

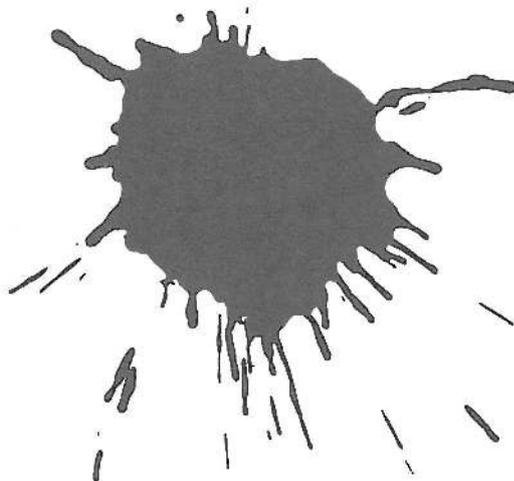
# NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Maggio 1971 / L. 400

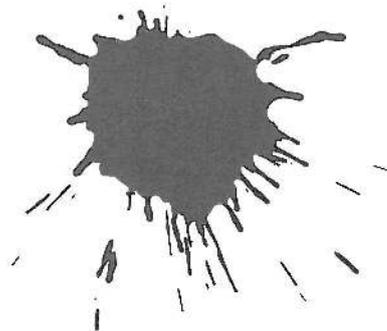
# 5

Sui centri di documentazione / Blaue Reiter / Duchamp / Reazione a fumetti / Arte e didattica in Danimarca / Films di Pomodoro e Pardi / Mostre a Bari, Bergamo, Bologna, Bolzano, Brescia, Cremona, Francavilla, Lecce, Messina, Milano, Montevarchi, Parma, Pescara, Piacenza, Rimini, Roma, S. Giorgio a Cremano, S. Giorgio Piacentino, Todi, Torino, Trento, Trieste, Venezia, Verona / Mostre a Novi Sad, New York, Zurigo, Londra / Libri / Riviste / Notiziario.

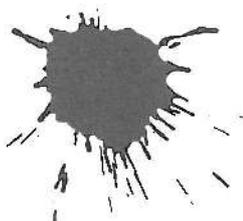
scritti di: Apuleo / Barilli / Bandini / Beltrame / Bossaglia / Brissoni / Caroli / Catalano Cavazzini / Celant / Cesana / Collica / Confessi / Cova / Crispolti / Di Castro / Fagone Farinati / Fezzi / Ghilardi / Giuffrè / Melloni / Miele / Natali / Ottani Cavina / Perissinotto Pietraforte / Quadri / Reale / Rivosecchi / Rosso / Sablone / Sartorelli / Scaramuzza Siena / Schönenberger / Spera / Tomic / Vincitorio.



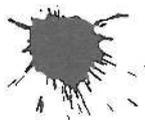
macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da bottiglione



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da bottiglia



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da flacone



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da riempitore



macchia nera perfettamente assente poichè impossibile da realizzare  
con cartucce di china Koh.I.Noor Rotring

Un inchiostro che fa delle macchie così immaginatevi come scrive e disegna.  
Si possono fare anche macchie, scritte e disegni colorati in: rosso, blu, verde, giallo, seppia.



**rotring**



## Nuova Serie

Editoriale	Una barca di soldi	1
F. Collica	Da Capo d'Orlando	3
L. Rivosecchi	Da un lettore	3
G. Celant	Information documentation archives	5
F. Rosso	Il Cavaliere dimezzato (Blauë Reiter)	6
R. Barilli	Il « punto zero » di Duchamp	8
G. Cavazzini	Reazione a fumetti	9
L. Perissinotto	Danimarca, paese ricco	10
F. Quadri	Films di Pomodoro e Pardi	11
	Le mostre a cura di:	12
	V. Apuleo, R. Barilli, M. Bandini, R. Beltrame, R. Bossaglia, T. Catalano, G. Cavazzini, E. Cesana, G. Contessi, M. Cova, E. Crispolti, F. Di Castro, V. Fagone, P. Farinati, E. Fezzi, M. Ghilardi, G. Giuffré, C. Melloni, A. Miele, A. Natali, A. Ottani Cavina, E. Pietraforte, B. Reale, B. Sablone, G. Sartorelli, P.L. Siena, G. Schönerberger, E. Spera, F. Vincitorio.	
B. Tomic'	Ricerche visive di Zoran Radovic' (Novi Sad)	39
A. Brissoni	Filologia e storia costruttivista (New York)	39
G. Schönerberger	Lo scandalo di Tapies (Zurigo)	41
F. Caroli	Morlotti a Londra	41
	Rubriche	43

*Direttore responsabile:* Francesco Vincitorio *Redazione:* Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 *Grafica e impaginazione:* Bruno Pippa-Creativo LBG, *Amministrazione:* edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124 *Abbonamento annuo* lire 3000 (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, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 *Pubblicità:* edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 *Concessionaria per la distribuzione nelle edicole:* «PARRINI & C.» s.r.l. - Roma, P.zza Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148 *Stampa:* Dedalo litostampa, Bari *Registrazione:* n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari *Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%*

