere pulito il linguaggio » di Pound. Credo che utilizzando una parola del lessico critico della poesia, ciò possa definirsi un uso metaforico del linguaggio. Forse sarebbe meglio parlare di un linguaggio allusivo, ma lo slogan mi è nato così. (Questo ricorso agli slogan, ai testi brevi e schematici, risponde ad una mia necessità espressiva di una scrittura asistemica.)

D. Nello stesso catalogo tu annoti due preposizioni: « Arte come scienza dell'arte » e subito dopo « La ricerca come nuovo spazio sentimentale ». Non c'è il rischio che qualcuno possa ancora leggere « Arte = scienza del sentimento »?

R. La domanda è provocatoria; se non fosse provocatoria, sarebbe idiota; conoscendo l'estensore, lo vedo ammiccare con quel suo modo di fare da buono che se ogni tanto non fa il cattivo potrebbe apparire troppo amico. Ma certo non è idiota. Lui sa che i due enunciati hanno un preciso valore se tenuti separati. Il primo « Arte come scienza dell'arte » richiama lo slogan di Klee « Si può parlare di tecnica ma non di arte », si rifà al « a poem should not mean but be » di

McLeish, e al « better mendacities that the classics in paraphrase » di Pound e trae la sua spinta morale dal « Nel processo che da tempo immemorabile la conoscenza razionale ha intentato alla conoscenza intuitiva, spetterà a lui (il poeta) produrre quel documento fondamentale che porrà fine alla controversia » di Breton. Propone la direzione di un'analisi degli strumenti. Non si riesce a far poesia? D'accordo; ma non stiamo a piangere lacrime più o meno calde. Vediamo di studiare, di capire. Qualcuno dopo di noi, se non noi, potrà riuscirci. Però questa scienza non deve essere intesa come una

fredda disciplina di studio, distaccata dai motivi esistenziali, una analisi strutturale di materie senza passione né partecipazione emotiva, come se gli strumenti non fossero secrezioni umane. Da questa considerazione nasce l'altro slogan « La ricerca come nuovo spazio sentimentale ». Ossia, il nuovo sentimento è la ricerca, è il guardarsi dentro e fuori, guardar dentro e attorno agli strumenti. (E richiamo l'attenzione sulla citazione di Breton sopra portata.) Non è un caso che i due enunciati siano collocati vicini. Il mio discorso asistemico cerca di non dimenticare il processo di lettura.

Alla Strozina di Firenze

## Enrico Bordini

di Carlo Cioni

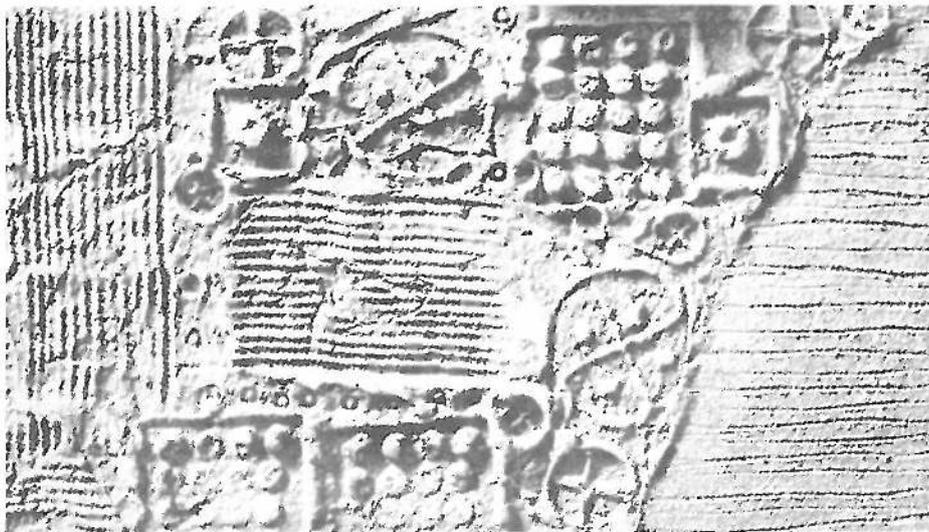
Il Comune e l'Accademia di Belle Arti di Firenze, per onorare la memoria di Enrico Bordini, pittore per molti versi legato alla nostra città, hanno organizzato una mostra retrospettiva della sua opera nelle sale della Strozina. Veramente opportuna, questa rassegna ci offre anche un motivo di rammarico al pensiero che sia stata possibile, ancora una volta, soltanto dopo la morte dell'artista.

La vicenda ideologica di Bordini è importante e abbastanza nota per essere stata in rapporto continuo con le problematiche culturali più vive degli anni dal dopoguerra fino alla sua morte avvenuta a Firenze nel 1969. Negli ultimi anni, tuttavia, per motivi non facilmente rilevabili, si è potuta notare una marcata tendenza a dimenticare il suo contributo. Fra i protagonisti del MAC (anche se, per

es., l'enciclopedia SEDA, pur dedicando ben cinque pagine al movimento milanese, non lo cita neppure) fin dagli inizi egli si schierò sulle posizioni del « concretismo organico » distinguendosi dall'altra corrente interna al gruppo in virtù della rinuncia al rigore più strettamente geometrico per un desiderio di maggiore libertà formale.

Con severa coerenza Bordini portò avanti la sua ricerca fino alle estreme conseguenze che lo fecero approdare ad una crisi totale in cui poté prendere coscienza dell'incapacità funzionale di tutto l'apparato simbolico in uso, ormai esausto, ipotizzando un superamento col ricominciare, in apparente povertà, il discorso, lavorando intorno a certi segni ritenuti primordiali e non compromessi: gli arkhè appunto.

E. Bordini, *Arkhè*, 1965.



Questi segni iniziano successivamente un processo di crescita spontanea, riallacciandosi alle vicende del liberty dell'inizio del secolo, o meglio interpretandovi in modo singolare e interessante la genesi della decorazione, Bordini propose i suoi concetti di ornamentalità come prima avventura del segno che si organizza, privo di emblematicità, vivo e libero, espressione di una verginità culturale ritrovata.

Queste le idee: esse ci introducono in diatribe che già a distanza di pochi anni mostrano una carenza vistosa e dovrebbero farci pensare con maggior sospetto a certe opere che si pongono oggi inconfutabili soltanto per la consistenza delle istanze ideologiche che le giustificano.

Rimangono però i quadri: allineati in questa esposizione, come in un museo,

essi non hanno perduto ciononostante la loro vitalità. Ci parlano un altro discorso, ci mostrano la capacità di interferire nella condizione mentale ed esistenziale del visitatore.

Ripercorrere con le opere esposte l'itinerario di Bordini è compiere un viaggio diverso dalla storia delle sue idee anche se certamente i rapporti fra i due mondi linguistici ci sono e se ne deve tener conto.

La prima cosa che ci viene fatto di rilevare (e non è l'ultima ragione per cui si parlava dei rapporti di Bordini col mondo fiorentino) è che si ritrova dietro questi quadri pressoché costante un intervento « umano » teso all'uso non mediato dei segni e con intenti di partecipazione diretta. Un atteggiamento volontariamente

evitato da altri operatori attivi nel mondo dell'arte « astratta » o « concreta » che sia e più congeniale appunto a certi fiorentini che operavano ed operano spesso similmente (vedi Berti e Nativi).

Un'altra costante bordoniana, almeno nelle opere più significative, è quella di una certa sospensione del segno in un « campo » di fondo, un modo di ricostruire le vicende dei rapporti umani con una sorta di rappresentazione analogica, il tentativo di esorcizzare la propria avventura attraverso la sua descrizione simbolica. I segni della trama ornamentale diventano allora tracce ricche di storia umana, resti archeologici affioranti da uno spazio senza tempo; tutta la storia dell'uomo, del suo isolamento, delle sue vicende, del suo dramma, in un quadro.

## Ugo Mulas

di Paolo Fossati

*È difficile « ricordare » un amico, specie se schivo com'era Ugo Mulas. Più coi silenzi che con parole ci siamo interrogati a lungo con Paolo Fossati, che gli è stato fraternamente vicino in questi ultimi tempi. Ne è uscita questa breve pagina. Forse una risposta al desiderio di Mulas di parlare di lui com'era, con quella sua lucida, quasi rabbiosa voglia di capire. Scriveremo più ampiamente del suo lavoro in occasione della mostra che Arturo Carlo Quintavalle, altro amico che gli è stato molto vicino nel suo ultimo periodo, gli sta dedicando a Parma.*

Un motivo ricorrente, negli ultimi colloqui con Mulas, era il suo desiderio che gli fossero dedicati degli scritti su com'era, umanamente, al tratto, all'incontro. Di quei colloqui resterà traccia in un suo libro di prossima pubblicazione, di questo suo desiderio non so chi farà partito tenendo conto che esso veniva dal centro del suo lavoro: vedere quanta immagine di sé il modo di aver lavorato recasse, quanto l'inciampo, e il lungo amore, della fotografia, portandolo aldilà della macchina in una serie di riflessioni e di atteggiamenti specifici a un certo modo di essere, non avesse negato di prender contatto con la realtà più totale in cui si muoveva e quale la sentiva. Non era un bisogno del ritratto, un genere che fotograficamente lo turbava, insomma, era un chiedere di fare i conti assieme agli altri. Chi leggerà il libro che Mulas ha dettato o chi rifletterà a quanto Mulas ha scritto un paio di volte su questa rivista, si renderà conto che la « fotografia » non era giudizio o affermazione, apodittica o frascologia era la ricerca di uno spazio in cui capire, senza finzioni, al nudo di ciò che ciascuno è, maneggian-

do gli strumenti del proprio mestiere, della propria invenzione, del proprio modo d'intendere e volere. Al punto in cui, all'ultimo, veniva parlando di sé il cerchio aperto con gli altri si chiudeva: la lunga, lucidissima malattia, lo avvertiva che anche nel mestiere più indagato, nella realtà più posseduta resta un largo margine di interrogativi, di ragioni nascoste, di altre dimensioni non avvertite. Se la fotografia è l'immagine latente, questa non è solo l'aspetto che si vuole conoscere, che si vuole privilegiare al di fuori delle idee ripetute: è ciò in assoluto che si tace, si trascura, si occulta. Le verifiche, le ultime sue fotografie, nascevano da questa convinzione, che il lavoro quotidiano, anche quello su cui si riflette e cui più si bada, nasconde una serie di dati amplissima: c'è da chiedersi cosa sia la macchina, il fuoco, la chimica della foto, la luce, infine il fotografo stesso come elementi di relazione alla mente che guarda e decide di vedere e come vedere, elementi che giocano una partita decisiva e vengono neppure sottintesi ma eliminati. La prima di quelle verifiche, *Omaggio a Niepce* è un rollino vergine stampato tal quale, negato alla funzione di prendere e fissare immagini: trentasei occasioni mancate, in una realtà che « puzza di fotografia », di smania di non perdere le occasioni. Ma se la volontà del mestiere del fotografo nega l'occasione la foto si fa da sé: ogni punto che ha preso luce è una foto contro, o meglio: oltre, quella volontà.

Niente di simbolico, nulla di metafisico: un dato. Con la fotografia si lavora con elementi che ci sono già, non solo il reale, non solo la macchina, non solo il fotografo. Attraverso questi « esserci già » comincia il lavoro vero e proprio, il disoc-

cultamento del modo di muoversi, di manovrare, di concepire, di far proprio. Quello era il momento su cui far leva: non catturare e capitalizzare l'avvenimento, ma considerarlo un risultato e un punto di sviluppo, mostrarne la struttura, fargli dire ciò che a un osservatore — partecipe e non distratto — doveva dire. Il libro sui pittori pop americani e sul loro mondo e sulla loro scena, il libro su Calder, frutto di un amore che cercava di chiarirsene i motivi, hanno questo segno.

Era stato capitale l'incontro con Duchamp: il suo silenzio, il suo non fare prodotti, ma elaborare un'attenzione precisa, lo avevano in qualche modo segnato. Amico dei pittori e della pittura aveva, accanto a Duchamp, trovato il punto di distacco dalle opere e l'ingresso a una disponibilità a usarle, a farle divenire attenzione, ad aprirle, che gli ha consentito le immagini sue più ferme e una capacità di concentrazione trasparente. Forse, se la formula vale qualcosa, la sua era proprio la fotografia di un'assoluta trasparenza. Era tornato ai primi fotografi, in bilico fra esser fotografi e essere inventori dei modi e dei mezzi per divenirlo e renderlo possibile: Niépce, Talbot, Nadar... Non per gusto archeologico, che non aveva, ma per attrazione di quella *immagine latente* che fra curiosità, scienza e bisogno avevano fatto galleggiare: un'immagine che non è uno specchio segreto in cui misurarsi, ma una dimensione, uno spazio, uno spessore.

L'idea lo faceva sorridere, ma c'era qualcosa di simile alla creazione di un altro fotografo, oltre che scrittore, Lewis Carroll: l'immagine di Alice, che attraverso gli specchi perché non sono specchi ma cornici. Un'idea di trasparenza, ancora.

# Estetica, scienza alternativa

di Piero Raffa

Nei due articoli precedenti avevo delineato la « crisi » della scienza, una crisi invero paradossale poiché si identifica col suo egemonico sviluppo e trionfo, e perciò si tratta, come ho chiarito, di una crisi di alienazione. E avevo anticipato come l'estetica, cenerentola tra le scienze, possa rappresentare il modello, o quanto meno il punto di partenza, di un diverso sviluppo della scienza: una sorta di terza via capace di evitare lo Scilla e Cariddi della scienza alienata, da un lato, e della filosofia, dall'altro. Poiché questa è la prospettiva a cui si ispira l'estetica empirica che sono venuto tracciando in questa rubrica, si tratta di ricavare da essa il modello alternativo e le deduzioni comparative che esso comporta.

Si può cominciare col principio dell'obiettività e col concetto correlativo di « puro fatto ». Per « obiettivo » e « puro » la scienza egemone intende un modo di percepire e di pensare impersonale, cioè spogliato delle componenti soggettive (sensibilità), ed una correlativa riduzione dei fenomeni alle sole proprietà compatibili col ragionamento astratto. Consideriamo invece la situazione nei confronti di un'opera artistica. Se assumiamo un atteggiamento conforme ai principi anzidetti, manchiamo l'obiettività del fenomeno, poiché essa risiede precisamente nelle proprietà « soggettive » che la scienza egemone trascura come irrilevanti. Non vi è nulla di contraddittorio, né di paradossale in ciò. È stato detto fondatamente che l'opera artistica è un *quasi-soggetto*. Questa formula esprime in maniera efficace la natura particolare del fenomeno. Essa è un oggetto nel senso empirico, al pari dei fenomeni studiati dalle scienze naturali, ma al tempo stesso è un insieme organico di proprietà soggettive, che nell'oggetto fisico sono date soltanto potenzialmente e che pertanto debbono essere realizzate mediante la sensibilità, precisamente la percezione estetica.

Da questo confronto emerge prima facie una situazione epistemologica, che l'astrazione della scienza egemone ci occulta. Le qualità soggettive, pertinenti alla sensibilità, appaiono nella percezione estetica come appartenenti al fenomeno, come proprietà dell'oggetto. Ciò è vero non soltanto delle opere artistiche, che sono *opere* appunto perché create dalla soggettività umana, ma altresì dei fenomeni naturali. Per esempio, percepire esteticamente un paesaggio di natura equivale a percepire le sue qualità di forma, colore e di tono espressivo, delle quali le altre

scienze si disinteressano. Anche a prescindere dall'esperienza estetica in senso specifico ed affidandoci alle esperienze che abbiamo comunemente con la natura, possiamo dire che un bosco, un fiume, una valle presentano alla percezione certe qualità « viventi » che l'astrazione delle scienze naturali trascura. Né si potrebbe obiettare che la differenza sia dovuta al carattere « unico » del fenomeno singolo, poiché abbiamo visto a suo tempo che l'estetica può dirsi una scienza, distinta dall'arte della critica, in quanto generalizza, cioè unifica in leggi le esperienze particolari.

Consideriamo ora le operazioni mentali del soggetto della scienza (lo scienziato). Al principio anzidetto dell'obiettività corrisponde l'ideale dell'impersonalità, che — come ho chiarito la volta scorsa — equivale ad una sorta di autocastrazione psichica, di alienazione del soggetto dalla propria integrità. Al limite, il grado ottimo dell'impersonalità viene raggiunto allorché lo scienziato cessa di essere un soggetto umano fornito di sensibilità. Per contro l'esperto di estetica, pur possedendo le attitudini di osservazione e di ragionamento rigorosi che sono propri dell'uomo di scienza, non può fare a meno delle componenti soggettive della sensibilità, dato che la percezione estetica rappresenta il modo esclusivo ed insostituibile di accesso alle proprietà obiettive dei fenomeni. Il termine « percezione estetica », come tutti i termini tecnici, è troppo povero di connotazioni per esprimere adeguatamente la pregnanza psichica dell'atto che designa, e d'altra parte non è possibile qui analizzarlo esaurientemente. Ma possono bastare alcune sommarie indicazioni.

È noto che per percezione estetica non s'intende l'uso comune della sensibilità, perché in tal caso sarebbe sufficiente dire percezione o sensazione. S'intende una percezione qualificata formalmente, cioè rivolta ad unificare in una forma-immagine le proprietà fisiche dell'oggetto. C'è dunque un'operazione (ri)creativa dell'immaginazione. Ma questa operazione non può essere compiuta senza il concorso del sentire ossia la forma non può essere individuata e ricostruita (ciò che si dice comunemente l'intuizione) se non viene ipso facto sentita. Su questo punto avevano torto i formalisti della pura visibilità ed avevano ragione i teorici dell'Einfühlung. Si aggiunga che questo *sentire* non può considerarsi un atto meramente psichico, già per il fatto che ha

luogo in un contesto socio-culturale e soprattutto perché il fenomeno si presenta alla percezione, grazie appunto al contesto, come fornito di valore. Pertanto il sentire operante nella percezione estetica è qualche cosa di più di una componente dell'operazione tecnica, necessaria per l'accesso scientifico al fenomeno. È implicitamente anche un atto di valore, precisamente un atto col quale il fenomeno oggetto dell'indagine scientifica viene riconosciuto e sentito come un valore.