## Una barca di soldi

*Qualche settimana fa una galleria di Treviso ha effettuato la « serrata ». Intendeva protestare « contro il dilagare dei mercanti e trafficanti di quadri », richiamando l'attenzione sulla necessità di « un mercato d'arte più serio ».*

*Questa della poca serietà del mercato d'arte è questione annosa. Ma oggi è divenuta certamente più acuta, a causa del cosiddetto boom artistico. Quello, appunto, che fa sorgere ogni giorno, anche in provincia, improvvisate gallerie e mercanti ed ha spinto il mensile « Il Capitale » a dedicargli 25 pagine di uno dei suoi primi numeri.*

*Inutile tirarsi indietro schifati. Il fenomeno esiste e, per di più, incide su tutto il complesso della problematica artistica: in male e in bene. Come è avvenuto, d'altronde, sempre. Ha giustamente osservato, di recente, Bruno Toscano che « le epoche di grande rigoglio del collezionismo e del commercio artistico sono anche le epoche in cui l'osservazione delle opere d'arte acquista singolare penetrazione critica ». Per cui, bando ai moralismi e stiamo a vedere. Tanto più che, stando per esempio al costo del noleggio del film « Identifications », non sembra che le antimercantificazioni delle avanguardie riescano a sfuggire a questa condizione. Ma in questa euforia mercantile sarà forse bene tener presente come a questi boom spesso fanno seguito disastrose recessioni.*

*Magari preannunciate da un semplice compito in classe, come questo dedicato ad una visita ad una galleria, svolto da un ragazzo di quattordici anni: «Un'altra cosa che mi ha stupito è i prezzi delle opere, tremendamente alti, purtroppo accessibili solo ad una classe borghese, uno scarabocchio, due alberi e una casa appena abbozzati su un foglio che sarà stato il massimo 10 cm<sup>2</sup> costava veramente una BARCA di soldi, forse perché era di un artista famoso, ma io queste cose non le posso sopportare ».*

*Senza lasciarsi prendere da ingenue generalizzazioni o manie profetiche, non si può dire che non sia un eloquente segnale di guardia.*

# **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.**

## Tre lettere

*Fra le varie risposte pervenute in merito alla proposta di dar vita ad una serie di centri di documentazione per le arti visive, desideriamo segnalare le seguenti tre lettere che — ciascuna in una certa direzione — possono a nostro avviso costituire punti di riferimento per la prosecuzione del dibattito.*

*La prima è del Sindaco di Capo d'Orlando che informa della nascita di un «centro» pubblico del genere, nella piccola città siciliana, in armonia con una nuova strutturazione del Premio di pittura omonimo.*

*La seconda è di un lettore, un non addetto ai lavori, che raccogliendo il nostro invito, viene avanti con pareri e consigli concreti, fra cui di particolare importanza ci sembra il richiamo a quel volontariato che costituisce forse la premessa dell'eventuale successo di questa iniziativa.*

*La terza è del critico Germano Celant che prega di dar notizia di un servizio «Information documentation archives» che egli, in collaborazione con altri, ha fondato nel giugno del 1970 a Genova e i cui compiti sono specificati nel foglio che pubblichiamo.*

*Tre punti di riferimento, dicevamo, che potrebbero costituire la base per quella concreta discussione alla quale, di nuovo, invitiamo tutti i lettori.*

### Da Capo d'Orlando

Sono lieto di comunicarle che questo Comune e il Comitato organizzatore del Premio «Capo d'Orlando», prendendo spunto dalle iniziative promosse dalla rivista NAC e intendendo sviluppare in una prospettiva culturale più duratura e riflessiva l'esperienza del Premio stesso, che anche lei ha avuto modo di seguire, hanno deciso di costituire un centro di documentazione per le arti visive in Sicilia.

Tale centro per il momento sarà ospitato nei locali del Comune ma presto avrà una propria sede.

È previsto che l'attività del centro si articolerà in due sezioni: una dedicata agli sviluppi dell'arte in Sicilia in questo secolo e l'altra a documentare l'attività dei pittori che hanno partecipato alle dodici edizioni del Premio «Capo d'Orlando». Colgo quest'occasione per informarla che, tenendo conto della nuova e maturata realtà del rapporto arte-pubblico, quest'anno il Premio rinuncia totalmente all'assegnazione di graduatorie di qualsiasi ordine e merito e si configurerà, invece, come un'occasione d'incontro tra artisti,

critici e la comunità di Capo d'Orlando, di anno in anno più attenta e interessata ai fenomeni delle arti visive.

Un incontro fatto di opere ma anche di chiarimenti e di idee.

Le saremmo grati se attraverso la sua rivista desse notizia della nuova strutturazione del Premio «Capo d'Orlando» e della creazione del centro di documentazione, per il quale preghiamo gli artisti che hanno partecipato alle precedenti edizioni del Premio di farci avere materiale relativo alla loro attività (cataloghi, articoli, fotografie, ecc.).

Questo materiale, una volta catalogato, sarà naturalmente a disposizione di chiunque sia interessato a consultarlo.

La ringrazio e le invio i miei cordiali saluti.

Avv. Francesco Collica  
Sindaco di Capo d'Orlando

### Da un lettore

L'eco del dibattito di fine gennaio, la progressiva messa a fuoco di un'idea per un Centro-Documentazione ed una coerenza con lo spirito per il quale seguì NAC, mi spingono a farmi avanti.

Il mio, in realtà, non è un uscire dalle quinte, dato che non appartengo al cast. Ho solo un interesse nell'arte moderna ravvivato più dall'ignoranza che dalla competenza. Più che passione che arde, il mio è un lavoro metodico di sopperimento a tanta non-educazione scolastica ed alle scarse opportunità correnti.

Ciononostante (ma appunto per questo) mi faccio avanti perché mi sembra una insolita e promettente opportunità di abbandonare le trincee statiche (ed un po' narcisiache) della protesta, di agire positivamente (esponendo noi stessi ad una sana critica altrui) e di creare qualcosa di culturalmente valido anche se con umile veste.

Occorre che le parti si conoscano meglio: la gente da una parte, gli artisti (critici inclusi) dall'altra. Per conoscersi occorre incontrarsi, parlare. Per incontrarsi e parlare «per conoscersi» non basta predisporre sedie e tavolini; neppure dotte conferenze e raduni organizzati fanno allo scopo: spesso si riducono a colloqui con se stessi come nella psicologia infantile.

Sono d'accordo che occorre ricomporre la bottega ove qualcuno opera e la gente del giro ci fa una capatina appena può (il retrobottega del farmacista dei paesi d'una volta).

Che la bottega sia quella della «docu-

mentazione» mi sembra ideale. Gli artisti vi depositano o verificano la propria «roba»; i critici, gli studiosi, gli studenti ci trovano materiale, attrezzature e tranquillità produttiva; gli altri ci pillucano nozioni, ascoltano, chiedono, incontrano, conciliano le loro perplessità, si appassionano, contribuiscono ai lavori se loro piace.

Siccome ciò nascerebbe non per decreto legge, ma per libera volontà di gruppi, vari gruppi in Italia potrebbero essere differenziati nei criteri, negli obiettivi; ma appunto perciò ognuno può far da pilota ad altri per le esperienze acquisite e per lo scambio di informazioni e materiale.

C'è un'altra considerazione, quella del dovere sociale. Quel dovere sociale non imposto da alcuna legge né tutelato da istituzioni ma che è un pezzetto cospicuo della dignità degli individui e della «gente» cui appartengono. Mi spiego meglio. Tra noi, non addetti ai lavori, la parola arte dà più confusione che spiegazione. Per noi, generalmente, arte significa un ristretto manipolo di nomi.

Io credo che il Centro-Documentazione può contribuire a portare i «campioni» fuori fuoco dalla visuale delle masse a vantaggio di una impostazione panoramica permanente e dinamica del «momento» di vita umana locale. Quel «momento» che le cronache fotografano nella sua esterna ed immediata realtà, mentre gli artisti, tutti insieme radiografano per i significati intimi, inconsci e anticipatori.

A parte dunque la galleria degli arrivati (in senso mercantile e relativo alle capacità di giudizio e psicosi del momento) occorre documentare, quanto più possibile, tutto di tutti, sia per facilitare il riesame a posteriore dei singoli, sia per il significato sociologico del messaggio del coro al completo.

Parliamo di cose essenziali ma, naturalmente come di possibilità, alla stessa stregua di quanto si fa, in altri campi, per il controllo dell'inquinamento o il libero accesso di tutti all'educazione ed alle responsabilità.

Anche qui, come altrove, lo Stato non provvede; il capitale privato non ci trova fonte di sicuro ed allettante profitto; ed allora? Se qualcuno ci crede intensamente non ha alternative: rimboccarsi le maniche, ed agire assumendosi oneri e responsabilità senza contropartita che non sia di mera soddisfazione interiore. Sarà sempre un'entità di oneri inferiore ed un ritorno sociale superiore a quelli fronteggiati con ammirabile fede da vaste schiere di appassionati di gioco del calcio.

Il fondamento e la garanzia dell'iniziativa di un Centro di Documentazione e foro di incontro per l'arte contemporanea che si sta delineando risiedono in un organizzato volontariato.

Se io ho potuto raggiungere una laurea è anche dovuto ad un'associazione volontaria cui appartenevo. La grande « Direzione della Documentazione Francese » è nata dallo sviluppo dell'attività artigianale di pochi volenterosi costituita in *Algeri* nel 1943. Da alcuni anni trascorsi negli Stati Uniti ho tratto l'opinione che il volontariato vi sostiene un ruolo di supporto sostanziale a molte istituzioni che sono l'orgoglio di quel Paese; principalmente nell'attività didattica e culturale. Forse volontari per la fondazione di un centro di documentazione sull'arte contemporanea non se ne trovano uno in ogni cantone. Sono però convinto della non difficoltà a reperirne in numero sufficiente all'esigenza per lanciare, sostenere e sviluppare qualcosa ad alto livello creativo, concettuale e culturale. Tutto dipende dalla chiarezza con cui si imposterà l'avvio. A contributo per questa chiarezza vorrei indicare alcuni punti che mi sembrano degni di particolare attenzione.