Questa è un'altra risultanza scandalosa rispetto all'epistemologia scientifica dominante. Si sa che il criterio dell'impersonalità e dei puri fatti esige l'astinenza valutativa, che è quanto dire la sospensione di un'esigenza fondamentale della vita umana. Ogni senso della vita verrebbe a mancarci e l'esistenza ci apparirebbe vuota, se ogni nostro atto non fosse fondato sul valore che attribuiamo alle cose, alle persone, agli accadimenti, alle idee. Peraltro, comunque si voglia concepire l'obiettività scientifica, essa non sembra compatibile, per intrinseca necessità logica, con la valutazione vera e propria, cioè col giudizio di valore. Come sarà dunque possibile che l'estetica sia in grado di superare questa difficoltà? Già Weber aveva chiarito che l'*avalutatività* della scienza non esclude un *interesse* culturale per i fenomeni che essa prende a studiare. In tal modo egli riformulava il concetto della « relazione ai valori », già formulato dal suo maestro Rickert. Senonché Weber risolse la questione in termini metodologici, limitandosi a considerare l'implicita presenza dei valori dal punto di vista logico e perciò restando sul terreno della consueta astrazione scientifica.

Per contro la percezione estetica implica la presenza dell'atto di valore *nella concretezza psichica della percezione stessa*, e pertanto si può dire che l'atteggiamento dell'estetologo è scientifico, in quanto si astiene dal formulare giudizi di valore (qui sta una differenza essenziale rispetto alla critica, che viceversa non può prescindere), ma non impersonale. Al contrario, egli si trova impegnato nell'operazione scientifica proprio in quanto soggetto, vale a dire senza mutilazioni della sua integrità psichica, particolarmente della sua sensibilità nell'accezione più lata. In altre parole, egli può essere scienziato senza nulla sacrificare della propria pienezza umana e senza nulla sottrarre alla ricchezza vivente dei fenomeni. Diciamo con una formula: egli è uno scienziato-umanista.

# Manifesti e ideologia

di Arturo Carlo Quintavalle

Una breve premessa sembra utile, per intendere i limiti di una lettura del manifesto realista come il solo veramente popolare, fondandola su alcuni scritti teorici del marxismo di marca staliniana. È da quelle tesi infatti che muovono da un lato coloro che affermano il mondo di immagini realista e verista essere il più adeguato alla espressione degli ideali delle masse popolari, dall'altra coloro che negano al « popolo » la possibilità di assumere, per converso, linguaggio diverso e fanno di questo fatto una specie di universale metastorico.

Scriveva dunque Zdanov nel 1946<sup>1</sup> a proposito di un testo letterario di Zostcenko (*Le avventure di una scimmia*): « il significato di quest'opera » di Z. sta nel fatto che egli raffigura i cittadini sovietici come dei fannulloni e dei degenerati, della gente sciocca e primitiva »; gli attacchi ai Fratelli Serapioni o a Mandelstam si giustificano, in questo scritto, col fatto che la letteratura non deve essere trascinata nella palude « per mancanza di contenuto ideologico »... « quelle opere possono soltanto seminare lo sconforto, la demoralizzazione, il pessimismo, l'aspirazione ad evadere dai problemi essenziali della vita sociale ».

D'altro canto le tesi di Zdanov coincidono perfettamente con la serie degli interventi staliniani in ambito linguistico<sup>2</sup> nei quali, al di là della polemica con Marr, interessa cogliere l'identificazione di unica lingua come possibile con la lingua letteraria, e la parallela esclusione della lingua gestuale che equivale, indirettamente, alla diminuzione di ogni linguaggio iconico ed, ancora, il respingere nettamente la possibilità stessa del coesistere, nel contesto della lingua, di vari dialetti i quali sono esclusivi, di classe e che hanno funzione selettiva come ogni altro fatto di così detta cultura. È su simili basi teoriche, che negano l'impostazione leninista del problema della cultura, ed anche quella trozkista, che nascono le teorizzazioni recenti del così detto realismo socialista e dunque le tesi recenti sui manifesti.

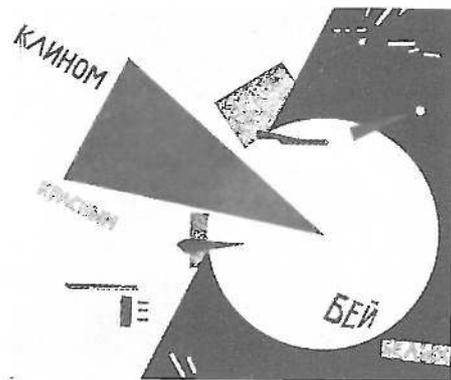
Manifesto e ideologia, un titolo apparentemente senza problemi, con un dibattito scontato, di fatto, e con una serie di illustrazioni prevedibili, così come i loro commenti. Peraltro la questione, stimolata anche dall'uscita recente di una serie di volumi per molti versi assai utili<sup>3</sup> sembra essere molto meno chiara e limpida-mente impostata di quanto in superficie parrebbe.

Prima di tutto il manifesto politico è una categoria affatto arbitraria, come di solito non si considera a sufficienza. Esso infatti propaganda, pubblicizza un contenuto che

non si differenzia, sul piano del metodo linguistico, da qualsiasi altro, e, ad una considerazione *in re*, contestuale, deve collegarsi alla cultura del manifesto contemporanea e quindi inserirsi in un universo linguistico da ricostruire o da ricostruire.

Se consideriamo il sistema del manifesto ed il prevalere dell'immagine sul contesto verbale come elemento caratterizzante del modello comunicativo, e se consideriamo ancora il manifesto come un messaggio iconico che può, o non può, avere un *denotatum*, cioè un oggetto al di fuori cui riferirsi, ne risulta che la distinzione « politica e no » non potrà, necessariamente, farsi sulla base di una lingua espressiva scelta, poniamo quella realistica, perché altrimenti, trascinando questa, si finirebbe per escludere tutto un universo di manifesti possibili, quelli che prendendo a forma espressiva un sistema iconico non referente, giocano cioè su altre immagini, spesso con valore emblematico o mitico, comunque metaforico, per stabilire col pubblico il loro dialogo.

Il discorso non è astratto in quanto, anche restando nell'ambito, la cui delimitazione dicevo mi pare metodologicamente pericolante, del manifesto politico, troviamo proprio nel nostro recente passato delle contraddittorie tradizioni. Da una parte, ad esempio, la lingua ufficiale delle elezioni dove, oltre agli emblemi dei singoli partiti, variamente iterati e con distinte efficacie, ci troviamo spesso dinanzi manifesti di tipo assolutamente realistico-descrittivo, come da noi la serie, nell'ultima campagna, del MSI, con chiari riferimenti alla tradizione delle illustrazioni per le copertine della vecchia *Domenica del Corriere* o della *Tribuna illustrata*, dall'altra dei tentativi, vagamente *pop*, sperimentati ad esempio dal PRI. In apparenza i manifesti sono in netta contraddizione tra di loro a livello linguistico; i primi retorici e metonimici, i secondi affatto metaforici e densi di « informazione ». Eppure il dilemma si risolve immediatamente se soltanto si considera la situazione differente dei due pubblici, dei destinatari dei due partiti, il repubblicano appunto elitario, colto, legato ai modelli di un efficientismo manageriale, il MSI attento alla tradizione linguistica fra le due guerre ed ai suoi miti. Questa esemplificazione sul mondo contemporaneo, quello delle recenti politiche in Italia, può forse esserci utile per valutare alcuni problemi esposti nel volume recentemente edito da Bompiani e già citato. Di fatto qui si tende ad accreditare un doppio binario della cultura di massa di contenuto politico, da una parte, in oc-



Manifesto di E. Lisitskij, *Con il cuneo rosso, colpisci i bianchi*, 1920.

Manifesto spagnolo, « *El Generalísimo* », '38.



Manifesto cubano di Elena Serrano.



cidente, il rifiuto della bella immagine, della civiltà del *poster* accademico, rifiuto che trova il suo acme nella serie dei manifesti e volantini del maggio 1968 a Parigi, dall'altra, nelle repubbliche popolari, o comunque nei regimi socialisti, la accettazione proprio di quel linguaggio o di quei modelli espressivi. Unica eccezione Cuba, sulla quale peraltro si appunta la critica in quanto assumerebbe una lingua, quella *pop* o *optical* americana, che non sarebbe propriamente rivoluzionaria.

Fatto è che i linguaggi, di per sé, non sono a priori rivoluzionari ed anche una lingua diffusa e accettata in ambito borghese o neocapitalistico può avere in sé profondi elementi eversivi ed, anzi, essere lingua pilota di un contesto civile differente.

Ma è sempre la questione storica che può illuminarci sul problema e fornirci modelli, chiarimenti, spiegazioni. Nel volume curato da De Micheli *Manifesti della seconda guerra mondiale* è possibile operare tutta una serie di stimolanti confronti. Un manifesto per l'*Arruolamento nel servizio ausiliario X Mas* presenta tutte le caratteristiche di informazione ridondante e retorica: la giovane donna di profilo (un profilo da telefoni bianchi) bacia la bandiera dove chiarissimi spiccano i simboli dell'aquila e del fascio; sopra e sotto le scritte il cui contenuto è necessario alla comprensione dell'immagine, che anzi rappresenta un momento ulteriore e simbolico (amor di patria), rispetto a quelle. Ancora simbolici manifesti come il tedesco *Soldati del fronte, questo segno esprime il significato della nostra lotta*, dove campeggia, di profilo, il volto di un soldato contro un paesaggio di città sul fiume e, davanti, il simbolo della spada e croce uncinata. Se ora consideriamo un manifesto americano, *China first to fight* troviamo ancora la stessa lingua descrittiva dei due precedenti, solo con esclusi gli elementi simbolici, ma analogo lo stile descrittivo e realistico, che del resto torna in manifesti inglesi, francesi, messicani, spagnoli e russi.

Resta anche un discorso più specifico sulle singole culture nazionali che va evidentemente fatto con estrema attenzione. Per esempio in Francia troviamo echi della ricerca orfica, della tradizione postcubista, insomma, nel manifesto; in Inghilterra anche; in Russia invece due tendenze almeno, una per noi di estremo interesse è però scomparsa, ormai, al tempo della seconda guerra mondiale ed è la cultura del costruttivismo da Majakovskij a El Lizinskij, l'altra la elaborazione dei modelli Hausmanniani che trova anche El Lizinskij consenziente nell'ultimo suo pezzo: *Produci più carri armati...* Una sezione a sé, legata all'espressionismo tedesco ed alle caricature inglesi, è poi quella sempre russa dei pezzi di Kukriniksi che poco sembra legato invece alla tradizione grafica di Majakovskij. La questione di fondo però è se questi

manifesti presentino elementi culturali comuni semplicemente per caso oppure per precise scelte espressive da parte dei vari uffici propaganda; la risposta non può che essere univoca, e cioè che le coincidenze di lingua originano da parallele scelte. Questo però non deve farci pensare che la lingua metonimica, descrittiva, sia la lingua del manifesto politico che voglia essere popolare, ed infatti basta pensare a questo punto alle differenti esperienze della cultura cubana in questo campo, del resto analizzate con rigore di metodo e singolare coscienza civile e di cultura di immagine da Edmondo Desnoes nel citato *Almanacco*. Intendo dire cioè che la declinazione, che è parallela dalla narrativa ottocentesca al *feuilleton*, del realismo da lingua della borghesia a lingua e cultura del proletariato è un fatto caratterizzante della prima parte del secolo a livello grafico, mentre le altre classi, le classi superiori, si appropriano e si autoconnotano di solito con linguaggi più complessi, nei quali sono assunti i risultati più alti delle così dette avanguardie.

Conferma di ciò la si ritrova poi in Russia, negli anni della rivoluzione di ottobre e subito dopo, quando un gruppo di « artisti » tra cui El Lizinskij e Majakovskij, dimostrano che la lingua moderna è adeguata ad esprimere moderni contenuti ed ancora che non può esistere, ed è questo il punto, nuovo contenuto al di fuori di una forma nuova, cioè rivoluzionaria. La serie di El Lizinskij *Metti un cuneo rosso...* e la immensa quantità delle sue invenzioni grafiche costituiscono un universo differente e ricchissimo rispetto alle accademie del manifesto tradizionale. Del resto il discorso recente dei cubani è anche, sia pur con minori valenze, quello dei polacchi, per citare solo un paese dell'est che non sia legato, come l'URSS, al tema invecchiato della resa descrittiva. Il punto nodale della discussione sul manifesto trova paralleli ovvi in altri sistemi di comunicazione d'immagine di massa, quali i fumetti, e la discussione su quelli « cinesi » appare essere stata condotta troppo poco sui modelli americani ed inglesi e sul modello di comunicazione visiva e troppo sul testo letterario, come è noto apposto alle immagini; quanto ai cubani gli schemi americani appaiono anche più ovvi. Dunque, in questo ambito, che tratto solo di scorcio, il nuovo contenuto politico non muta affatto il sistema del condizionamento.

Tornando al manifesto ed alla questione del rapporto tra parola e immagine<sup>1</sup>, si può verificare come i pezzi del tipo realistico-descrittivo oltreché presentare parallelismo tra i due binari letterario e iconico, sono anche ridondanti, mentre gli altri illustrano un continuo rilancio tra i due sistemi. La durata, naturalmente, dei due blocchi è diversissima e a favore del sistema metaforico di comunicazione. Ma, tornando alla politica, risulta chiaro in primo luogo che non si possono a

priori classificare come errati i modelli di pubblicizzazione d'immagine dei manifesti di determinati paesi (Germania, Italia) a favore di altri i quali, solo perché democratici, non necessariamente hanno una differente lingua: anzi abbiamo dimostrato che essa a un certo livello di classe e di destinatari è unitaria. La sua scelta nasce da una strategia di comodo comune a tutte le « emittenti centralizzate » e testimonia del basso livello di cultura visiva delle popolazioni da condizionare.

Le tradizioni nazionali nel manifesto politico sono comunque da collegare a quelle della pubblicità murale in genere. Ed è su questo punto che merita soffermarsi: se consideriamo come, alle recenti elezioni, venivano propagandati i partiti, dobbiamo riconoscere che ancora, per quelli, non è venuta l'era americana della propaganda totale, fatta con tutti i mezzi usati per la pubblicizzazione di prodotti qualsiasi. In Italia esiste una auticità caratteristica della politica e dunque del suo linguaggio che mantiene il discorso col pubblico sul piano della enunciazione pura e semplice. Solo un elemento vagamente Kubrinskiano si trova nel pezzo del PSI dedicato ad Ammirante-Hitler il cui successo pare sia stato tale, a Roma, da determinare una vera e propria corsa al distacco da parte di migliaia di « collezionisti » di destra. Segno che la lingua, quando è tale, desta profonde, anche se esecrande, reazioni e che il livello della cultura visiva « popolare » è assai superiore rispetto alle ipotesi dei programmatori dall'alto.

Se si considera quindi, al di fuori della retorica, il manifesto politico (o di guerra, o cinematografico o religioso ecc.) come *medium* per comunicare, e se si considera il contenuto da comunicare come un qualsiasi oggetto pubblicitario, sarà possibile superare le false categorie che gerarchizzano, anche qui, non sul filo della lingua ma su quello dei contenuti. Così, nel sistema delle arti del manifesto, al culmine troviamo naturalmente quello « politico » e « civile » per « scendere », giù giù, fino a quello commerciale. Se consideriamo invece anche nel « politico » il suo contenuto un tentativo di propagandare un « prodotto », potremo stabilire criteri unitari di analisi, paralleli del resto ad una necessaria lettura sociologica del mondo dei destinatari e, dunque, della loro cultura. L'oliva Saclà è divenuta emblema come Falce e martello, Edera o Scudo crociato o Pirelli o Fiat. Noi ne siamo gli acquirenti, più o meno condizionati.

<sup>1</sup> Cfr. A. Zdanov: *Politica e ideologia*, Roma 1950.

<sup>2</sup> Cfr. Stalin: *Il marxismo e la linguistica*, Milano 1968.

<sup>3</sup> Mario De Micheli: *Manifesti della seconda guerra mondiale*, Milano 1972; AA.VV.: *L'altra grafica*, Almanacco Bompiani 1973, Milano.

<sup>4</sup> A.C. Quintavalle: *Parola immagine*, Parma 1972 ed inoltre nel volume di Max Gallo, *I manifesti nella storia e nel costume*, il mio saggio storico dal titolo « *Analisi critica* ».

# FILM / Un tango conformista

di Arturo Carlo Quintavalle

*Il film di Bernardo Bertolucci ha suscitato, sul piano del puro scandalo, un'eco immeritata quanto amplissima ed ha invece stimolato ben poche discussioni sui problemi linguistici, di cultura visuale e del suo segno, che avrebbero dovuto essere l'elemento primario per una lettura. In questo senso un'analisi del testo sembra ancora necessaria.*

Si è parlato, da alcuni generici lettori, e del resto i titoli di testa emblematici con le due diapositive baconiane erano lì appunto quali segnali, di lingua espressionista come struttura portante della pellicola e, soprattutto, di una chiave espressionista proprio per l'analisi degli interni. Le scene, come sappiamo, si svolgono soprattutto in un appartamento disabitato, cavo di stanze infilate l'una nell'altra, le pareti ancora segnate, sozze di tracce anteriori, di presenze che non scompaiono; qui i due personaggi, una giovane sfrontatamente presente al suo sesso provocante e immaturo col volto di tutte le dive scoperte da Vadim, un anziano, boxeur-scaricatore, Marlon Brando appunto, che come del resto giustamente suggeriva il regista, avrebbe potuto chiamarsi benissimo nella finzione filmica, Marlon invece di Paul. Così si scioglie il vecchio tema del cinema-verità, l'ironia sul quale del resto ci viene lentamente proposta dalla parte dell'ufficial-fidanzato, Jean Pierre Léand, ignaro adepto di questo Jules e Jim da Lungosenna.