1) Una propaganda chiara sul progetto e la sua missione, per convogliare idee e collaboratori volontari (preferibilmente con esperienze ed interessi personali culturali precisi). Penso che NAC debba assumersi questo ruolo.

2) La costituzione di un ristretto gruppo di persone di buona volontà (chiaramente senza interessi di parte) per il coordinamento delle attività iniziali e la elaborazione di uno statuto.

3) Il reperimento di un finanziamento cospicuo ma non vincolante in alcun modo l'attività, la finalistica e le scelte del Comitato direttivo. Questo finanziamento deve provvedere all'investimento iniziale per attrezzature ed alla manutenzione degli impegni economici continuativi, possibilmente assicurata per alcuni anni. Se l'iniziativa ed il valore professionale degli organizzatori saranno adeguati, forse non mancheranno aziende interessate a legare il proprio nome al centro documentazione, prelevando dai propri budget advertising.

4) Un locale prossimo alla zona di vita degli artisti, critici, studenti, comodo da frequentare, modernamente attrezzato per le finalità: segreteria permanente, archivi di facile aggiornamento, consultazione e

protezione, attrezzature di riproduzione documenti e proiezione diapositive e microfilms, sala di studio, conversazione, conferenze.

5) Oculata tempificazione nei programmi d'azione. Il centro deve partire con un minimo indispensabile per attrarre ed imporsi. Deve però saper rinviare a tempi successivi realizzazioni che appesantirebbero economicamente ed organizzativamente il lancio iniziale. Al tempo stesso alcuni sviluppi essenziali debbono essere resi possibili dall'inizio anche se non avviati (esempio dimensione dei locali).

6) Una chiara investigazione di natura legale per le proprietà, le elezioni del comitato, le protezioni finanziarie, la gestione economica e del personale, il diritto dei terzi.

7) Un inventario dettagliato delle attività possibili, delle relative ramificazioni ed implicazioni, delle competenze umane per conseguirle, dei ripieghi in caso di emergenza, dei comitati di competenza necessari per pervenire a decisioni sensate, funzionali e lungiveggenti.

8) Una descrizione delle responsabilità (moralì) assunte da ogni volontario contribuente alle operazioni, non disgiunta da una adeguata capacità interna di controllo e supervisione sia in qualità che in quantità e tempestività per ogni assolverenza.

9) Decisione sui limiti nell'attività di documentazione che ci si ripropone: categoria di arte contemporanea, sezioni particolari per altri campi, zona geografica (cittadina, regionale, nazionale, internazionale) da scegliere per autore o per manifestazione. Conseguo la scelta di criteri di base per la copertura di interessi per aree non direttamente seguite e collaborazione integrativa con organizzazioni consorelle sorte in altre zone.

10) Esplicitazione del carattere di gratuità delle attività istituzionali e/o rimborso spese al puro costo (copie di documentazione, cine-foto, ecc.). Per concludere, invio una serie di possibili spunti o idee organizzative o problemi prevedibili su:

- a) Cataloghi (Gallerie private e pubbliche)
- b) Articoli di giornali e riviste
- c) Raccolta riviste specializzate
- d) Fotografie

e) Lasciti di documentazioni

f) Tesi di ricerca

g) Scheda-artista

h) Attività didattiche (educazione artistica [adulti, bambini], storia dell'arte, visite guidate, presentazione volumi d'arte, informazione su avvenimenti del giorno)

i) Proiezione documentari d'arte

l) Sperimentazioni (es. lettura poesie visive)

m) Edizioni fuori commercio a prezzo di costo

n) Incontri

o) Micro-documentazione

p) Copie fotostatiche

q) Relazioni con attività consorelle (Italia-estero) e concetti di standardizzazione tra consorelle

r) Consultazione controllata - protezione del patrimonio

s) Attività escluse dall'attività.

Luciano Rivosecchi

Francisco Goya: *Aun aprendo (imparo ancora)*.



# information documentation archives

L'Information documentation archives è stato fondato, a Genova, nel giugno 1970 e dall'ottobre ha iniziato a funzionare come servizio di informazione e di documentazione sull'arte e sull'architettura.

La sua sede sociale è situata a Genova, salita Oregina 11, e raccoglie oltre quindicimila tra documenti ed informazioni (diapositive, dichiarazioni, films, fotografie, ritagli stampa, riviste, giornali, cataloghi, microfilms, videotape, documenti originali, xerocopie, pubblicazioni varie, bibliografie).

Il materiale raccolto è suddiviso in schede e in cataloghi generali, che concernono, in generale, l'arte povera / conceptual art / land art e l'architettura immaginaria o concettuale.