Fatto sta che l'idea del film non viene, parrebbe, da Bacon, dal grande drammatico pittore inglese, corrusco del fascino evocato della controriforma nei suoi velazqueziani cardinali, nei suoi rembrandtiani (le incisioni!) Cristi sventrati, nei suoi esseri come fiere rattrappite e convulse, quanto piuttosto dal Miller di *Tropico del Cancro*, con quella sua Parigi filtrata dalle persiane socchiuse su stanze tracciate di fumo, oppure dai fondi dei bicchieri di Burbon e di Pernod; una Parigi arcaica, più vecchia degli anni trenta, come del resto questa, che nella sequenza non casuale del Tango si connota quasi *fin de siècle*: Parigi, una città come bloccata dal suo passato, dalla sua storia, una città dove solo è possibile evocare la giovinezza, l'infanzia soprattutto. E questo è appunto uno dei primi temi del film; l'evocazione. E quindi un film che rientra perfettamente nella poetica di Bernardo Bertolucci, quella che fa pernio su un non risolto problema della infanzia, della propria terra natale intesa come un determinato luogo (suoni-odori-sapori) rivisto attraverso la lente gozzaniana del buon tempo che fu piuttosto che con quella aspra e rigorosa che

nel marxista segna il momento di una cultura letta a livello antropologico. Il tema della provincia diventa tema del provinciale, per intendersi.

Ma il problema stilistico del film non è soltanto questo. La lingua scelta dal regista è una lingua individuata con notevole abilità, quella espressionista appunto, ma anche con singolari contraddizioni. È chiaro che è sempre possibile, sul filo del formalismo e del piacevole, mettere insieme belle immagini, ma sembra problematico collegare (vedi le scene della portineria tra la portinaia e Maria Schneider dietro il vetro) Kirchner, eppure Nolde con Francis Bacon. Ed anche la citazione di Francis Bacon è intesa a livello formale, non come elemento determinante sul piano narrativo, come sopra si notava.

Ma sembra, proprio come tipo di citazioni, che vi siano altri problemi. Gli esterni del film, in genere, sono direttamente citati dal modello godardiano ed esplicitano un contraddittorio universo *pop* sul quale non vorrei troppo insistere, stante l'evidenza delle motivazioni; rammento solo la sequenza di Paul che insegue il cliente in fuga davanti al viso Otto-dixiano della prostituta che ha suonato al suo albergo e, soprattutto, la doppia scena parallela tra Jean-Pierre Léand e Maria Schneider ai due lati della stazione della metropolitana sotto i cartelloni godardianamente tagliati dall'inquadratura.

I personaggi che citano modelli grafici e pittorici espressionisti sono però inseriti negli interni in un contesto ancora di sapore godardiano, specie nelle sequenze dell'appartamento di Rue Jules Verne (simbolico modo di introdurre un racconto mitico-scientifico: discorso appunto sul come, per il regista, è la vera assenza del rapporto umano sul piano affettivo) e questo contesto viene confermato da un tipo di montaggio assai lento, appunto ripreso dal grande regista francese.

Lo stile più congeniale di Bertolucci è sempre quello, evocativo e mitizzante, pieno di sapori autunnali (in senso letterario e metaforico) che appariva ne *La strategia del ragno* nelle più felici sequenze (non necessariamente quelle abilissime dove si citava Magritte, ma quelle invece dove usciva il più gustato sapore del paesaggio padano che però in Pasolini ha sempre un segno cosmico e universale mentre in Bertolucci vuole toccare le corde più agevoli del nostro regionalismo crepuscolare); qui invece il discorso a centone, abilissimo peraltro, appare in evidenza. Si vedano le scene dell'ascensore, tra le più interessanti sotto questo aspetto, dove il modello godardiano dell'insieme

viene rovesciato di segno e dunque di tono dal tipo di ripresa della figura dell'attrice, arrossata e corrosa nel tessuto d'immagine come in un Kirchner.

Al di là del problema della coerenza linguistica però il tema di fondo è veramente un altro, e cioè il significato che estraniamento può assumere in un contesto del genere. Per Bacon infatti il modo per riscattare questo universo orrendo del corpo e dell'atomo ambiente è la fine del ritratto, la fine del racconto, la fine del tempo stesso del racconto, e la presenza solo del modello di situazione; per Bertolucci invece questo discorso non è stato possibile, Bacon rimane un modello formale, e così l'irrelato espressionismo germanico; la recitazione è partecipe e presente, condita da qualche salace quanto inutile e letterario pimento sessuale. Leggere il copione, cioè la sceneggiatura del film è deludente tanto quanto sentir Marlon Brando discettare di maiali sgozzati e di violenze, mentre si vorrebbe un rapporto descritto in termini aderenti all'estraniato modello prescelto. Purtroppo, per il regista espressionismo vuol dire evidentemente gestualità esasperata, espressione vuol dire appunto *Actor's Studio*, seppure, poniamo, Stanislavkij. Né questo film, con le diapositive citate baconiane, ci inganna: il tema è identico a quello de *Il Conformista* e così identiche sono qui le incertezze formali. Che sono evidentemente ideologiche. Là come qui il vero modello è il liberty, che quadra perfettamente con la cultura *fin de siècle* che troviamo espresso nelle battute sul piano letterario, nella evocazione liriceggiante di certi dialoghi, nel tessuto banale e da *feuilleton* del racconto. Una specie di *Assunta Spina* ambientata a Parigi.

Il problema ideologico che apparentemente non si riesce a individuare risulta chiaro ad una lettura ravvicinata: la scoperta del sesso (una scoperta della cultura surrealista, e di tutta una generazione di scrittori ai due lati dell'Atlantico, prima della II guerra mondiale) è un falso scopo nella nostra società del consumo.

Scrivere un film sul sesso, come a suo tempo, ne *Il Conformista*, identificare fascismo con propensione omosessuale, non può farsi che con l'ideologia tardo-borghese, e nei termini storici della cultura di fine ottocento.

L'incontro delle due anime (dei due corpi) nell'appartamento di via Jules Verne, il loro non darsi nome non basta a estraniare, a render «tipica» una vicenda. Anche la poetica di Lukács è molto distante da questa pellicola, è infatti assai più avanti, con il suo moralismo attivo, di questo discorso che resta ideologicamente affatto ambiguo.

In fondo il limite del film è nella sua stessa committenza; prodotto eminentemente commerciale, per una serie di ragioni non irrelate al successo di Marlon Brando ne *Il Padrino*, si è trovato a recitar la parte di film d'arte e di rottura quando, al contrario, rappresenta, semmai, nella cultura del film italiano, un mo-

mento di riflusso, tra Zurlini e Bolognini, verso una piacevole provincia letteraria. Anche i tagli, le immagini del rapporto sono quelle *fin de siècle* delle foto sfumate ai margini del taglio ovale; ad un discorso sul sesso, la sentenziosa loquela di Brando sulla vita e i suoi destini, appaiono grottesche se non si inquadrano in quella stessa poetica fatta di massime e di moraleggianti letture serali.

Semmai dal film si potrebbe ricavare molto per una «analisi» della vicenda personale del regista, che peraltro, non interessa. Fatto sì è che la rivoluzione filmica (per non parlare dell'altra) non passa certamente da questa esperienza, e appunto perché si tratta di antiche ricette con qualche imballaggio nuovo ma di carte diverse e appariscenti. Godard dentro a *Le medaglie della vecchia signora*, Bacon dentro a *Gustav Doré* non possono coesistere, per la contraddizione che nol consente.

## MEDIA / Topolino

di Luigi Allegri

Continua il processo di dignificazione culturale del fumetto. Anzi, come spesso avviene, il movimento succeduto alla prima ondata, pionieristica, si sviluppa massiccio e spettacolare, ma anche, o per ciò stesso, con confusione di valori e con mistificazioni.

Giunge ora, dopo le precedenti dedicate a Topolino e a Paperino, una terza antologia di vecchie *strips* disneyane, *Io Paperone*, grosso volume edito da Mondadori nel «pacchetto» delle strenne '72. L'intento celebrativo si inserisce perfettamente in questo clima culturale euforizzante nei confronti del fumetto e ne condivide i termini essenziali, che consistono soprattutto, al di là del nostalgico tentativo di recupero, attraverso questo fenomeno, della propria infanzia e della propria adolescenza, nella ricerca e nella specificazione di una cultura «altra». E, a meno che non si voglia gratificare il fumetto in sé, come mezzo, di questa positività potenziale, non dovrebbe essere necessario insistere sul fatto che, anche se il fumetto disneyano potesse considerarsi fenomeno di una cultura per qualche verso alternativa (cosa di cui, con riguardo sia alle strutture socio-ideologiche del mondo rappresentato sia alle soluzioni linguistico-compositive, saranno in molti, credo, a dubitare), la sua stessa collocazione, ora, ben all'interno dell'industria culturale ne vanificherebbe ogni potenzialità eversiva o anche solo radicalmente innovatrice.

Una riprova la si può ottenere, con una operazione certo più utile che l'analisi di questo *Io Paperone*, esaminando la struttura e i contenuti di un normale fascicolo di Topolino dello stesso periodo. A caso, abbiamo scelto Topolino n. 890, 17 di-

cembre 1972. Un primo, più immediato e più ovvio, approccio può ricercare le significazioni profonde che sorgono dalla struttura dei racconti, i postulati ideologici che sorreggono questo mondo che solo in misura limitata è ancora possibile chiamare disneyano, visto che le storie vengono in tutto confezionate in Italia.

Allo scopo si può agevolmente prestare la storia di apertura, *Le giovani marmotte e il manuale interplanetario*, che è anche più lunga delle altre (30 pagine). Si tratta della conduzione in parallelo di due serie di avvenimenti: le avventure di tre bimbi extraterrestri sulla terra e quelle dei tre paperini sul pianeta Arret (è terra scritto all'inverso) con la guida dei manuali delle rispettive associazioni, che si erano in precedenza scambiati. Ma, anche se la struttura formale delle due storie è omologa, non lo è certo la significazione che ognuna di esse reca in sé, anche se comune dovrebbe essere il fine a cui, in apparenza, portano: l'impossibilità di adeguarsi alle leggi e alle regole sociali di civiltà che abbiano strutture diverse dalla propria. Ma mentre, in questa sfasatura tra leggi di comportamento della società e comportamento individuale della persona estranea, i tre extraterrestri sbagliano perché male interpretano i dettati del manuale o perché equivocano sulle intenzioni dei cittadini terrestri, fatta salva la buona fede (arrestano due netturbini come «ladri di rifiuti», immobilizzano un innocente cacciatore di farfalle, ecc.), Qui, Quo e Qua sbagliano solo per difficoltà di adattamento alle consuetudini «irregolari» degli abitanti di Arret (prima si difendono egregiamente dai mostri e dall'eruzione di un vulcano, poi riescono persino a liberare il pianeta da un malefico robot gigante a cui nessuno sapeva opporsi: ma questo atto supremo di eroismo e di bontà potrebbe costare loro caro in quanto, poiché su Arret non esiste la riconoscenza, gli aerei degli arretiani cercano di colpirli). Se, quindi, per quel che riguarda i tre extraterrestri la sfasatura è imputabile a loro stessi, per quel che riguarda i paperini essa va ricercata nelle strutture sociali in cui si trovano contingentemente ad agire. Il polo positivo di questo doppio confronto risulta pertanto sempre quello «terrestre», e il polo negativo è sempre l'«altro». Tutto ciò che è «altro» rispetto alla «normalità», che poi significativamente coincide con la società occidentale ed urbana, anche se in possesso di strumenti tecnici più perfezionati, è in qualche maniera condannabile, e in ogni modo ridicolo. Al di là, quindi, del formale parallelismo delle due storie e della loro identica conclusione (entrambi i gruppi non avrebbero mai voluto aver accettato quello scambio di parti), rimane la mistificazione della proposta di strutture comunitarie che il lettore, per forza di cose, non può non paragonare alle proprie, identificandosi con quanto rappresenta per esso la «normalità» (cosa c'è di più

«normale» di due netturbini che compiono il loro lavoro o di un collezionista che cattura farfalle?) e respingendo tutto quanto non può che apparire estraneo. Il caso degli extraterrestri, «anormali» in misura estrema, è poi facilmente generalizzabile anche ad altri individui, stavolta terrestri, che in questa società, pur così normale, non si inseriscono, come è facilmente rilevabile da altre storie del Topolino italiano: dal «primitivo» al campagnolo, dal contestatore all'hippie.

Ma il giornalone dedica solo 110 delle 188 pagine effettive (tante sono quelle contenute nella copia da noi acquistata, che presenta un salto di sei pagine da pag. 143 a pag. 148 e non arriva perciò alle 194 pagine dichiarate) alle storie a fumetti (6 in tutto), mentre un quarto del totale (47 pagine) è dedicato alla pubblicità e 31 pagine sono occupate dalle rubriche, dalle lettere, dai giochi, ecc. Ed è forse in questa sua struttura generale che è rintracciabile il segno della omogeneità sostanziale di Topolino con l'industria editoriale e con la cultura di massa in genere.

Tra le rubriche, quella intestata a Salvator Gotta risponde a quesiti sul cibo delle libellule, sugli scoiattoli volanti e sull'attore Henry Fonda; il concorso «Se lo sai, rispondi!» propone quiz sul pugilato, sull'industria automobilistica italiana e sull'isola di Stromboli; la «Cronaca di Topolinia» si apre con gli indirizzi della Carrà e della Goggi, dedicati rispettivamente ai *rimpiangitori di Raffaella Carrà* e ai *sostenitori della nuova formula*. Non è certo la squallida banalità degli argomenti che può sorprendere, quanto se mai la loro quasi perfetta convergenza con l'universo culturale degli altri media. I quiz, e le risposte di Salvator Gotta che ne sono il correlato e che si muovono nella stessa logica (salvo l'interesse, tipicamente disneyano, per gli animali), sono troppo simili, fatte salve le proporzioni, a quelli del *Rischiatutto* televisivo, con la sua «cultura» fatta di nozioni esatte, quantificabili, su problemi che non offrano possibilità di interpretazioni contrastanti o di scelte di prospettiva; così come la «Cronaca di Topolinia» appare, sia nell'esordio sopra citato sia nelle successive risposte alle lettere, troppo simile, nella struttura e nei contenuti, alle corrispondenti rubriche di certi settimanali di cronaca e di attualità. Il mondo culturale (precostituito, senza sostanziale possibilità di intervento, quindi alienato ed alienante) che Topolino offre ai suoi piccoli lettori appare quindi come un mondo perfettamente determinato nelle sue strutture fondamentali, che sono poi quelle stesse che sorreggono l'intero insieme culturale omogeneamente dettato dal concorso dei mezzi di comunicazione di massa. La stessa composizione del fascicolo, con oltre i due quinti delle pagine dedicati alla pubblicità e alle rubriche, costituisce un perfetto introito, domani, alla lettura di *Grazia* o di *Epoca*.

## Brevi

a cura di Cesare Chirici

### Italia

#### Alessandria

*Palazzo comunale.* Disegni e incisioni a colori e in bianco e nero di Alberto Boschi, come documenti di « storia di una solitudine e di una nevrosi lacerante » (M. Vescovo al catalogo).

#### Arezzo

*Galleria comunale arte contemporanea.* Cinque luoghi della pittura di Sergio Vacchi, la cui recente figurazione sembra alludere a una sorta di albeggiante preistoria dell'umanità.

#### Bari

*Centrosei.* Opere di astrattismo visuale di Gianni Mangano.

*2b centro arte e design.* Scomposizione cinetica dello spazio nei lavori di Angelo Bertolio.

#### Bergamo

*Mille.* Recente pittura « non oggettiva » di Luigi Veronesi, alla ricerca di un infinito spaziale assolutamente pittorico.

#### Bologna

*Duemila.* Tra arte povera e arte concettuale, con lavori di Agnelli, Barry, Bochner, Boetti, Chiari, Fabro, Graham, Lewitt, Merz, Paolini, Rochburne.

*Forni.* Sculture informali di Luciano Minguzzi e pitture onirico-surreali di Luciano De Vita.

*Santluca.* Sculture in alluminio, bronzo e plexi di Giuliano Vangi, sul tema (neofigurale) dello smarrimento dell'uomo nello spazio comprimente della civiltà moderna.

#### Bolzano

*Goethe.* « Immagini dell'eccesso » e « Ossessione dei particolari » nella grafica di Franca Puliti, il cui insieme raggiunge, secondo Riccardo Barletta (che ne parla al catalogo) « risultati d'una lussuosa e funebre ica- sticità ».

*Piazza Domenicani.* Mostra dei naïfs italiani, con presentazione del libro omonimo edito da Passera e Agosta Tota.

*Studio 3Bi.* Strutture geometriche a modulazione spaziale di Giuseppe Uncini.

#### Brescia

*Piccola galleria U.C.A.I.* Grovigli biologici grafico-pittorici di Feliciano Bianchessi, presentato da Elda Fezzi.

*Nuova città.* « Puzzles » di U. Nespolo, presentato da Crispolti.

*Schreiber.* Congegni, macchine, assemblages oggettuali di Valeriano Trubbiani, tra inquietudine e ironia. Presentazione di Giorgio Di Genova.

#### Cantù

*Pianella.* Pitture di Komal, dal titolo « corpi e moti nello spazio ».

#### Castellanza

*Del Barba.* Sculture originali di Ugo Guarino ove è leggibile una sottile parodia dell'*homo mechanicus* (di chiara matrice schlemmeriana).

#### Colonnata

*Soffitta.* Opere recenti del pittore Alessandro Goggioli, il cui apparente accostamento naïf di temi e immagini sottratte a un repertorio quotidiano non nasconde una reale presa di coscienza delle inquietudini e dei drammi del nostro tempo.

#### Como

*Salotto.* Scultura « sperimentale » di Davide De Paoli, come « verifica di un movimento di riconoscimento scambievole (e di analisi-costruzione di questo movimento) fra design scultura e architettura » (dalla presentaz. di Paolo Fossati). Mostra success.: solidi geometrici a modulazione sequenziale cromatico-spaziale di Elio Santarella.

*Serre-Ratti.* « Compenetrazioni rotatorie e loro risultanze », di Paolo Minoli. Previste manifestazioni collaterali imperniate su incontri con la scuola, incontri musicali, dibattito sul colore e cinema di avanguardia.

#### Cremona

*Torrazzo.* Germinazioni spontanee di forme complesse intese come modo di esistere, nella grafica di Luigi Fagioli, presentato da L. Lambertini.

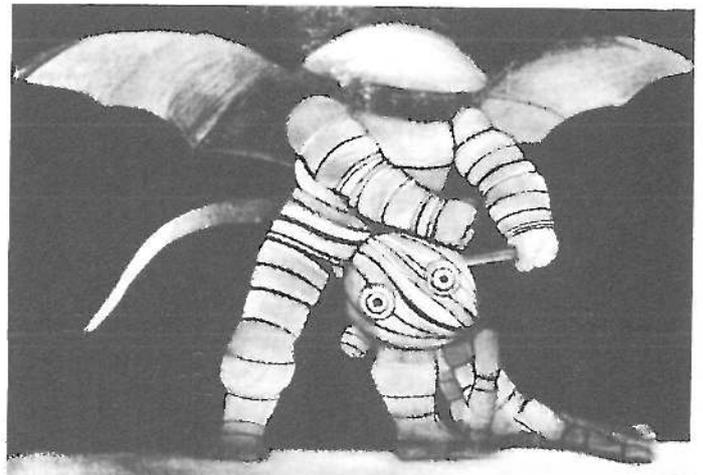
G. Strazza, *Disegno studio per 'Ricerzare'* (Livorno - Peccolo).

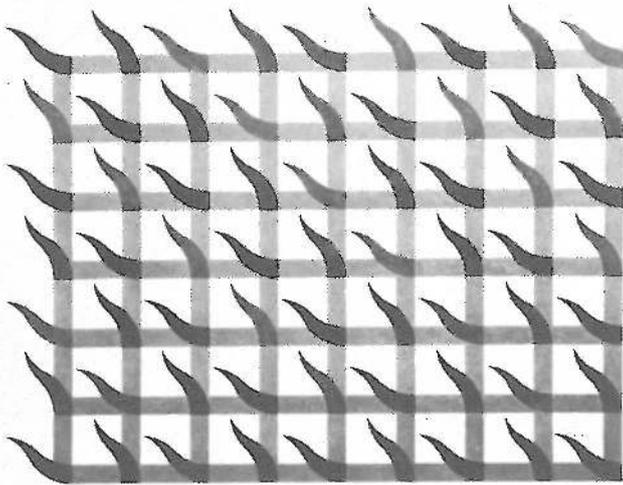
G. Cazzaniga, *Girasoli*, 1972 (Roma - Gabiano).



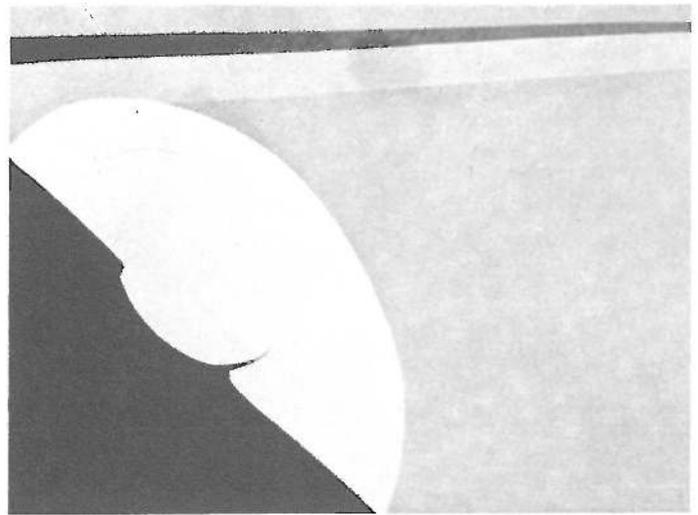
S. Vacchi, *Ninfee del Pianeta*, 1972 (Arezzo - Comunale).

L. De Vita, *Dipinto*, 1972 (Perugia - Armodio).





M. Cordioli, *A Fixed idea*, 1972 (Padova - Chiocciola).



M. Chianese, *Riflessioni di natura*, 1970 (Genova - Vicolo).

### Ferrara

*Galleria Civica.* «Participio presente», rassegna dedicata alle ricerche degli ultimi quindici anni. Si va dall'Action Painting e Informale ai Concettuali e pur con i comprensibili limiti di una mostra fatta con mezzi modesti riesce a fornire una stimolante documentazione.

### Firenze

*Giorgi.* «Aeropittura» di Gerardo Dottori. Antologica del percorso di questo originale artista dall'esordio futurista fino alle opere più recenti ispirate a recuperi emblematici della realtà naturale.

*Giraldi.* Mauro Reggiani.

*Inquadrature.* Grafic e diagrammi spaziali di Lucia Pescador. Successivam.: teatro visivo di Luciano Ori.

*Menghelli.* Tempera e acquarelli di Carlo Mattioli.

*Michaud.* Selezione di opere di Antonio Corpora dal 1964 a oggi. Aformalismo dell'immagine e quadro come «evento» (presentaz. di Cesare Vivaldi).

### Genova

*Bertesca.* «Poligammes J.G.», di Yvaral, visualcinetico parigino. Successivam.: opere di Daniel Spoerri, del gruppo «Fluxus».

*Incontro (saletta).* Roberto Pattina, visioni astrali e forme planitarie in spazi infiniti. Sul cataloghino, antologia critica.

*Polena.* Pitture di Claudio Verna, ove si attua un'indagine processuale dei rapporti tra luce, colore e spazio.

*Unimedia.* Archetipi elementari di Pietro Coletta, la cui combinazione dà luogo a una esperienza ove l'intenzione progettuale dell'artista si ritrova in qualcosa d'inedito, che è anche rinnovamento e riproposizione dello spazio della vita quotidiana.

*Vicolo.* «Riflessioni di natura» del pittore Mario Chianese, alla ricerca di una «nuova fisicità sensibile e quasi organica» (presentaz. di Vittorio Fagone).

### Intra

*Corsini.* Opere del cinetico venezuelano Jesus Soto.

### Lecco

*Stefanoni.* Allucinazioni tra il surreale e il tecnologico di Stuart Berkeley, giovane artista londinese.

### Livorno

*Peccolo.* Strutture mentali, come espressione esistenziale, di Guido Strazza, presentato da Luigi Lambertini.

### Lodi

*Gelso.* Opere astratto-geometriche di Rino Sernaglia.

### Mantova

*Teatro minimo.* Enigmi, simboli, elementi della vita psicologica di Silvia Costa, tradotti in forme sottilmente metamorfiche ove il segno esprime l'avvicinarsi tortuoso dei suoi molteplici trapassi.

*U.G.M.* Tele per strada di Dino Scardonì, che richiedono una più viva partecipazione del pubblico.

### Matera

*Studio arti visive.* Mostra personale di Giorgio Bompadre.

### Milano

*Arengario.* Lavori tra scultura e «pittura» (una sorta di bassorilievi moderni) di Giorgio Rastelli, dal titolo «arcaismo geometrico». Sul catalogo, presentazioni di Ignazio Mormino e Corrado Terzi.

*Ariete.* Segni astratti colorati di Giorgio Griffa, dal titolo «proposizioni per il silenzio» (presentaz. di Maurizio Fagiolo).

*Arte Centro.* Arte polimaterica di Enrico Prampolini, con un testo dell'artista sul catalogo dell'esposizione.

*Borgogna.* Retorica delle forme e controllato realismo negli ultimi lavori di Arroyo, che ripropone la sua inquieta ricerca figurale sul ventaglio di una più ampia casistica morfologica, sintattica e semantica. Sul catalogo, un testo di G erald Cassiot-Talabot.

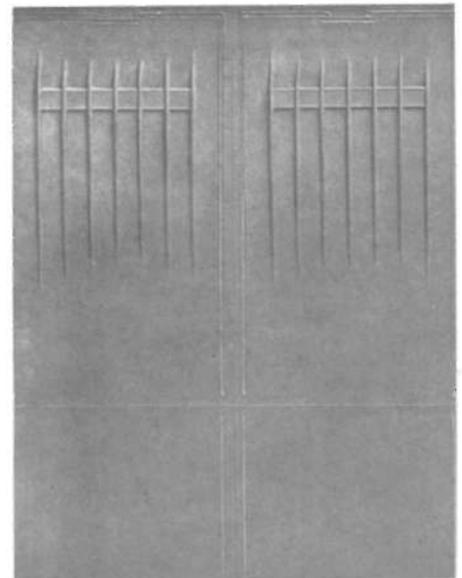
*Cadario.* Opere in alluminio e ottone cromato di Gaio-Visconti, sul tema dei movimenti circolari, del cerchio dinamico, del congegno vivo, ecc.

*Castello.* Acquarelli figurativi di Vittorio Vitali.

*Centro «raddoranti».* Comportamento & opera, comunicazione visiva di Megi Balboni e Fabrizio Caleffi.

*Centro Rizzoli.* Antologica di opere di Gino Severini, dal 1908 al 1956 (pitture e disegni).

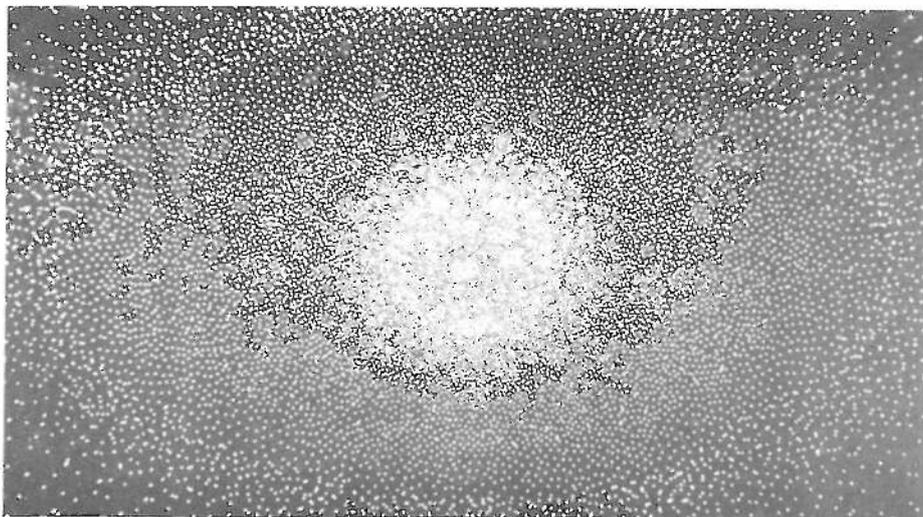
*Centro Tool.* Grafismi in negativo di Amelia Erlinger.



R. Pigola, *Struttura*, 1972 (Milano - Pietra).

N. Addamiano, *Solitudine*, 1972 (Bari - Bus-sola).





G. Napoleone, *Galussia*, 1971 (Roma - Obelisco).



B. Bruni, *Nudo ocra*, 1971 (Milano - Eunomia).

**Ciavasso.** L'artista spagnolo Gaston Orellana, già appartenente al gruppo Hondo, esibisce una figurazione di immagini umane larvali, incentrate sulla condizione dell'uomo e il suo smarrimento nell'ambiente sociale in cui vive. Lo presenta Crispolti.

**Cocorocchia.** Quattro giovani artisti, Cazzaniga, Della Torre, Lavagnino e Repetto, esplorano ciascuno secondo la propria ottica visuale il rapporto primario immaginazione-natura, presentati da Gianfranco Bruno.

**Diagramma.** Films e opere di Antonio Paradiso, scultore lucano, che indaga la dimensione dell'uomo estraniandola da contingenti parametri del consumo psicologico del quotidiano.

**Eidos.** Disegni neofigurativi di Carlos Alonso, illustratore argentino di notevole verve e fantasia.

**Einaudi.** Grafica politica spagnola.

**Eunomia.** Disegni e litografie di Bruno Bruni.

**Fante di spade.** Dipinti, tra il neofigurativo e l'optical, di Titina Mascelli sul tema del vuoto « intenso » cittadino e del vuoto « trasfigurato » del corpo dell'atleta. Presentazione di Jacques Dupin.

**Incisione.** Mostra di Frank Kupka, dal titolo: « quattro storie di bianco e nero ». Si tratta di 26 xilografie astratte sui motivi verticali, circolari, inventati, verticali e diagonali, triangolari.

**Levante.** Prima esposizione italiana di Rudolf Bauer, maestro della non-oggettività.

**Lorenzelli.** 15 oli su tela di Osvaldo Lincini, dal 1943 al 1958.

**Milione.** Ultimo lavoro di Sandro Martini e grafica di Jean Tinguely.

**Morone.** Modulazioni spaziali in chiave astratta di Paolo Cotani.

**Multicenter.** Serie di litografie di Josef Albers, dal titolo « White Line Squares ».

**Naviglio.** Cavità e creazioni in terracotta svuotata di Lothar Fischer, giovane scultore tedesco. Successivamente: stilemi e grovigli ormai scontati di Emilio Scanavino. È un formulario emblematico come un amuleto, un portafortuna.

**Nuova Sfera.** Quattro pittori salernitani: Matteo Sabino, Virginio Quarta, Paolo Signorino, Luigi Paoletti.

**Pagani.** Giuliano Collina, impatti con lo spazio della realtà quotidiana.

**Porta Ticinese.** Dialogo numerico tra Mario Mariotti e Corrado Costa.

**San Fedele.** Creatività per uno sviluppo psico-sociale. Films di alunni del IV e V corso di fotocinematografia, guidati da Luca Patella, e di alunni del corso di grafica pubblicitaria di Pasquale Santoro, dell'Istituto statale d'arte di Pomezia.

**Schubert.** Sculture di Mirko, presentato da Crispolti.

**Square gallery.** Fantasia e rigore formale nei lavori in sicoglas di Anna Marchi, presentati da Franco Passoni.

**Studio Marconi.** Tre environments di Gianni Colombo, Franco Morellet e Von Gravenitz.

**Studio Nino Soldano.** Disegni e incisioni di N. Crociani.

**Lambert.** Disegni e collages 1961-71, les promenades d'Euclide, il vero 1971-72 e Ennesima 1972, di Giulio Paolini.

**Uomo e l'arte.** Eriture di Baruchello.

**Vinciana.** Fotografie di venti progetti di Christo. È un passo assai indicativo verso la rarefazione concettuale.

**Visualità.** Abecedario-storia di pi greco, di Aldo Spinelli.

#### Napoli

**Diagramma 32.** Scrittura ritmata senza definite demarcazioni, nei quadri di Giancarlo Ossola. Lo presenta Vittorio Fagone.

**Centro.** Operazione Vesuvio 1972-73, III mostra progetti America (G. Becht, A. Karprow, D. Oppenheim, Christo, B. Pepper ecc.).

#### Novara

**Uxa.** Opere astratte di Giuliano Barbanti.

#### Osnago (Como)

**Cappelletta.** « Tra due primari », struttura di un'opera, con analisi sul catalogo, dell'artista milanese Dadamaino.

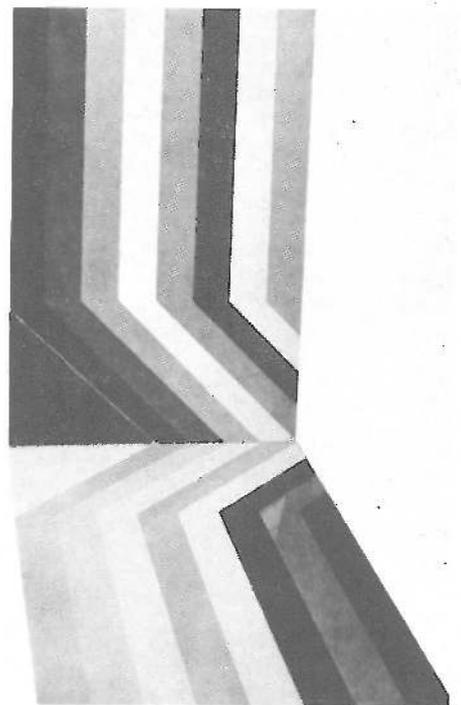
#### Padova

**Erenitani.** Pitture di Donato Colamartino: è leggibile « una sorta di trasposizione del reale attuata attraverso le sottili, ansiose e consolanti intrusioni della memoria » (R. Sanesi al catalogo).

#### Palermo

**Quattro venti.** Analisi del colore e strutturazione spaziale nelle opere di Vittorio Marino. Sul catalogo, un testo di Vittorio Fagone.

**Tela.** Pitture di Nino Cordio.



R. Borella, *Dipinto* (Verona - Ferrari).

P. Ricci, *La cupola*, 1972 (Milano - Diarcon).



## Parma

*Correggio.* Lavori informali di Costantino Guenzi.

## Pesaro

*Segnapassi.* Strutture primarie di dimensioni « aperte », nei lavori di Elio Marchegiani. *Modulo.* Strutture in alluminio, pitture e grafica di Giuseppe Allocca.

## Pordenone

*Sagittaria.* Confronti dialettici dell'immagine: Alberga, Albertini, Allievi, Aricò, De Gregorio, Emery, Fulissc, Giardina, Gribaudo, Mandelli, Ortelli, Paolini, Pozzari, Plessi, Sarri, Schmid, Varale, ecc.

## Roma

*Attico.* Videotape del festival di danza e musica in USA.

*Bateau Lavoir.* Pittura, disegno e grafica dell'artista jugoslavo Gjelosh Gjokaj, come « ipotesi di un discorso vibrante e carico di simboli... emblemi e immagini di un teatro sacrale dove si rappresenta la preistoria dell'uomo rivisitata e ribaltata nella realtà di oggi » (N. Tebano al catalogo).

*Due mondi.* Pittura di Aldo Conti, che affronta nei suoi quadri di nudi il « problema del prender corpo dell'immagine nella luce o viceversa dell'incarnarsi della luce in immagine » (dalla presentaz. di Cesare Vivaldi). *Fante di Spade.* Mostra di dipinti di William Bailey.

*Gabbiano.* Fiori « materici » di Giancarlo Cazzaniga.

*Giulia.* Tempere - assemblages e sculture di Paolo Guiotto, presentato da Enrico Panunzio. *Margherita.* L'immaginazione lirica, omaggio a Gastone Novelli. Opere di Buscioni, Canova, Ciai, Gasrini, Sarnari, Vaiani, Zajac, ecc. *Marlborough.* Sculture in terracotta di Costantino Nivola, su temi e tecniche della Sardegna.

*Medusa.* Konrad Klapheck e i suoi inquietanti oggetti « metallici ». Successivamente: mostra degli iperrealisti americani Don Eddy, Richard Estes, Ralph Goings, Duane Hanson, Richard Mclean, David Parrish, John Salt.

*Obelisco.* Modulazioni sul tema del cerchio di Giulia Napoleone, pittrice pescarese, presentata da Franco Russoli.

*Primo piano.* Mostra di disegni geometrici di Carlo Lorenzetti.