Le schede raccolgono materiale riguardante il lavoro di: Gilbert & George, Smithson, On Kawara, N.E. Thing Co, Zorio, Anselmo, Boetti, Serra, Ben, Fabro, Flavin, Le Witt, Penone, La Monte Young, Klein, Huebler, Beuys, Forti, Riley, gruppo Fluxus, Reiner, Paxton, Superstudio, Piacentino, Dibbets, Oppenheim, Nauman, Morris, Christo, Venet, Barry, Pisan, Ramsden, Fulton, Art and Language, Rucha, Sottass jr., Wilson, Burn, Bochner, Pistoletto, Gruppo OHO, Salvo, Darboven, Calzolari, Brouwn, De Dominicis, Acconci, Baldessari, Ruscha, Graham, Walther, Flanagan, Society for theoretical art and analyses, Kaltenbach, Lee Byars, Haacke, Huot, Hutchinson, Karprow, Pascali, Haus-Rucker Co, Long, Sonnier, Snow, Ryman, Ruthenbeck, Sandback, Ruppertsberg, Vazan, Ferrer, mentre i cataloghi generali tendono a raccogliere e raccolgono tutto il materiale documentativo e iconografico riguardante: Manzoni, Merz, Kosuth, Kounellis, Prini, Paolini, Weiner, De Maria, Archizoom e Lo Savio. La cura del catalogo generale tende però ad estendersi anche alle schede, che gradatamente tendono a trasformarsi in cataloghi generali.

L'information documentation archives si avvale di uno staff operativo composto da un curatore, *Celant*, un redattore, *Gianelli*, un coordinatore visuale, *Mello*, un fotografo-cineoperatore, *Colombo*, e uno stampatore e consta di tre dipartimenti: teoria, informazione, organizzazione.

Il dipartimento « teoria » tende all'elaborazione di nuovi metodi operativi di

informazione e di documentazione, studia ed imposta previsioni strumentali e servizi d'uso, redige libri, manifesti, films, immagini, saggi, bibliografie, cronologie, cura l'organizzazione filologico-storica dei dati, svolge attività consultiva e storica per musei, riviste, editori, istituzioni culturali, tv, radio, si offre come servizio d'uso per gli artisti e architetti che intendono studiare teoricamente e cronologicamente i dati e i documenti riguardanti il proprio lavoro, svolge attività promozionale e teorica.

Il dipartimento « informazione » provvede, tramite tutti gli strumenti d'uso culturale esistenti, alla propaganda e alla diffusione delle sue idee, dei documenti e dei dati raccolti, promuove contatti informativi con le strutture di documentazione e di informazione, controlla direttamente e in totale responsabilità operativa e coordinativa, la collocazione e l'emissione dei dati informativi, emette pubblicazioni, immagini, films, diapositive, che tendano a divulgare ed arricchire il materiale di informazione e di documentazione.

Il dipartimento « organizzazione » mira alla strutturazione di nuove sedi o centri di informazione e documentazione, tende a reperire finanziatori, editori, musei ed istituti disposti a collaborare all'organizzazione e all'ampliamento dell'information documentation archives, offre consulenze organizzative per mostre monografiche a musei, per collane di libri a editori, per rubriche di informazione a riviste, per servizi visivi e fonici a tv e radio, dispone di un servizio di collaborazione pratica ed operativa per artisti ed architetti che vogliano pubblicare o strutturare cronologicamente e filologicamente i dati riguardanti il proprio lavoro, organizza musei di informazione, cura la pubblicazione e distribuzione di libri e documenti originali, films e fotografie.

L'information documentation archives infine sollecita la richiesta di consulenza e di collaborazione da parte di musei, critici, gallerie, editori, riviste, collezionisti, architetti perché inviino materiale documentativo (diapositive, ritagli stampa, bibliografie, fotografie, xerocopie, eccetera) riguardanti gli argomenti di cui l'information documentation archives si occupa e sollecita notizie riguardo all'esistenza di altri istituti informativi e documentativi sull'arte e sull'architettura, in modo da pubblicare, al più presto, la rete dei centri di informazione.

L'information documentation archives, tramite il suo staff, ha già curato la mostra « Conceptual Art Arte Povera Land Art » al Museo Civico d'Arte Moderna di Torino e la mostra « Piero Manzoni » alla Galleria d'Arte Moderna di Roma e sta curando una serie di archivi di documentazione in collaborazione con riviste e istituti culturali. Suo scopo futuro è di realizzare una sequenza di mostre storico-monografiche dedicate agli artisti o architetti menzionati e presenti nel suo archivio. Per questo motivo, oltre alla mostra di Piero Manzoni, sta strutturando il reperimento del materiale e della produzione riguardante Kounellis, Paolini, Merz, Lo Savio, Kosuth, Pistoletto, in modo da proporre a musei o istituzioni la loro realizzazione. Anche in questo caso la cura graduale di mostre monografiche e storiche si avvicinerà per trattare tutti gli artisti di cui l'archivio si occupa.

Il reperimento della produzione e di tutto il materiale esistente su un artista è quindi un altro dei compiti previsti dall'archivio.

Attualmente l'information documentation archives sta organizzando altre due sezioni tematiche riguardanti il teatro e le culture alternative o underground.

(c) information documentation archives, genova 1971

Il "Blauer Reiter", a Torino

## Il cavaliere dimezzato

di Franco Rosso



Una grande esposizione, dedicata al movimento 'Der Blaue Reiter', si è aperta nel mese di marzo nei locali della Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino. La rassegna, progettata e realizzata da Luigi Carluccio, è il risultato della collaborazione tra l'Associazione Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea e il Museo Civico di Torino. Con 'Der Blaue Reiter' Carluccio riprende e sviluppa audacemente, e con non minore abilità, il discorso critico iniziato, sempre auspicando gli Amici dei Musei, con 'Le muse inquietanti' alla fine del '67 e con 'Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti' nel giugno del '69.

Come le precedenti fortunate rassegne, anche questa si caratterizza per l'estrema disponibilità di mezzi, la continuità dell'assunto, la coerenza dell'impostazione, la singolarità, infine, delle scelte. Comune alle tre mostre è infatti il rifiuto programmatico di un sia pur elementare impianto critico, la fragilità delle tesi sottoposte a verifica, l'eccessivo squilibrio fra mezzi e risultati. Ne 'Le muse inquietanti', Carluccio si sforzava di dimostrare l'esistenza di un filone metastorico surreale di cui il 'Surrealismo' storico non sarebbe che un epifenomeno. Con 'Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti' egli si proponeva di accertare la presenza, accanto all'isola felice dell'impressionismo, di una zona d'ombra, «di un campo tutto aperto all'ispirazione della notte e dei suoi misteri». Di un filone, insomma, anch'esso dilatato a dismisura fino a diventare una costante metastorica dello spirito, caratterizzato dall'eccitazione e dalla contemplazione visionaria.

« Come già le mostre dedicate al Surrealismo e al Simbolismo, [questa] — egli scrive infine a proposito del *Blauer Reiter* — vuole contribuire allo smantellamento di alcuni luoghi comuni che anebbiano la comprensione dei fenomeni più singolari del nostro tempo. Uno di tali luoghi comuni, facilmente controllabile, è questo: che il *Blauer Reiter* — il Cavaliere Azzurro — non sia niente più che un episodio dell'Espressionismo tedesco... ». Emerge chiaramente lo squilibrio fra la posta in gioco e l'impegno polemico; l'enorme sproporzione fra i mezzi messi in atto e la fragilità, l'inconsistenza degli obiettivi. In realtà la debolezza dell'assunto non è che il riflesso dell'incapacità di afferrare i fenomeni artistici nella loro storicità, di un atteggiamento criticamente anacronistico. Carluccio ha della storia una concezione analoga a quella che il topologo ha delle figure geometriche: l'intende cioè come qualcosa che si stracchia e deforma a piacimento. Nelle sue mani le categorie storiche più precise diventano nebulose e inafferrabili. Ma se i fenomeni si confondono ed accavalano in un continuo ambiguo ed inafferrabile, come pretendere di ordinarli, intenzionarli, scoprirne in essi un senso ed un valore? Carluccio, coerentemente, vi rinuncia. Al lavoro paziente e minuzioso del filologo e dello storico preferisce quello rapido ed efficace del guastatore: se i nessi fra le cose non hanno senso, distruggiamoli. La storia dell'arte, dal momento che non può costruire nulla, diventa allora una disputa inconcludente intorno ai luoghi comuni. Il fine di una mostra è fondamentalmente didattico. Ci si propone con il suo ausilio di introdurre chiarezza ed ordine in un territorio oscuro ed ignoto. Ciò che dà valore non è tanto la qualità delle opere che la sottende. Questo non può essere il frutto della improvvisazione, ma solo di un lavoro scientifico paziente ed accurato. Coerente fino in fondo con le proprie convinzioni, Carluccio rovescia il procedimento. Ciò che dà valore alla mostra sono i quadri in sé, non le relazioni che si possono instaurare fra di loro. Dunque non c'è bisogno di correlarli, basta semplicemente accostarli senza alcun costrutto. Non esistono problemi o situazioni da chiarire: solo opere belle da apprezzare monadicamente. Non si pongono quindi problemi filologici o critici: l'unica difficoltà sta nel reperimento delle opere. Il problema da teorico diventa burocratico, meramente tecnico e finanziario.

Ma torniamo alla mostra. Intanto, cos'è il *Blauer Reiter*? Nel 1909 nasceva a Mo-

naco la *Neue Künstlervereinigung München*. L'associazione, di cui era presidente Kandinsky, mirava ad instaurare uno stabile collegamento fra artisti e cultori d'avanguardia europea — pittori, scultori, musicisti, letterati, ballerini, storici dell'arte — e alla diffusione delle nuove proposte artistiche attraverso periodiche esposizioni. Proprio nella conservatrice città di Monaco, scrive Grohmann, prendeva corpo improvvisamente un'avanguardia con una direzione stabile. Le feroci reazioni della stampa e del pubblico alle esposizioni della N.K.V.M.; l'esigenza di coordinare i contributi isolati di artisti e teorici nei diversi e tradizionalmente distinti campi artistici; la necessità, infine, di dare il massimo risalto alla 'svolta spirituale' in atto, inducevano Kandinsky e Marc a pensare alla pubblicazione di un almanacco annuale che si facesse mentore e portavoce di tutte 'le nuove ed autentiche idee' del tempo. Intanto, nella N.K.W.M., un anno appena dopo la sua fondazione, esplosevano i contrasti fra l'ala progressista rappresentata da Kandinsky e Marc e altri membri piuttosto diffidenti nei confronti dell'indirizzo che le ricerche dei primi stavano prendendo. Il 10 gennaio dell'11 Kandinsky si dimetteva da presidente. Il 2 dicembre, quando la giuria della terza esposizione respingeva pretestuosamente il quadro di Kandinsky 'Komposition V', avveniva la scissione. Uscivano Kandinsky, Marc, Kubin, G. Münter, von Hartmann, Le Fauconnier, Delaunay.