*Qui arte contemporanea.* Astrazione « lirica » di Valentino Vago.

*Seconda scala.* Luca Patella, « a proposito di Sal e Tig », topologie iperconnotative » (sic!), con partecipazione dell'artista e dei critici Barilli, Bonito Oliva, Menna.

*Studio Condotti.* Arte « spaziale » di Lucio Fontana.

## Seregno

*Gi3.* Strutturalità e cinetismo visuale nella pittura astratta di Aldo Schmid.

## Sulmona

*Stadera.* Coscienza critica e fede nell'utopia, nelle opere figurali a sfondo sociale di Nino Giammarco e Andrea Volo, presentati da Crispolti.

## Torino

*Approdo.* L'uomo e il mito in opere di scultura e di arte applicata dell'epoca precolombiana.

*Bussola.* « Le lézard aux plumes d'or », di Joan Mirò.

*Fauno.* « Revolving doors », di Man Ray.

*Notizie.* Giulio Paolini, *idem*, regesto delle opere come motivi a punti multicolori, 1972.

*Tavolozza.* Lavori figurali di Gigino Falconi.

*Triade.* Giancarlo Franchi, presentato da Lara Vinca-Masini, recupera nelle sue ultime opere simboli grafici su civiltà remote restituendone una visione composita, attraverso una sorta di ibernazione a ritroso.

## Venezia

*Cavallino.* Il giapponese Koji Kinutani rappresenta nei suoi quadri un enigmatico soprammondo che mette in risalto le virtù del silenzio (F. Bondi al catalogo).

## Verona

*Meridiana.* Jean-Paul Morelle.

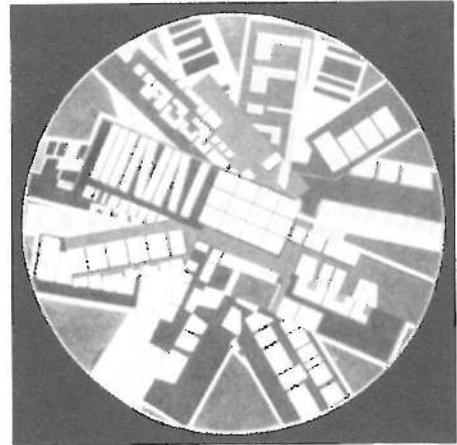
*Scudo.* Ritratti « mnemonici » di Giorgio Albertini.

## Vicenza

*Tinogheffi.* Quadri-scultura di Sergio Schirato, come « astrazioni orografiche » (B. Pasamani al catalogo).



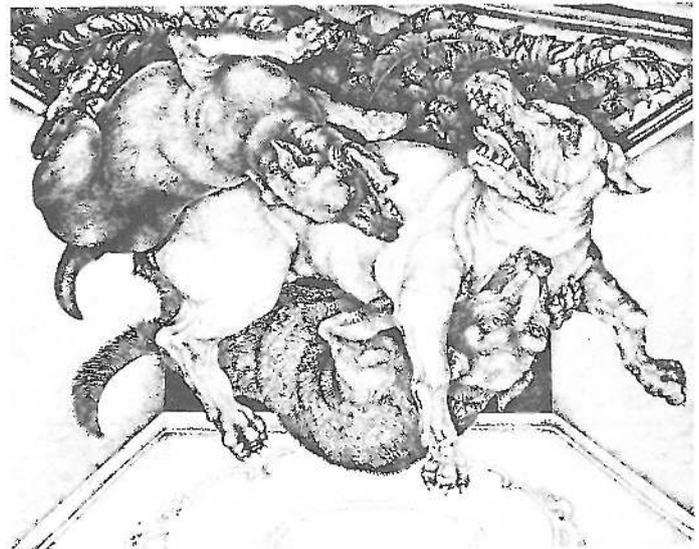
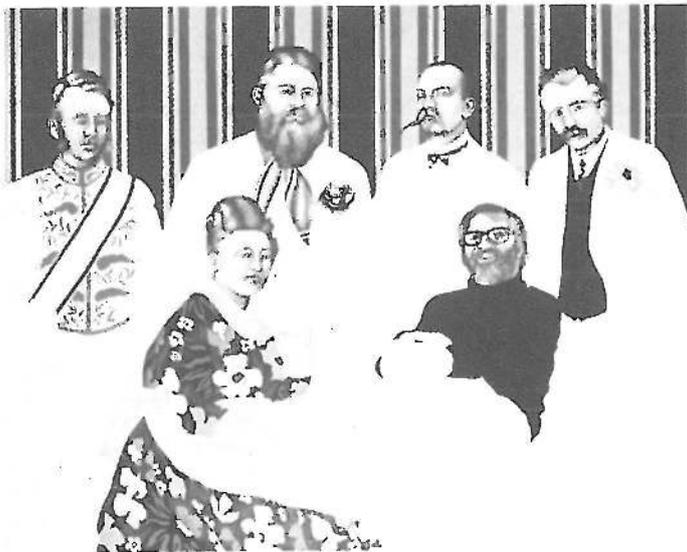
L. Timoncini, *Fine settimana*, 1971 (Brescia - Schreiber).



P. Scirpa, *Struttura* (Milano - Canali).

G. Albertini, *L'intruso*, 1972 (Verona - Scudo).

F. Puliti, *La zuffa dei cani*, 1971 (Bolzano - Goethe).



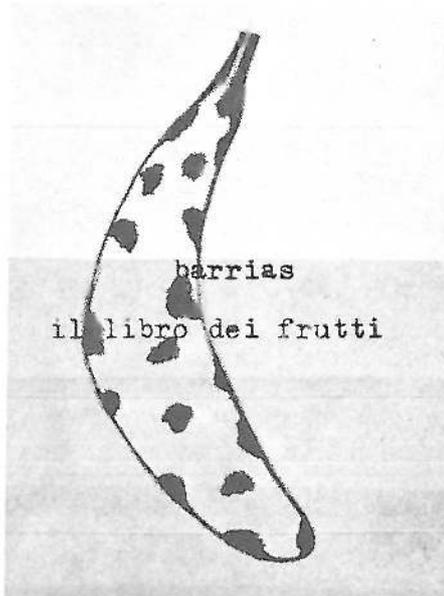


C. Nivola, *Overpopulated Earth*, 1972 (Roma - Marlborough).



C. Pescatori, *La corsa II*, 1973 (Brescia - Fant Cagni).

Barrias, *Il libro dei frutti*, 1973 (Milano - Pilota).



### Vigevano

*Nome.* Dialettica interna a ogni forma nei lavori astratto-visuali di Miro Cusumano.

### Belgio

#### Bruxelles

*New Smith Gallery.* Giorgio Ciam e Mimmo Conenna.

#### Anversa

*Modern Art Gallery.* Urbain Mulkers.

### Canada

#### Montreal

*Musée d'art contemporain.* Jacques Hurtubise.

### Francia

#### Parigi

*Musée national d'art moderne.* Camille Bryen.

### Germania

#### Berlino

*Akademie der Kunst.* Edward Kienholz.  
*Neue Nationalgalerie.* Oskar Schlemmer.

#### Colonia

*Reckermann.* Germano Olivotto.

#### Francoforte

*Frankfurter Westend.* Enrico Della Torre.

#### Monaco

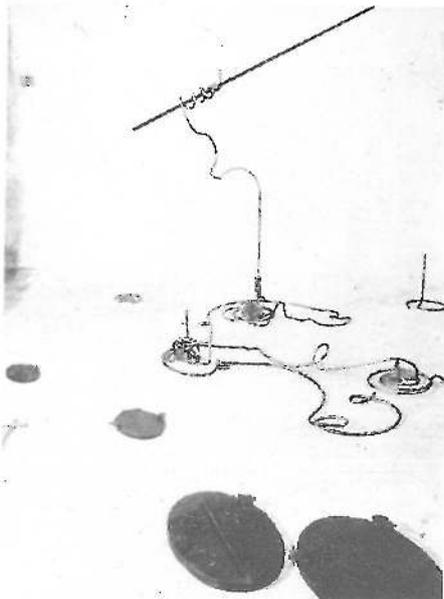
*Haus der Kunst.* Lyonel Feininger.  
*Heiner Friedrich.* Maurizio Mochetti.

### Gran Bretagna

#### Londra

*Woodstock.* Antonio Massari

Q. Ghermandi, *Segmento rosso*, 1972 (Firenze - Michaud).



### Edinburgo

*Royal Scottish Academy.* Futurismo italiano 1909/1919.

### Iran

#### Teheran

*Istituto Italiano di Cultura.* Artisti veneti 1972 (Arduini, Bacci, Bogoni, Berardinelli, Biasi, Girardello, Legnaghi, Levi, Meloni, Olivieri, Patelli, Robotti, Saetti, Sartorelli, Tenuti).

### Olanda

#### Amsterdam

*Stedelijk Museum.* Jan Schoonhoven.

#### Rotterdam

*Museum Boymans van Beuningen.* Felix Labisse.

### Stati Uniti

#### New York

*Museum of Modern Art.* Iconography of the picture press.  
*John Weber.* Salvo.

#### Chicago

*Museum of Contemporary Art.* Piero Manzoni.

### SVIZZERA

#### Basilea

*Kunsthalle.* Adolf Luther e Hans Glauber.

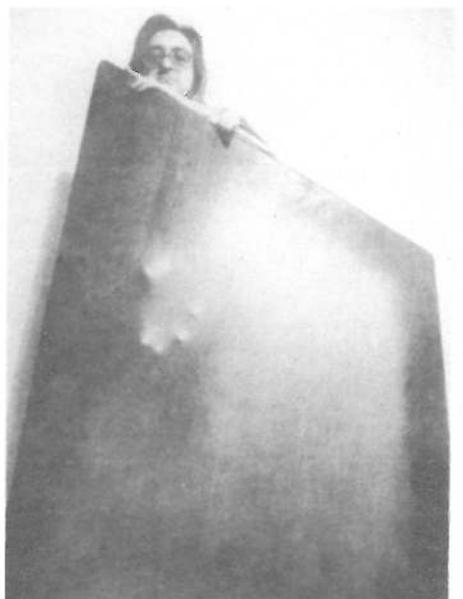
#### Lucerna

*Kunstmuseum.* Gerhard Richter.

#### Zurigo

*Kunsthaus.* Emilio Stanzani.

E. Marchegiani, *Oggetto* (Pesaro - Segnapassi).



## Recensioni libri

GERMANO CELANT, *Giulio Paolini*, Ediz. Sonnabend Press, New York, Edizioni Galleria Nötizie, Torino.

In questa monografia, Germano Celant svolge un'analisi lineare di dodici anni di attività — dal 1960 al 1972 — del giovane artista torinese Paolini, attraverso l'iter di un centinaio di opere; contemporaneamente ne propone la collocazione storica, accanto alle più recenti avanguardie artistiche americane.

Uno tra i fattori che determinano l'importanza di questo libro (edito in occasione di una mostra personale di Paolini alla Sonnabend Gallery di New York) è senz'altro la singolarissima e fortemente anticipatrice quale quella svolta dall'artista torinese, specialmente nel periodo compreso tra il '60 e il '65, (tra i venti e i venticinque anni di età) e costituente il nucleo della sua ricerca isolata, poco conosciuta e ancora meno divulgata in quegli anni. Celant individua in questa iniziale ricognizione di Paolini sul contesto « arte » (nata dall'esigenza di conoscere cosa sia l'arte, ovvero « l'arte come arte ») gli schemi linguistici del segno come significante, focalizzati sugli strumenti della pittura, e sull'immagine del pittore.

Questo studio, quest'indagine degli aspetti particolari dell'intero contesto dell'arte è dapprima condotto da Paolini sui segni semplici (tela, titolo, colore, segno, materia) e quindi sui segni complessi (autore, ambiente, storia dei documenti artistici). In questa prima fase del suo lavoro, appunto fino al '65, l'autore e l'opera convivono in un insieme inscindibile, come del resto l'identità autore-spettatore. Dal '65 inoltre egli usa la fotografia come mezzo linguistico assolutamente oggettivo, in un atteggiamento che percorre di anni le ricerche di un Huebler e di Dibbets (più concettualistiche, osserva Celant, in quanto la fotografia è segno sostitutivo dell'idea; da Paolini invece assunta come sostituzione dell'oggetto e della sua presenza concreta).

È appunto questa radice concreta (e a mio avviso profondamente europea) che distingue Paolini dalle successive posizioni concettualistiche degli artisti americani. Tale assunto è costantemente confermato dai suoi successivi orientamenti, rivolti all'indagine della linea evolutiva storica e comunicazionale dell'attività artistica, e dal '68, dopo l'identificazione degli « artefatti » storici, sull'identità di autore e spettatore attraverso il « vedere ». « L'infinità del fenomeno del vedere », nella polarità circolarmente rimbalzante dall'identità dell'analisi singola all'illimitatezza della ricerca, è assunta quindi da Paolini come terreno di un'indagine serrata e rigorosissima, includente dialetticamente ('72) e in prospettiva reale tutti i lavori precedenti e l'artista stesso.

L'occasione del riscontro dell'opera globale di Paolini con quella dei concettuali americani attivi dal '67, porge al Celant la possibilità critica di distinguere entro questa area operativa due tendenze: « la prima rivolta a uniformare e concentrare, secondo un rigore logico, visuale e linguale, il materiale offerto dalla realtà che viene documentato tramite parole o immagini di registrazione fotografica, in un unico tessuto logico e concettuale (Barry, Huebler, Weiner, Dibbets); la seconda, al contrario, dimostra l'esigenza di un approccio, non al reale, anche se uni-

versalizzato, ma all'arte e alla nozione d'uso dell'artefatto linguistico. Le rivendicazioni filosofiche e linguistiche dei concettuali puri (Kosuth e Art-Language) del contesto « arte » si rifanno ai filosofi analitici e linguistici delle scuole di Cambridge e Oxford (Wittgenstein, Wisdom, Austin, Moore e Ryle) ». In questo contesto Paolini, precorritore dal '60 delle due tendenze, vi assume una posizione di « concettualismo concreto », per la sua continua oggettività dell'analisi e indagine non « puramente » linguistica. Assai meno costruita invece la collocazione storica dell'artista torinese negli anni '60-'65: dal Celant — dopo fuggevoli cenni al senso delle coeve operazioni di Piero Manzoni, Jannis Kounellis, Cy Twombly — di nuovo rimandata alla situazione artistica americana di quegli anni, dove isolatamente e autonomamente (e pertanto ovviamente sconosciute a Paolini) maturavano le teorie antiformaliste sull'« arte come arte » di Ad Reinhardt, nonché le analisi strutturali, filosofiche e matematiche sul linguaggio di Henry Flynt. Uno studio più approfondito della situazione artistica italiana di quegli anni — dipanantesi essenzialmente tra Torino (dove le ricerche di Paolini, isolato fino al '63, hanno avuto contatti e interazioni con le coeve di Michelangelo Pistoletto e Aldo Mondino) e Milano (dove Piero Manzoni e Luciano Fabro lavoravano sull'indagine oggettiva dell'esperienza), nonché sull'evoluzione di certe problematiche impostate dal nouveau-realisme — avrebbe meglio focalizzato la complessa radice culturale, tipicamente europea, di una tra le più importanti personalità artistiche odierne.

Mirella Bandini

JEAN MITRY, *Storia del cinema sperimentale*, Ediz. Mazzotta, L. 4.900.

Per anni insegnante dell'Institut des Hautes Études Cinématographiques di Parigi e qualificato storico del cinema, Jean Mitry ha tentato una discussione dello sperimentalismo cinematografico che allargasse l'indagine di molto rispetto a quanto solitamente veniva compreso in questo campo; e per farlo l'autore si è mosso su due piani: da un lato attenzione ai contemporanei esperimenti d'avanguardia nelle arti figurative; dall'altro interpretazione di un nuovo linguaggio espressivo considerato sperimentale nelle sue semplici evoluzioni. Il libro dunque parte come qualunque altra storia del cinema, riferendosi, sia pur brevemente agli italiani (Guazzoni e Pastrone) e a Griffith: ciò che interessa al Mitry è tuttavia la strutturazione dello spazio nei primi e la « scoperta » del montaggio nell'americano, cioè l'intuizione che nel cinema le immagini esprimono relazioni metriche. In partenza il proposito dell'autore sembra chiaro: il cosiddetto *cinema sperimentale* trova le sue origini nella pittura, non nel cinema; e d'altra parte si trovano, specie negli anni fino al '20 circa, delle ricerche e delle innovazioni linguistiche in film distribuiti commercialmente. Così Mitry muove dalle teorie e dalle sperimentazioni di Leopold Survage sulla pittura in movimento, nega l'importanza del futurismo in campo cinematografico e, dopo una veramente troppo rapida carrellata sui movimenti artistici tedeschi da *Die Brücke* a *Der Blaue Reiter* e a tutto quanto ne deriva, anche parallelamente in campo teatrale, passa a parlare dell'espressionismo cinematografico, distinto, forse un po' arditamente, in un « caligario » tutto nato dalla pittura e in un espressionismo vero e proprio, in cui si sti-