« Avendo fiutato da un pezzo il *krach* — scriverà poi Kandinsky — noi due [K. e Marc] avevamo preparato un'altra mostra e Thannhauser ci mise a disposizione dei locali contigui a quelli dove esponeva la N.K.V.M. Nel catalogo della nostra mostra, spieghiamo come essa non si proponesse di diffondere una particolare corrente, fondandosi al contrario sulla molteplicità delle esperienze artistiche... Decidemmo di presentare la mostra sotto il nome della Redazione del *Blauer Reiter* perché stavamo già lavorando al libro ». La mostra, aperta il 18 dicembre, presentava 43 opere di Bloch, D. e W. Burljuk, Campendonck, Kahler, Kandinsky, Macke, Marc, Münter, Bloé Niestlé, Schönberg, Rousseau, Delaunay, Epstein. Da Monaco l'esposizione passò in diverse città. Il 12 marzo 1912 comparve a Berlino come prima esposizione dello 'Sturm' e Walden vi aggiunse opere di Klee, Kubin, Jawlensky e Werefkin. Il 12 marzo 1912 da Goltz a Monaco aveva luogo la seconda esposizione del B.R. con 315 opere di grafica, disegni ed acquerelli. Partecipavano tra gli altri, Arp, Bloch, Braque, Delaunay Derain, Marc, de La Fresnaye, Goncharova, Heckel, Helbig, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kubin, Larionov, Macke, Malevic, Marc, Müller, Münter, Nolde, Pechstein, Picasso, Vlaminck. Nel maggio del '12 usciva finalmente l'Almanacco col titolo « Der Blaue Reiter ». Esso presentava, assieme agli eccezionali contributi teorici di Kandinsky

sky e Schönberg e ad altri significativi lavori, un'ampia scelta di materiale illustrativo che poneva spregiudicatamente a confronto l'arte primitiva e popolare, il disegno infantile, la pittura su vetro e gli ex voto bavaresi, Van Gogh e Gauguin, Rousseau e Cézanne, Picasso e Matisse. Opere cioè accomunate non da una omogeneità formale ma da una omogeneità di atteggiamento in quanto spontanee e impregiudicate manifestazioni della 'risonanza interiore'. «Se il lettore di questo libro — scriveva Kandinsky — è in grado di sfogliarne le pagine dopo essersi liberato per un momento dalle proprie personali aspirazioni, pensieri, sentimenti, si troverà a passare da un ex-voto a un Delaunay, da un Cézanne a un'illustrazione popolare russa, da una maschera a un Picasso, da una figura su vetro a un Kubin e così via. La sua anima si arricchirà allora di molte vibrazioni e entrerà nel regno dell'arte...». Il B.R. dunque, non si configurò mai come un gruppo con una base stilistica concorde ma come un punto di riferimento di artisti accomunati dalla ricerca del nuovo. L'atteggiamento di Kandinsky, il leader riconosciuto del movimento, all'opposto del settarismo dei membri della N.K.V.M., è aperto e possibilista. «Essendo la forma — egli scriveva — solo un'espressione del contenuto, ed essendo il contenuto diverso nei diversi artisti, è evidente che *possono esserci contemporaneamente forme diverse, tutte egualmente buone*». Ciò che legittima una esperienza è il suo fondamento 'spirituale', il principio della necessità interiore, non il rispetto per certi parametri formali. La libertà infatti si esprime anche nell'aspirazione a liberarsi delle forme che hanno già materializzato il loro scopo, ossia dalle vecchie forme.

La natura particolare del B.R. rende dunque particolarmente difficile il compito di inquadrare in termini intelligibili la problematica. Un'impostazione corretta del problema avrebbe dovuto a nostro avviso mirare: 1) Alla ricostruzione filologicamente accurata, e per quanto possibile compiuta, delle mostre della N.K.V.M. e del B.R.; 2) alla riattivazione, attraverso accostamenti filologicamente fondati e significativi di opere, sulla traccia dell'iconografia dell'Almanacco, di quel nodo di esperienze diverse ma concorrenti, di interrelazioni e di scambi fecondi, quale fu appunto nella sua sostanza il B.R., e dei loro supporti culturali (arti primitive, popolari, disegno infantile, esperienze d'avanguardia); 3) alla esemplificazione, infine, del fondamentale principio kandinskiano dell'arte monumentale — o della sintesi delle arti — attraverso la ricomposizione di qualche lavoro totale, come ad es. 'Der Gelbe Klang' dello stesso Kandinsky. Il tutto ovviamente collegato da tabelloni sinottici indicanti date e relazioni cronologiche, da fotografie e pubblicazioni dell'epoca, atti ad orientare il visitatore ed a collegare in un discorso chiaro e coerente un insieme

così disparato di esperienze.