lizzava senza deformare, che l'autore vuole derivato dalle opere svedesi di Sjoström o di Stiller. E pare questo il primo inserimento arbitrario all'interno del libro come dopo, più gravemente, il capitolo sul documentario e su Flaherty, che per quanto grande di « sperimentale » non ha proprio nulla, come nulla hanno Grierson o Ivens, a meno che non si voglia intendere che questi cineasti raggiungono un'espressione personale ed estremamente significativa, il che però allora dovrebbe far allargare ulteriormente al Mitry il suo campo di indagine e portarlo a scrivere ancora, più semplicemente, una storia del cinema comprendendovi anche tutti quegli autori, specie hollywoodiani, che se non ebbero un linguaggio « nuovo » dal punto di vista della sperimentazione, un linguaggio però, e magari potente come quello dei documentaristi citati, certo lo ebbero. Le esclusioni poi non sono soltanto limitate a questo campo, che potrebbe trovare la sua discriminante nel fatto che si tratta di produzione largamente commerciale, costruita all'interno di schemi collaudati su varia scala (ma, come ha messo in rilievo molta della critica più recente, proprio per questo a volte tanto più originale) e quindi relegata spesso dagli storici al livello « inferiore » dell'industria, dello spettacolo, o dei fenomeni di costume. Le esclusioni si fanno più gravi quando ad esempio l'autore, giunto agli anni Sessanta, si dilunga sul Free Cinema inglese, che se porta un rinnovamento lo porta a livello tematico più che linguistico, cita addirittura, passando a parlare della Francia, un documentarista banale come Reichenbach, nel quale vede « fini estetici » non ben precisati, e poi trascura completamente tutta l'opera di Godard, certo degno di essere ricordato sia per i rapporti con l'arte figurativa contemporanea, sia, soprattutto, per gli esperimenti sul linguaggio cinematografico. Mitry insomma preferisce vedere « i chiaroscuri di Rembrandt o la durezza di Mantegna nelle scene tragiche, la fluidità trasparente e lo sfumato di Leonardo nelle scene d'amore » parlando del *Faust* di Murnau (pag. 61), cioè preferisce in sostanza attenersi a un tipo di critica tradizionale, certamente valido, ma riferibile allora anche all'opera di un Von Sternberg, o di un Dreyer, tanto per citarne due già ricordati anche dal Ragghianti (e la prova è che di Von Sternberg si esamina solo *Der Blaue Engel*, in quanto « espressionista », mentre non si fa menzione dell'autore e dei film da lui realizzati prima e dopo questo). Allo stesso modo giustamente Mitry analizza i tentativi di « musica visiva » di molti film astratti, le opere di Hans Richter o di Walter Ruttmann, e ne pone in evidenza i limiti con molta acutezza, identificando il loro errore di base nella volontà di raggiungere un'arte « pura » incanalando a beneficio dell'immagine animata le scoperte del cubismo, del surrealismo ecc. e facendo spesso in tal modo qualcosa di anticinematografico, giacché « il ritmo visivo di per se stesso non comporta nulla » e « il ritmo nel cinema è in funzione di ciò che deve essere ritmato » (pag. 105). Ma poi a proposito di Eisenstein, che orienta le sue ricerche sul montaggio proprio dando un significato al ritmo visivo, Mitry parla di tradimento dell'autenticità drammatica, e giunge all'assurdo di rifiutare tutte le immagini metaforiche del cineasta sovietico a meno che non entrino narrativamente nel contesto del racconto: così ad esempio rifiuta le immagini del buco macellato montate parallelamente agli operai massacrati in *Stacka* (Sciopero) perché « tutta l'azione si svolge nell'officina e nelle strade e non nei mattatoi » (pag. 123), mentre ap-

prezza in *Oktjabr* (Ottobre), il rapporto tra Kerensky e Napoleone perché una statuette di quest'ultimo si può immaginare nel salone del Palazzo d'Inverno in cui si trova il personaggio; salvo poi criticare il fatto che la stessa statuette cada e si rompa, perché Eisenstein non mostra chi l'ha fatta cadere... E via di questo passo, anche a proposito dei film di Pudovkin. L'impostazione del Mitry invece si fa più precisa nell'articolato capitolo sui rapporti tra surrealismo e cinema, ove, dopo aver ricordato che si ripropongono gli stessi pericoli dell'espressionismo, cioè quelli di applicare semplicemente al mezzo cinematografico temi o immagini concepite per la letteratura o la pittura, l'autore, adottato il giudizio di Ado Kyrou secondo il quale l'esperienza filmica è essenzialmente surrealista perché la realtà vi si trova arricchita di tutto il suo contenuto latente, riscontra il vero surrealismo cinematografico non tanto nelle pur giustamente celebrate opere di Buñel o della Dulac, quanto nelle grandi comiche americane del muto, quelle di Sennett, di Keaton, di Langdon e di Chaplin.

Molta attenzione nel libro è data anche ai rapporti tra immagine e musica nel film sonoro, dagli esperimenti di Norman Mc Laren, esaminato con giusto rilievo, alla intelligente stroncatura, in opposizione, degli analoghi superficiali tentativi di Walt Disney in *Fantasia*, alla contestazione parziale (ancora una volta, ma con motivazioni più valide) delle teorie di Eisenstein.

Mitry chiude il suo discorso, naturalmente, con l'Underground americano; ma forse per lo stesso motivo che gli fa escludere, come si è detto, un tipo di sperimentalismo quale quello di Godard, egli non sembra cogliere il fenomeno nei suoi aspetti più stimolanti di rinnovamento linguistico e riporta, per più pagine, una specie di esecuzione sommaria di Robert Benayoun sul movimento, che finisce per implicare anche, a proposito di Warhol, una condanna di tutta la Pop Art.

Roberto Campari

UMBERTO BOCCIONI, *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Zeno Birolli. Ediz. Feltrinelli (L. 3.500).

Uscito lo scorso anno il corpus degli scritti di Boccioni (Feltrinelli, Milano 1971) è capitato al curatore, Zeno Birolli, di ritrovare una serie di inediti di estrema importanza, che ha stampato come seguito e complemento del precedente lavoro.

Un primo motivo di interesse è dato dalla conservazione di questo materiale. È lavoro di Marinetti l'aver sistemato i vari fascicoli, con i fogli e foglietti riuniti ordinatamente, e i titoli di ciascuno ben evidenziati, autografi del mentore del futurismo. Marinetti dunque annetteva grande importanza a questo materiale, e non si può non dargli ragione, e lo aveva archiviato con cura in vista, secondo quanto ricordano i familiari, di pubblicarli ad una qualche occasione. Che il lavoro di allestimento di questi inediti sia stato fatto subito dopo la morte di Boccioni è deduzione ovvia per il lettore. Ci si chiede dunque perché sia rimasto fuori al momento dell'allestimento dell'*Opera Completa*, e il titolo ha una sua precisione non casuale, edita nel '27 a Foligno.

La questione può apparire secondaria, ma lo è meno se si tien conto di quello che è oggi lo sforzo maggiore per capire il futurismo. Partire da esso come gruppo o legame di rapporti tra uomini di diversa origine, co-

gliere il punto di sutura e di integrazione rispetto a un qualche nucleo operativo o intellettuale: connotare la veste pratica, in quanto manifesta volontà di apparire nelle proprie comparse pubbliche e come affermazione di poetica: cogliere i vari momenti di ognuno e conmetterli o sconnetterli da quel tutto. Insomma da un insieme, in quanto tale da verificare, ai particolari di ognuno della costellazione più o meno gassosa che fu il futurismo. In tale ricerca il fatto che il corpo di riflessioni e enunciazioni di Boccioni risulti il più vasto, a livello di poetica di battaglia di diario di lavoro, accanto a quello di Marinetti, spiazzato su altre esigenze di lavoro e su altre esperienze, assume un'importanza non secondaria per confronti e correlazione. Ma assume un senso in più se si considera Marinetti *editor* di Boccioni. Questione da vagliare con la dovuta attenzione questa, e proprio in luce di una definizione intenzionale della realtà futurista così com'è vista da Marinetti nei vari momenti del suo lavoro di coordinatore, e di creatore di una immagine precisa e non casuale.

Come che sia, e in attesa di qualche approfondimento sul tema, il libretto oggi disponibile comprende tre gruppi di materiali. Un primo con testi ampiamente elaborati o tali da apparire completi, il testo della *Conferenza di Roma*, del 1911 e relative note; il *Manifesto della Architettura futurista*; alcuni *Appunti* da porre in relazione alla elaborazione di manifesti; *Balla*; *Russolo*; una *Costruzione tipografica*; alcune *Parole in libertà*. Nel secondo gruppo *Appunti per un diario e Lettere*. Infine nel terzo andranno collocate *Appunti e note* relativi al *Manifesto della Scultura* e al libro di Boccioni *Pittura e scultura futuriste*. Non è questa la sede per una discussione filologica, ad esempio sulle varianti o le annotazioni boccioniane ai propri testi, o per vagliare aspetti e problemi relativi a come la figura di Boccioni esca da queste pagine. Accontentiamoci di qualche assaggio. *Balla e Ricerche sull'arte di Russolo* dovrebbero appartenere al tardo 1915 o ai primi dell'anno seguente. Il 30 gennaio 1916 Boccioni scrive di Balla su «Gli avvenimenti» e promette, in quella che è appena una veloce scheda di appunto, di tornare sul tema. I fogli rinvenuti sarebbero proprio la traccia dell'articolo «ampio» che Boccioni ha promesso ai lettori.

Pagine queste ritrovate che meritano grande attenzione, anche per la domanda che Birolli si pone in una nota sul perché il brano giunto a una buona elaborazione non sia stato pubblicato in rivista; «viene il dubbio che potrebbero essere subentrati motivi di esitazione e di ostacolo, oltre a quello maggiore e sicuramente definitivo della morte», osserva Birolli. L'articolo è, per dir così, polivalente: parla di Balla, certo, ma, fin dalla mossa iniziale, annuncia in sottofondo qualcosa di più. Sembra che Boccioni avverta un mutamento di clima e esterno a sé e al futurismo e interno alle sue convinzioni e al futurismo, e finisca sul tronco di un discorso per e su Balla, di innestare la propria ansia di lavoro: con un occhio alla biografia boccioniana non si dimentichi cosa sono gli anni 1915 e 1916 nella svolta neo-cezanniana come vuole taluno o espressionistica come pretende altri, o fosse altro ancora. L'attacco del brano ha un richiamo a discussioni del momento in cui Boccioni scrive che mi pare curioso: «la nausea per gli opprimenti e onnipotenti valori plastici tradizionali», dice la prima riga. Ora, Boccioni vuol collocare Balla nella novità storica del suo lavoro, partendo dalla Roma primo novecentesca, ma

l'accento ai valori plastici è cosa dei giorni in cui scrive. Balla, osserva subito, «vedeva il soggetto dove altri vedono nulla» e poco oltre corregge il tiro perché la ricerca del soggetto non sta come significato etico che l'impresa assume, ma «nella ostinata ricerca di soggetti che combattessero il comune aspetto dei quadri». L'appunto nei successivi passaggi di varia encomiastica resta sospeso, tranne in un punto dove si avverte che «Balla vuole artivare... al germe del principio architettonico dell'arte».

S'è letto, poche pagine avanti un Manifesto dell'architettura futurista, giustamente messo in coesione dagli editori con l'*affare* relativo all'altro manifesto architettonico, quello di Sant'Elia. Certo la questione delle paternità, scambi e ricambi nell'*affare* Sant'Elia, viene così in qualche modo illuminato, ma, alla lettura, quel testo boccioniano appare tanto più relativo a una riflessione sul proprio lavoro quanto meglio si entri nel discorso da lui condotto, innanzi.

Sicché, tornando al *Balla*, vien fatto di porsi la domanda se Boccioni non sovrapponga se stesso a Balla e se non ponga distanza tra la propria esigenza di lavoro e quella dell'antico maestro alla luce di considerazioni più intime di lavoro suo. Balla, annota, è preso da «entusiasmo demolitore» e sembra perdersi. Boccioni studia questo momento, ne coglie la fuga da ogni «valore plastico oggettivo», verso un dogma dello spirito. Di questo dogma Boccioni coglie un aspetto: «è la legge dello stile applicato fino alla morte», quello che porterà oltre la funzione della tela, fino al «costruiamo. Costruzione degli oggetti. Imita le botteghe». E non è senza interesse confrontare questo ragionamento sullo stile con il lungo appunto riportato a pagina 44. Là si legge, tra l'altro: «Lo stile non fa sentire il bisogno della novità. Egli è l'originalità stessa perché ha in sé la fonte della fantasia cioè l'infinito. Quindi lo stile contiene il rinnovarsi della fiamma idea». E ancora: «Subordinazione è stile cioè disciplina e obbedienza e giustizia».

Procedere a una lettura per filigrana autobiografica di Boccioni, cioè per riversamento in matrice di proprie preoccupazioni di lavoro, significa ridiscutere e il modo di scrittura di Boccioni in un momento così complesso, di estrema tensione culturale e ideologica come sono per lui gli anni della guerra, e la maturazione appunto ideologica che lo stacca in solitudine di ricerca, rispetto ai compagni di avventura, sempre più arrovellata. Qui l'analisi dovrà muoversi in modo più ricco e diramato che non si sia fatto finora. Si pensi ad esempio ad una concettualizzazione come quella di *fatalità*: scrive nell'appunto su Russolo che bisogna negare il museo come ammirazione passiva del già fatto, e si deve «proclamare il fatale continuo evolversi dell'arte». Smentire, se è il caso, e superare l'opera già fatta, è «la fatalità e l'essenza stessa dell'arte il suo eterno divenire». Non si riesce a non correre alla pubblicistica metafisica di De Chirico e di Carrà con la loro «fatalità» geografica, etnica ed estetica. Naturalmente la connessione non va precipitata, e forse neppure arrischiata se non dopo una lunga indagine estremamente capillare. Così, quale che sia l'interpretazione più generale di *Architettura futurista. Manifesto*, non si potrà non indagare il senso e il significato di un termine come *necessità* che vi si riavviene («l'unica via che conduca ad un rinnovamento radicale dell'architettura è il ritorno alle *Necessità*). Quando ho scritto che la formula del dinamismo plastico racchiudeva in sé l'*idealità* della no-

stra epoca intendevo dire che racchiudeva in sé la necessità della nostra epoca». Altre, *Note per il libro*, scrive: «La *intera necessità* è base di tutto, cioè di ogni libertà», con la conseguente affermazione: «la necessità interna nasce da tre ragioni mistiche...» ecc. E si ricordi che gli appunti sopra riferiti sullo stile si inaugurano con la frase: «Risvegli dell'idealismo»).

Birolli, a un certo punto, e a proposito della frase «quanto più la libertà è contenuta tanto più vi è stile», annota che «la più grave falsificazione del suo pensiero sarebbe quella di assumere come valore assoluto questa connessione da lui posta di stile = ordine, magari sino a ideologizzare in senso prefascista le sue idee», e richiama l'attenzione alla polemica boccioniana contro il classicismo cubista. Giusta osservazione e giusta petizione di principio, ma su cui merita riflettere. Non è forse in fase di costruzione di una ideologia Boccioni in questi gruppi di pagine? La tenuta degli argini positivisti è ormai dubbia, la tensione idealistica si fa forte, e un certo spiritualismo non manca di trascinare. Sembra che Boccioni tenti, un poco alla brava e piuttosto con disperazione, di rovesciare l'antica nozione di sintetismo cara al futurismo in una sintesi ideologica, ed è su questa via che va colta, credo, l'importanza rivelatoria degli scritti in questione. Riesce imprecisa la nota di Birolli per cui delle contraddizioni in cui si imbatteva (o dibatteva?) Boccioni riuscisse a dialettizzare le difficoltà. Riesce imprecisa proprio perché Boccioni non tanto dialettizza quanto ne forza i termini ideologici, li ideologizza. Che dietro stiano effettive difficoltà e turbamenti che nascono per sviluppo delle stesse processi di Boccioni e da una precisa biografia di intellettuale di quel tempo di rivolgimento, non par discutibile: ma è altra considerazione che non dialettica.

Si diceva della biografia di un intellettuale nel tempo del rivolgimento. Basti qui una spia come quella, che torna più volte, della necessità di superare la negazione, cioè la ricerca di un ruolo positivo. È una spia sintomatica, che va tenuta nella debita considerazione, tanto più leggendo questa definizione di ruolo positivo, che si trova in una paginetta cassata di *Note per il libro*: «Lo stato d'animo plastico... dovrebbe essere la fusione perfetta tra l'austera poesia che emana l'anonimo formale della pittura pura e il mistero di una emozione completamente rinnovata, interpretata come esponente di una nuova religiosità». Con la clausola successiva che è «creazione di un nuovo ordine di una nuova chiarezza, ma scaturita dall'odio dell'antico e dalla demolizione della rivoluzione» (sottolineatura mia). Questa rivoluzione che apre nuove vie (o va intesa la frase come antirivoluzione?) non è certo più quella futurista, comunque la connoti Boccioni.

Paolo Fossati

## Schede

a cura di Piera Panzeri

*L'altra grafica*, Almanacco Bompiani 1973, a cura di Rita Cirio e Pietro Favari.

La pubblicazione si propone di documentare le più importanti ricerche di grafica «altra», diversa, cioè, da quella pubblicitaria e consumistica o comunque finalizzata a sostegno del sistema capitalistico. Come opportunamente dimostrano le prime pagine, seguendo i sug-

gerimenti proposti da Umberto Eco nell'introduzione, la distinzione non è scontata: il gesto dell'uomo che punta l'indice verso l'immaginario osservatore può appartenere al militarista americano, al soldato della rivoluzione sovietica o può banalmente diventare l'invito «personalizzato» a comprare l'ultima automobile; così la identica tecnica dell'immagine può essere utilizzata nel contesto del maggio francese o per pubblicizzare la lotteria di Merano. Il criterio dunque per definire la grafica «altra» è che, nel momento in cui appare, svolga una funzione di rottura, di attacco al sistema dominante. Le esemplificazioni portate dal volume coprono un'area molto vasta: la grafica della rivoluzione cubana, russa, cinese, della guerra di Spagna, del nuovo corso cileno, i manifesti e i giornali di contestazione del mondo occidentale, la grafica dei movimenti underground, dei movimenti di liberazione del terzo mondo e di liberazione sessuale e concludono prendendo in esame, con la guida di Daniela Palazzoli, la contestazione estetica all'interno del circuito dell'arte. Data l'ampiezza del campo, la documentazione non può avere una pretesa di completezza neppure relativa, ma l'efficacia delle immagini, la chiarezza dei testi introduttivi di Giovanni Buttavara, Furio Colombo, Edmondo Desnoes, Claudio Bertieri, Alice Oxman, che collocano ogni esplosione grafica nel contesto storico, e la riproduzione di documenti esplicativi originali (dichiarazioni, volantini, programmi dei vari movimenti) rendono il testo vivace e, soprattutto, stimolante.

CORNELIA FOSTER, *Pitture per i King*, ediz. Square Gallery, Milano 1972.

Non è facile, per chi non conosca i King, spiegare il significato dell'operazione tentata da Cornelia Foster in questo volume, graficamente molto ben curato da Rocco Mario Ciruzzi, Vincenzo Altopost, Tiziana Grof, Marina Boer. I King sono un antico testo cinese, tradotto ormai da parecchi anni anche in italiano, con una prefazione di C.G. Jung: una sorta di libro-oracolo, che raccoglie l'accumulo di centinaia di anni di esperienze della saggezza cinese, a cui rivolgersi per avere un responso nei momenti di incertezza o, in termini più comprensibili alla mentalità occidentale, come spiega Giuseppe Curonici nell'introduzione, un vastissimo test psicologico proiettivo.

Cornelia Foster, un'artista svizzera che ha sentito fortemente la suggestione del surrealismo, guardando soprattutto a Ernst, Klec e Mirò, ha dedicato sei mesi di lavoro al commento dei 64 segni-epigrammi simbolici in cui i King si articolano, seguendo liberamente i suggerimenti offerti dal testo. La scelta linguistica della Foster si muove su due binari: da una parte quello figurativo-narrativo, secondo cui, ad esempio, il filo d'erba che spunta si fa segno della «difficoltà iniziale»; dall'altra quello astratto simbolico, ricorrente in figure geometriche per simboleggiare situazioni quali la pace, la durata, con possibili compresenze dei due linguaggi in elementi contrapposti della stessa figurazione: nel complesso l'artista dà prova di una immaginazione fresca, che esercita un fascino sottile.

*Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni*, ediz. Giulio Bolaffi, 1972.

Il grosso volume, curato da G. Marchiori, presenta oltre 450 scultori operanti alcuni tra l'800 e il '900, la maggior parte comple-

tamente nel nostro secolo, la cui produzione è esemplificata da un migliaio di illustrazioni. Le fonti di informazione derivano, quando è stato possibile direttamente dagli artisti, oppure dalle consultazioni di cataloghi, bibliografici e altri materiali. Degna di attenzione la volontà espressa da Marchiori di superare nella scelta degli artisti, alcuni dei quali segnalati da vari critici, le classificazioni tradizionali, accogliendo esperienze nello spazio che si pongono ai limiti di una definizione rigorosa della ricerca scultorea. Il volume presenta in apertura alcune schede riguardanti i maggiori scultori stranieri del nostro secolo, che hanno influito in qualche modo sullo svolgimento della scultura italiana contemporanea nelle sue differenti fasi di sviluppo. Ogni artista italiano viene presentato con schede, alcune semplicemente informative, altre a carattere critico, che riflettono la diversa impostazione teorica dei vari collaboratori. Le brevi notizie biografiche e bibliografiche sono accompagnate dalle quotazioni sul mercato delle singole opere, con riferimenti utili per l'acquisto.

Masson, a cura di Roiss, ediz. Svolta, Bologna 1972.

Il volumetto, pubblicato come omaggio a Masson in occasione della mostra tenuta alla Galleria Nucleo di Bologna, presenta 17 acqueforti e 12 litografie, non datate, del maestro surrealista francese, che ha svolto una intensa attività incisoria, testimoniata dalla mostra antologica all'Albertina di Vienna nel 1958. Il tema dominante delle opere è la donna, sentita come evocatrice di un eros sottile, che deforma il corpo femminile trasformandolo in una metafora in cui sembrano essere assorbiti, in un groviglio di immagini, gli elementi naturali circostanti. Il segno, agile e flessuoso nelle acqueforti, lascia il posto nelle litografie talvolta all'indefinito o, all'opposto, a una sottolineatura netta dei contorni, ma è sempre dominato da una mano sapientissima.

ANTONIO PARADISO, *Storia naturale del quaternario*, ediz. Scheiwiller, Milano 1972, lire 1.800.

La radice della ricerca di Paradiso è sempre stata legata alla sua terra d'origine, Matera, con cui ha mantenuto, pur trasferendosi a Milano, un rapporto costante. Grandi catene in ferro, blocchi monumentali di pietra, divenivano nelle mani dell'artista la materia espressiva di quel mondo scabro, primordiale, tanto che inducono Mario Perazzi, in uno dei testi di commento, a parlare di una «avanguardia primitiva». Questa *Storia naturale del quaternario* è la testimonianza di una direzione nuova tentata da Paradiso, riproducendo, dopo alcune fotografie di ambientazione in un paesaggio cavernicolo, una serie di fotogrammi tratti da un film, non a caso denominato «percorso». Renato Barilli offre, acutamente, la chiave di interpretazione: l'artista sceglie di abbandonare l'opera e di farsi accompagnare da una cinepresa nelle sue passeggiate nell'ambiente naturale «per aprirci gli archivi della sua ricerca estetica», per testimoniare, cioè, l'esperienza che precede il fare artistico, il momento della ricognizione del territorio come momento di scoperta di sensazioni, di ascolto di risonanze. È, cronologicamente, un passo indietro, ma efficace per favorire la comprensione della successiva fase specificamente artistica, (ammesso che oggi abbia senso questa distinzione) creativa.

## Le riviste

a cura di Luciana Peroni  
e Marina Goldberger

LE ARTI n. 1/2 (L. 2.000), C. Delfino: *L'oggetto americano* - E. Fezzi: *La grande stagione di Milano - Le finestre di Tamburi* - L. Martini: *Grafica a Fiume* - A. Benini: *Le ultime grafiche di Capogrossi* - L. Martini: *Intervista con Oton Gliba - Lettere da Napoli, Trieste, Firenze, Pisa, Verona* - G. Marussi: *Retrospectiva di Ciardo* - M. Carrà: *Franco Rognoni - Le lettere a cura di V. Accame e G. Marussi*.

DOMUS n. 518 (L. 1.500), P.R.: *Les Lalanne ou le reve a la maison* - G. Battcock: *Alternative criteria and the subject of Art* - D. Palazzoli: *L'evidenziatore di Renato Mambor* - G. Celant: *British avant-garde* - P. Restany: *Da Varsavia, Zilina e Praga con amore*.

IL MARGUTTA n. 11/12 (L. 700), L.P. Finizio: *Accattino e Parazzo* - E. Crispolti: *Posizione di Luigi Veronesi* - L. Marziano: *Otto Dix* - G. Gatt: *Montanarini, pittura come verifica culturale* - M. Raffaella Caldani: *Connessioni architettoniche e « sovrastruttura »*.

OP. CIT. n. 26 (L. 800), R. Barilli: *Le due anime del concettuale* - A. De Angelis: *L'antidesign*.

ARTE E SOCIETÀ n. 5 (L. 1.300), G. Quarta: *Dopo Saint-Vincent* - G.C. Argan: *Prospettive della situazione artistica attuale* - AA. VV.: *Stralci del dibattito a Saint-Vincent* - N. Ponente: *Considerazioni sull'occasione, le ragioni, l'opportunità, le necessità di una proposta d'intervento attivo* - R. Bianchi: *La rassegna di Saint-Vincent e la crisi della para-cultura* - C. Virgilio: *Significative indicazioni da parte dei visitatori intervistati a Saint-Vincent* - C. Terenzi: *La scomparsa di Giuseppe Capogrossi* - *Gli artisti: Betty Dannon, Arturo Bontanti, P.A. Mansourov, Juvenal Ravelo, Giuliana Balice, Franca Tosi*.

ARTELABORO n. 6/7 (L. 200), G. Seveso: *Il primo giorno del murale di Aurelio C. a Valenza Po* - B.M. Pirani: *Murale di Aurelio C., proposta per una lettura critica* - Aurelio C.: *Note d'esperienza* - Manfredi: *Gruppi d'azione artistica in Cile* - G. Butturini: *Sono stato con i giovani compagni della Brigata Ramona Parra* - P.G. Arman e P. Pagani: *Analisi di una proposta di lavoro* - Gruppo Yu-Kung: *Un gruppo musicale per una cultura alternativa* - N. Salendo: *Come abbiamo lavorato al Festival dell'Unità di Roma* - M. De Micheli: *Il monumento di Auschwitz di Pietro Cascella*.

CAPITOLIUM n. 9 (L. 1.500), I. Mussa: *Alternative tecniche nei disegni di Mario Sironi*.

CAPITOLIUM n. 10/11 (L. 2.500), F. Menna: *Erich Mendelsohn, una sfida alla tecnica* - B. Mantura: *La perfezione della serigrafia* - S. Orienti: *Il pittore Presidente*.

DISMISURA n. 6 (L. 400), A. Salvini: *Critica sociale delle comunicazioni e della cultura di massa* - A. Loreti: *Umberto Mastroianni, monumento ai caduti di Frosinone* - Collettivo F.V.G. Artisti.

IL CALENDARIO DEL POPOLO n. 340 (L. 300), E. Treccani: *Come si guarda un quadro*.

CONTROSPAZIO n. 11/12 (L. 600), L. Patetta: *R. Giolli e il distacco critico* - R. Giolli: *La Sala della Vittoria di Edoardo Persico* - F. Dal Co: *I libri reinterpretati, un libro di Marcel Franciscano su Walter Gropius e il primo Bauhaus* - F. Borsi: *Bruxelles, borghesia e Art Nouveau*.

TEMPI MODERNI n. 11 (L. 1.000), A. Bonito Oliva: *Warhol, l'io interruptus*.

FUTURISMO OGGI n. 1/3 (L. 250), E. Benedetto: *Ancora un anno* - A. Sartoris: *Edmond Humeau* - M. Poggi d'Angelo: *Macchina* - A. Dickmann: *Poetica del Futurismo* - G. Dottori: *Aeropittura* - M.C. Benussi: *Erotismo nel varietà*.

RASSEGNA DELLA ISTRUZIONE ARTISTICA n. 1/72 (L. 2.200), A. D'Addario: *Appunti per la storia della rappresentazione tridimensionale dello spazio*.

IL CIGNO n. 1 (L. 500), A. Galvano: *Gianni Dova* - A. e B. Gatto: *La Pinacoteca popolare* - O. Vergani: *Savino Labò* - L. Cimarelli: *Giuseppe Monti* - G.L. Luzzatto: *Salvatore Falcone* - G. Carmignano: *Amedeo Tedeschi Toschi*.

IL CIGNO n. 2 (L. 500), F. Solmi: *Ernesto Treccani* - B. Gatto: *Turcato, un mito a sostegno* - *Incontro con Janos Stryk* - F. Russoli: *Mario Rossello* - E. Emanuelli: *Dino Lamaro* - L. Cisaroli: *Bernardino Palazzi* - M. Monteverdi: *Gioia Lorenzelli*.

SOCIALITÀ nov. '72, A. Coccia: *Gian Giacomo Dal Pomo*.

SOCIALITÀ feb. '72, A. Coccia: *Julie Oswald* - P.T. Sartori: *Funzione sociale del design*.

ECO D'ARTE n. 2 (L. 500), P. Castellucci: *Ritorno alla figurazione, metamorfosi dell'immagine* - R. Tosatti: *Intervista con Pietro Annigoni* - G. Caldini: *Un blues per Ottone Rosai* - I.A. Gentilini: *Andrea Pagnacco*.

ECO D'ARTE n. 3 (L. 500), G. Caldini: *Antonio Corpora e Giuseppe Viviani* - R. Tosatti: *Intervista con Xavier Bueno*.

IL VOLTO n. 1 (L. 500), M. Del Faloppio: *Riccardo Benvenuti* - F. Dragoni: *Omaggio a Viviani* - Sergio Flori - D. Carlesi: *Alfredo Fabbri*.

L'OEIL dic. '72, J. Pierre: *Raphael Lonné et le retour des mediums* - J. Lord: *Szefran, le valeur du réel*.

REVUE D'ESTHETIQUE n. 4, M. Covin: *À la recherche du signifiant iconique* - F. Vauvabelle: *Existe-t-il une forme de vie esthétique accessible au toucher?* - E. Pinto: *Constantin Byssantios* - O. Revault D'Allonnes: *Le Congrès de Bucarest*.

GAZETTE DES BEAUX ARTS gen. '73, J. Rewald: *The Van Gogh, Goupil and the Impressionist*.

ARTA n. 8/9, A.D. Brosteanu: *Gheorghe Petrascu* - M. Driscu: *La città, civilizzazione-arte* - *Esposizione di sculture in legno e tapiserie* - A. Mandrescu: *La libertà responsabile* - M. Breazu: *Umanesimo e contemporaneità* - P. Mateescu: *La ceramica oggi* - *Patriciu Mateescu* - T. Mocanu: *L'elogio della bellezza* - Grigorescu Ion - D. Haulica: *Esposizione 50 anni di arte americana* - Radu Stiefler - Stefan Stirbu - Toma Roata - Paul

Erdos - Petru Jecza - J. Pogorilouschi: *Gli archivi Brancusi* - O. Busneag: *Hans Herman* - S. Pana: *Esposizione di Victor Brauner a Bucarest*.

APOLLO dic. '72, E. Gobeen: *From Romanticism to Pop*.

APOLLO gen. '73, M. Sharp-Young: *The Great Years*.

GRAPHIK gen. '73, *50 Jahre Deutsche Städte-Reklame* - K. Schöning: *Seiten-Spiel* - H. Hartwig: *Das Wort in der Werbung* - *Lufthansa zeigt moderne Kunst*.

ARTIS nov. '72, *Die Deutsch-Französische Freundschaft*.

ARTIS gen. '73, *Das Aquarell 1400-1950 - Russen realismus* - G. Höbler: *Eberhard Fiebig - Kunst am Stahl*.

DU dic. '72, *Cristobal Melian - Sieben Zeichnungen von Max Heuberger* - G. Soavi: *Jean Michel Polon*.

DU gen. '73, *Afnahmen A. und Ugo Mulas: Schmuck-Objekte*.

GRAPHIS n. 160, D. Pascal: *Ein Amerikanischer Expressionismus* - R. Weaver: *Experimente in Zeit-Kunst* - A. Resnais: *Film und Comic Strip* - M. Glaser: *Comics, Werbung und Illustration* - J. Snyder: *Chicago 4* - J. Snyder: *Carol Anthony* - W. Rotzler: *O.G. Liebsch*.

NOVUM dic. '72, F.H. Wills: *Rober Indiana* - E. Pfeiffer-Belli: *Expressive Kalligraphie Arbeiten von Christel Aumann* - De Lucio-Meyer: *Roman und Moira Buy* - A. Alexandre: *Claude Ferrand* - L. Hansmann: *Tierkreiszeichnen* - F.H. Wills: *Spielen und lernen* - S. Blum: *Die heraldik des Argentinischen Kamps*.

UNIVERSITAS ott. '72, J. Hermand: *Pop, Dokumentation und Reportage Wirklichkeit als heutige Kunst*.

UNIVERSITAS dic. '72, D. Baacke: *Beatmusik, Jugendkultur, Popkultur*.

DIE KUNST nov. '72, Klaus-H. Olbricht: *Auf der Suche nach verlorenen Kunstkeritk* - A. Sailer: *Sport in Kunst* - D. Smidt: *Hedwig von Branca* - Klaus-H. Olbricht: *Die Metamorphose des Dinges bei Lucio Del Pezzo* - Miguel Berrocal.

DIE KUNST gen. '73, Klaus-H. Olbricht: *Die Politiker und die Missachtete Kunst* - F. Würtenberger: *Otto Laible* - J. Büchner: *Helmut Sundhassen*.

GRAPHIK lug. '72, *Graphis annual 1971/72* - R. Müller: *Die Gemeinschaftswerbung - Die besten Schweizer Plakete des Jahres 1971* - W. Preiss: *Die Kontur, von der Linie zur Form*.

GRAPHIK ago. '72, A. Sailer: *Documente auf der « Documenta »* - *Internationaler Raiffeisen-Wettbewerb* - R. Müller: *Die Gemeinschaftswerbung*.

GRAPHIK sett. '72, Paul Flora - *Photographis '72* - R. Müller: *Die Gemeinschaftswerbung*.

GRAPHIK ott. '72, A. Sailer: *Zusatzwerbung « Kunstausstellung »* - *Tapeten und Multiples neben der « Documenta »* - R. Müller: *Die Gemeinschaftswerbung*.

## 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% su prezzi indicati. Tali prezzi sono al netto dell'IVA.

In relazione alla mostra alla Galleria Civica di Torino intitolata «Combattimento per una immagine» si segnalano le seguenti pubblicazioni sui rapporti fra fotografia e arte:

### Saggi e storia

- Animals in motion*, E. Muybridge, New York, pp. 416, ill. 183, ril. lire 12000.  
*Art and photography*, A. Scharf Londra 1968, pp. 314, ill. 253, ril., lire 13000.  
*Creative photography: aesthetic trends 1838-1960*, H. Gernsheim, Londra, con 244 fotografie della collezione Gernsheim, lire ca. 11000.  
*L.J.M. Daguerre: the history of the diorama and the daguerreotype*, H. e A. Gernsheim, New York, pp. XXII+226, ill. 124, lire 3000.  
*The daguerreotype in America*, B. Newhall, New York 1968, pp. 176, ill. 83, lire 9600.  
*Diary of a century-Jacques Lartigue*, R. Avedon, New York 1970, pp. 254, ill. 224, ril., lire 14000.  
*La fotografia, usi e funzioni sociali di un'arte media*, P. Bourdieu, Firenze 1972, pp. 338, ill. 30 fuori testo, ril., lire 4300.  
*The history of photography from the camera obscura to the beginning of the modern era*, H. e A. Gernsheim, Londra 1969, pp. 600, ill. 390, ril., lire 14900.  
*The history of photography from 1839 to the present day*, B. Newhall, New York 1964, pp. 216, ill. 210, lire 5300.  
*The human figure in motion*, E. Muybridge, New York, pp. XVII+390, ill. 4789, ril., lire 12000.  
*Künstlerische Photographie von Hill bis Moholy-Nagy*, M.v. Brevern, (catalogo), Berlino 1971, pp. 40, ill. b/n 48, 4 col., rileg., lire 3900.  
*Le monde et ma camera*, G. Freund, Parigi 1970, pp. 252, ill. 21, lire 5100.  
*Optics, painting and photography*, M.H. Pirrenne, Londra 1970, pp. 200, ill. circa 80, ril., lire 10600.  
*Painting, photography, film*, L. Moholy-Nagy, Londra 1969, pp. 150, ill. 100, ril., lire 3300.  
*Photography - materials and methods*, J. Hedgcock, M. Langford, Londra 1971, pp. 170, ill. b/n 55, 18 col., lire 3000.  
*Photographers on photography*, N. Lyons, Englewood Cliffs 1966, pp. 190, lire 5300.  
*Realtà ambientale e nuova fotografia* - convegno di studi, Trieste 1971, pp. 74, lire 1000.

### Cataloghi di mostre

- Apocalypse - Jean Pierre Sudre et hommage à Hill et Adamson*, Parigi 1969, pp. 50, ill. 31, lire 2500.  
*Avedon*, Minneapolis 1970, pp. 10, ill. 22+manifesto, lire 2600.  
*Being without clothes*, New York 1970, pp. 96, ill. 83, lire 4300.  
*Manuel Alvarez Bravo*, Pasadena 1971, pp. 56, ill. 34, lire 3200.  
*A Centenary exhibition of the work of David Octavius Hill 1802-1870; Robert Adamson 1821-1848*, K. Michaelson, Edinburgh 1970, pp. 86, ill. 30, lire 2700.

- Lucien Clergue - 100 Fotos*, Bielefeld 1971, pp. 40, ill. 98, lire 1900.  
*Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, D. Palazzoli e L. Carluccio, Torino 1973, pp. 450, ill. circa 400, lire 8000.  
*The crowded vacancy-three Los Angeles photographers: Terry Wild, Anthony Hernandez, Lewis Baltz, Davis* 1971, pp. 32, ill. 25, lire 2700.  
*Jean Dieuzaide - le photographe et hommage à Fox Talbot*, Parigi 1971, pp. 74, ill. 27, lire 2200.  
*«Donner à voir», photographies de Jean Mohr, Nicolas Bouvier*, Ginevra 1968, pp. 32, ill. 16, lire 2200.  
*Thomas Eakins: his photographic works*, Philadelphia 1969, pp. 78, ill. 80, lire 4300.  
*Walker Evans*, New York 1971, pp. 190, ill. 106, ril., lire 11000.  
*Experimentelle Photographie*, Vienna 1971, pp. 58, ill. b/n 16, 8 col., lire 2200.  
*Fotografia come rivelazione*, Bellagio 1972, pp. 28, ill. 23, lire 500.  
*De fotokunst in België 1839-1940*, Deurne 1970, pp. 204, ill. 121, testo in fiam. ingl. fr. ted., ril., lire 6900.  
*French primitive photography*, Philadelphia 1970, pp. 102, ill. 84, lire 4400.  
*From the picture press*, J. Szarkowski, New York 1973, pp. 96, ill. 90, lire 3800.  
*«From today painting is dead». The beginnings of photography*, Londra 1972, pp. 60, ill. 60, lire 2700.  
*Glasgow portraits by J. Craig Annan (1864-1946) photographer*, Edinburgh 1968, pp. 42, ill. 8, lire 1200.  
*Robert Häusser*, Mannheim 1972, pp. 80, ill. 36, lire 2700.  
*Dorothea Lange*, Parma 1972, pp. 144, ill. 79, lire 3200.  
*East 100th street - Bruce Davidson*, Cambridge 1970, pp. 152, ill. 143, lire 9100.  
*Fotoreporter: sehen die Welt - Dokumente aus 20. Jahren zeitgeschehen*, mostra itinerante 1968, pp. 100, ill. 300, ril., lire 1000.  
*International exhibition of photography: the camera as witness*, Toronto 1967, pp. circa 80, ill. 500, lire 2000.  
*André Kertész, fotografier 1913-1971*, Stoccolma 1971, pp. 24, ill. 17, lire 1400.  
*Malerei nach Fotografie - von der Camera Obscura bis zur Pop Art - eine Dokumentation*, Monaco 1970, pp. 158, ill. b/n 110,

- 9 col., lire 3200.  
*Man Ray*, Rotterdam 1971, pp. 188, ill. b/n 139, 14 col., lire 6000.  
*Man Ray, 40 rayographies*, Parigi 1972, pp. 28, ill. 65, lire 3500.  
*Ervin Marton, retrospective*, Budapest 1971, pp. 90, ill. 46, lire 2900.  
*Nakamura Makato, Fukuda Shigeo - Japon Joconde*, Parigi 1971, pp. 26, ill. b/n 2, 4 col., lire 2200.  
*Laszlo Moholy-Nagy, Ausschnitte aus einem Lebenswerk - bildnerische Arbeiten, Fotos, Unterricht*, Berlino 1972, pp. 26, ill. circa 130, lire 1500.  
*Licht-Visionen, ein Experiment von Moholy-Nagy*, H. Weitemeier, Berlino 1972, pp. 78, ill. 46, lire 2300.  
*Nederlandse fotografie - de eerste honderd jaar*, C. Magelhaes, Utrecht 1969, pp. XXVIII+100, ill. 100, lire 1300.  
*New photography U.S.A.*, Parma 1971, pp. 166, ill. 53, lire 3700.  
*The North American indians: a selection of photographs by Edward S. Curtis*, New York 1972, pp. 96, ill. 72, lire 5100.  
*Au Pays des visages - trente ans d'art et de littérature à travers la caméra de Gisèle Freund*, Parigi 1968, pp. 56, ill. b/n 15, 4 col., lire 2000.  
*Photographies Denis Brihat e hommage à Eugène Atget*, Parigi 1972, pp. 46, ill. 27, lire 2000.  
*Photographie nouvelle des Etats-Unis*, Parigi 1971, pp. 26, ill. 22, lire 1500.  
*Photographies de l'U.R.S.S., le pays, les hommes*, Parigi 1972, pp. 56, ill. 46, lire 1600.  
*Photo-Graphik*, Monaco 1962, pp. 42, ill. 16, lire 800.  
*Photography and art in the nineteenth century*, South Hadley 1971, pp. 31, ill. 15, lire 2000.  
*Photography in the twentieth century*, N. Lyons, Rochester 1967, pp. XV+144, ill. 150, lire 10600.  
*Photography into art, an international exhibition of photography*, Londra 1973, pp. 40, ill. 54, lire 3000.  
*Alfonse Schilling*, New York, pp. 44, ill. 21, lire 1300.  
*Scoop scandal and strife, a study of photography in newspapers*, K. Baynes, Londra 1971, pp. 144, ill. 161, lire 8000.

### 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

Centro La Tela (Via Sciuti, 68, 90144 Palermo): cartella di incisioni di Pippo Bonanno ispirate all'Elogio della Pazzia di Erasmo da Rotterdam.

Grafica Romero di Roma: volume «Vento Pirente», testi e incisioni di Umberto Mastroianni.

Graphis 69 di Firenze: cartella di 5 litografici di Italo Scelza dal titolo «Mediterraneo», testo di Dario Micacchi.

Edizioni Galleria Pananti di Firenze: volumetto con 2 racconti di Saverio Strati e 5 disegni di Renato Guttuso.

Edizioni Scheiwiller di Milano: volumetto di Pietro Consagra dal titolo «Poesie frontali».

Edizioni del Milione (Via Bigli 21, Milano): cartella con 6 acqueforti di Boris Mardesic, un racconto di Guido Nicoletti e un saggio critico di Mario De Micheli.

Edizioni Galleria Rizzardi di Milano: plaquette con «Tre lettere» di Roberto Sanesi e disegni di Cesare Peverelli dal titolo «Risposte della memoria».

Editore De Tullio (Corso Venezia 36, 20121 Milano): cartella di 10 acqueforti e puntesecche di Bruno Cassinari dedicate ai «Cavalli», testo di Corrado Marsan.

L'Uomo e l'arte (Via Brera 9, 20121 Milano): catalogo illustrato con opere di Guido Biasi, Knight, Phillip Martin, Persico, Scavino, Schifano e di arte primitiva, proposte per la vendita con la formula u/a.

Studio Sanfermo (Via Moscova, 25, 20121 Milano): cartella di Agostino Ferrari e Arturo Vermi dal titolo «Forma segno colore anni/luce».

Edizioni Multirevol/Studio Marconi (Via Tadino 15, 20124 Milano): serigrafie di Valerio Adami, Emilio Tadini, Franco Pardi,

Lucio Del Pezzo e un multiplo di Enrico Baj.

Alla Galleria Marlborough di Roma presentazione de «Il parlar rotto», testo di Jean Clarence Lambert, incisioni di Achille Perilli.

Edizioni Grafiser di Roma: per la collana 4SAI, prima cartella di serigrafie di Pat Grimshaw, Aldo Mengolini, Mario Padovan, Anna Vancheri presentata da Bruno Mantura, e una seconda cartella di Lia Drei, Francesco Guerrieri, Aldo Mengolini, Anna Vancheri presentata da Mirella Bentivoglio.

### Premi

Il Premio Bolaffi 1973 è stato assegnato a Germano Olivetto al quale è anche dedicato il quarto volume del Catalogo nazionale d'arte moderna Bolaffi n. 8; le Edizioni Bolaffi hanno pure pubblicato il Catalogo della grafica n. 3.

Al IX Premio nazionale di pittura «Città di Gallarate» la commissione ha indicato per l'acquisto per il Museo Civico opere di Barbaro, A. Biasi, Boschi, De Filippi, De Gregorio, Esposito, Frattini, Marchi, Notari, Orтели, Perusini, Sarri, Tadini, Vaglieri, Vago, Verna.

Morazzone (Varese). V Premio nazionale di pittura «Il Morazzone» dall'8 al 22 luglio, Adesioni entro il 10 giugno, informaz. Segreteria, Palazzo Comunale, Via Mameli, 21040 Morazzone, tel. 460171.

Arta Terme (Udine). Rassegna di pittura «Biennale delle Alpi» dal 14 luglio al 30 agosto. Adesioni entro il 31 maggio, informaz. Azienda Autonoma di Cura e Soggiorno e Turismo.

Gualdo Tadino. XV Concorso internazionale della ceramica sul tema «Ecologia» dal 29 luglio al 31 agosto, informaz. Associazione Pro-Tadino, Via R. Calai 39.

Milano. Concorso di pittura bandito dalla Associazione per la divulgazione delle arti, scienze e tecniche, informaz. Segreteria, Via S. Marco 16 Milano, tel. 669885.

Milano. I premi «La Madonnina» 1973 sono stati assegnati per la pittura a Remo

Brindisi e per il design a T. Franz Sartori. Foggia. V Premio Primavera di pittura e bianconero indetto dal Club degli Artisti, informaz. Galleria dell'Artista, Via Arpi 74, 71100 Foggia.

Taranto. V Biennale dell'incisione in aprile/maggio promossa dall'IDIR, informaz. Galleria Cassano, Via Acclavio 5, Taranto.

Barcellona. XII Edizione Premio internazionale di disegno «J. Mirò» dalla fine di maggio al 20 giugno.

Grenchen (Svizzera). VI Triennale internazionale di grafica a colori dal 14 luglio al 5 agosto.

Mestre. Il III Premio Mestre-Bissuola è stato vinto da Gianfranco Quaresimin. I premi per la grafica ad Amalia Marzato e Giorgio Di Venere, il trofeo del sindaco di Venezia a Guido Carrer.

### Varie

Salerno. All'Istituto di Storia dell'arte dell'Università si è tenuto un Convegno di studi sul Surrealismo. Sono intervenuti, fra gli altri, G.C. Argan, M. Perniola, S. Piro.

Torino. Alla Galleria Civica, organizzato dalla Provincia, ciclo di seminari su «La controinformazione», coordinati da U. Eco e con la partecipazione di M. Livolsi, G. Trevisani, F. Di Gianmatteo, E. Petri, G. Bettetini, P. Fabbri, F. Colombo, T. Seppilli, E. Filippini, A. Quintavalle, G. Dorfles, P. Raccanichii.

Trieste. Al Centro La Cappella, si è tenuto un convegno sui problemi della progettazione con la coordinazione di G. Contessi e la partecipazione di U. Apollonio, G. Dorfles, E. Fraicelli, P. Nicolini, B. Munari.

Torino. Alla Galleria Martano ciclo di conversazioni dal titolo «Cambiare le arti in tavola», didattica delle esperienze attuali, con la partecipazione di F. Menna, M. Fagiolo, G. Celant, A. Bonito Oliva, F. C. Crispolti e Belli, G. Dorfles, P. Portoghesi, P. Gobetti, G. Chiari.

Milano. Alla Fondazione Carlo Erba si è tenuto un corso di perfezionamento didattico per educatrici di scuole materne sul tema «Creatività ed espressione nelle produzioni grafico-pittoriche e plastiche del bambino in età prescolare». Direttrice del corso Lina Sala La Guardici.

Roma. È uscito il primo numero del bollettino del Centro di documentazione e promozione per l'arte fantastica, edito dalla Galleria Il Grifo, Via di Ripetta 131, Roma.

Mannheim. Alla Galleria Augenladen si è tenuta una mostra intitolata «Riviste d'arte da tutto il mondo». In aprile è stata trasferita alla 7 Produzentengalerie di Berlino Ovest.

Genova. All'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università si è tenuto un dibattito sul tema «Pro e contro l'iperrealismo». Hanno parlato J.C. Amman e G.C. Argan. Per l'occasione si è tenuta una mostra esemplificativa di opere di A. Caminati, G.P. Parini, G. Schlosser.

Venezia. Si è costituita l'Associazione di artisti grafici «Il segno grafico». Pubblicherà una rivista mensile d'arte grafica, dispone di una galleria ed ha costituito una sezione a Udine mentre altre ne sono previste in altri centri italiani. Inform. Campo S. Fantin 1854/a San Marco, Venezia.

### Cedola di commissione libraria

Centro Di  
Piazza De' Mozzi 1r  
50125 Firenze

Abbonamenti 1973

Offerta speciale per  
Abbonamenti cumulativi

Per ogni rivista  
in più  
500 lire in meno

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



INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI <i>Certificato di allibramento</i>	SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI <i>Bollettino per un versamento di L.</i>	SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI <i>Ricevuta di un versamento</i>
Versamento di L. ....	Bollettino per un versamento di L. ....	di L. ....
eseguito da .....	Lire .....	Lire .....
residente in .....	eseguito da .....	eseguito da .....
via .....	residente in .....	.....
cod. postale .....	sul c/c N. <b>13/6366</b> intestato a: <b>EDIZIONI DEDALO BARI</b>	.....
sul c/c N. <b>13/6366</b>	nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI	sul c/c N. <b>13/6366</b>
intestato a: <b>EDIZIONI DEDALO BARI</b>	Firma del versante	intestato a: <b>EDIZIONI DEDALO BARI</b>
Addì (1) ..... 197 .....	.....	Addì (1) ..... 197 .....
Bollo lineare dell'ufficio accettante	Bollo lineare dell'ufficio accettante	Bollo lineare dell'ufficio accettante
N. .... del bollettario ch 9	Tassa di L. ....	Tassa di L. ....
Bollo a data	Cartellino del bollettario	numerato di accettazione
	L'Ufficiale di Posta	L'Ufficiale di Posta
	Bollo a data	Bollo a data

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

**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, abruzioni o correzioni.

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

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

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

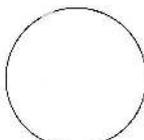
N R	SAPERE abb. 1973	L. 5.000
N R	CONTROSPAZIO abb. 1973	L. 8.000
N R	NAC abb. 1973	L. 4.000
N R	TEMPI MODERNI abb. 1973	L. 3.600
N R	MONTHLY REVIEW abb. 1973	L. 3.000
N R	INCHIESTA abb. 1973	L. 2.000
N R	UTOPIA abb. 1973	L. 3.000
N R	FABBRICA E STATO 1973	L. 2.000

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 del conti correnti



**Il Verificatore**

Bollo a data

*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.

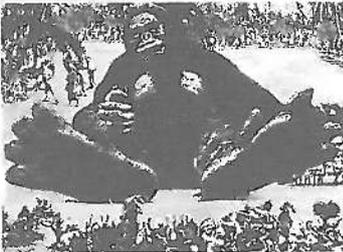
# mazzotta

Maurice Henry



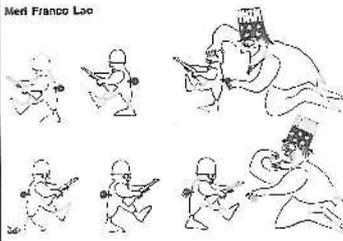
**ANTOLOGIA GRAFICA DEL SURREALISMO**  
gabriele mazzotta editore

LUIS GASCA



**FANTASCIENZA E CINEMA**  
Lessico delle opere, storie e personaggi dal 1898 ai nostri giorni  
gabriele mazzotta editore

Meri Franco Loo



**CUBA RIE!**  
La rivoluzione cubana attraverso i suoi umoristi  
gabriele mazzotta editore



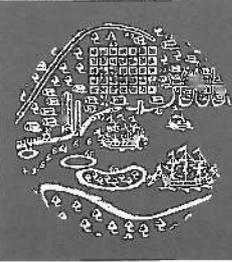
**Bibliografia di Architettura e Urbanistica 2**  
Libreria La Nuova Milano - Editore Mazzotta Zucchi Nistri



M. Cantini, C. Bazzani, M. Serio, A. Vignoli, A. D'Amico, M. Maffei, G. de Onofrio, C. Sisti, G. Pedemonte, A. de Biasio, L. J. Barber

**Imperialismo e urbanizzazione in America Latina**

planning pd design



GABRIELE MAZZOTTA EDITORE

BRUNO TAUT

**La corona della città (Die Stadtkrone)**  
con i disegni di PAUL SCHERERBERG, ERICH BARON e ADOLF RÖHM  
Introduzione di LUIGIVICO QUARONI

planning pd design



GABRIELE MAZZOTTA EDITORE

ANATOLI LINIACIARSKI

**LA RIVOLUZIONE PROLETARIA E LA CULTURA BORGHESE**



GABRIELE MAZZOTTA EDITORE

CLARA ZETKIN

**LA QUESTIONE FEMMINILE E LA LOTTA AL RIFORMISMO**



GABRIELE MAZZOTTA EDITORE

NICOLETTA MISLER

**LA VIA ITALIANA AL REALISMO**  
La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1955



GABRIELE MAZZOTTA EDITORE

V. I. LENIN



GABRIELE MAZZOTTA EDITORE

V. I. LENIN

APOLLINAIRE



GABRIELE MAZZOTTA EDITORE

HOLWARH  
RHOLWAR  
VARTHOLWA



WARHOL  
OLWART  
HOLWARH

**LA SCIENZA E L'ARTE**  
Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici  
a cura di ENZO FOLELLI  
con i contributi di BRIGID RALPH, SAURO ALESSANDRI, LAMBERTO DEO, BENNETTO GARCA CAMARERO, JAMES RUSSELL DE VENTOS

GABRIELE MAZZOTTA EDITORE

GILO DORELES



**KITSCH**  
antologia del cattivo gusto



GABRIELE MAZZOTTA EDITORE



## 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