L'obiezione che una ricostruzione di questo genere sarebbe impossibile per la difficoltà di reperire gli originali non regge. È un principio insensato che una mostra debba comporsi esclusivamente di pezzi originali. Se il fine è quello di costruire un insieme significativo e coerente, non si capisce perché non si possano alternare alle opere reperite riproduzioni fotografiche o diapositive. Il pregiudizio del pezzo autentico ha costretto Carluccio a derogare all'ambito cronologico del B.R. e ad ogni correttezza filologica. Non solo, ma ad eliminare addirittura ogni elemento didascalico di raccordo e mediazione, quasi i pezzi rari si esplicassero da soli e si richiamassero per mutua simpatia in un continuo intelligibile. La prima sezione della mostra — «una *rigorosa* sezione introduttiva» l'ha definita con indicibile perspicacia Calvesi — è dedicata all'iconografia dell'Almanacco. È suddivisa in sottosezioni dedicate rispettivamente all'arte primitiva (Africa, Oceania, America Precolombiana), all'arte popolare (stampe di Epinal, icone su vetro, ex voto, ecc.) alle silografie di Baldung-Grien e di Dürer, alle stampe giapponesi, al disegno infantile, a Cézanne, Gauguin, Matisse, Picasso, Rousseau, Boccioni e Balla e agli espressionisti. Ciascuna di queste sottosezioni si è dilatata, o contratta, in modo abnorme — Parte primitiva è rappresentata addirittura da 50 pezzi, contro due soli Picasso — a tutto scapito dell'equilibrio complessivo. Il criterio meramente analogico su cui la scelta è fondata, non ha alcun serio fondamento scientifico. Le illustrazioni dell'Almanacco erano scelte da Kandinsky e Marc sulla base di precise intenzioni artistiche. Carluccio, con una presunzione francamente eccessiva, è convinto di poterne ricalcare fedelmente le orme quando sceglie disinvoltamente un'urna messicana, un pannello del Camerun, i disegni di una scolara torinese. Non meno arbitraria è la scelta dei pittori. In particolare ci si domanda perché manchi, ad es., Van Gogh, e che relazione abbiano un Kokoschka del '18 oppure i tre disegni di Matisse del '39, '40 e '45 col discorso dell'Almanacco. Non solo non è possibile stabilire fra le opere un nesso razionale, ma in un contesto così caotico e inconcludente risulta difficile persino apprezzare appieno le non poche opere di alta qualità. La seconda sezione, dedicata agli artisti del B.R. e agli sviluppi di Kandinsky e Klee dopo il '14, manifesta gli stessi inconvenienti. Perché la scelta è circoscritta a soli 13 artisti? Perché Larionov e la Goncharova e non Malevic e Wladimir Burljuk? Perché non Jawlensky, Werefkin, Epstein, Bloé-Niestlé? E ancora: perché i Kubin sono del '20 e del '30, i Feininger del '17 e '18? Carluccio non si preoccupa di spiegarlo neppure sul catalogo. Se queste due prime sezioni appaiono sconcertanti, l'ultima, dedicata alle 'risonanze del B.R.', è perlomeno incredibile. A parte l'obiettivo impossibile di identificare una precisa

ed univoca ascendenza dell'arte d'oggi dal B.R., che senso ha la scelta di Kupka, Itten, Mirò, Licini, Soldati, Wols, della scuola di Parigi, di Birolli, Hartung, Hunderwasser, Capogrossi, Sam Francis, Mathieu, Jorn, Pollock, Still, Noland, Dorazio, ecc.? Poteva magari risultare interessante, per quanto fuori tema, documentare le influenze, poniamo di Kandinsky su Hartung o su Soldati. Anche in questo caso però, Carluccio ha scelto proprio un Hartung e dei Soldati che non hanno nulla di kandinskiano. Ci si domanda infine perché Gorky, Mirò, Licini, compaiano come esiti del B.R. quando già comparivano fra 'Le muse inquietanti', quasi si potesse essere figli di due diversi padri. Fare derivare poi la famigerata scuola di Parigi, Vieira da Silva o Birolli dal B.R., significa non aver capito proprio nulla di Kandinsky e del suo movimento. L'idea, in sé giusta, di accompagnare il visitatore con musiche di Schönberg, Webern e Berg ristabilendo un rapporto storicamente fondato fra musica ed arti visive, risulta anche qui viziata dall'inserimento forzato e inconsistente di Mahler. Un'esposizione così caotica e contraddittoria poteva in parte venir riscattata da un catalogo che fornisse al visitatore i mezzi per ristabilire quella continuità critica di discorso che l'allestimento non è riuscito a dare. La pubblicazione manca invece di una introduzione storica, di un prospetto cronologico, addirittura di una bibliografia. Le schede sono generiche, specialistiche ma senza, o quasi, relazione alla tematica del B.R. In particolare, quelle sull'arte moderna, redatte da Sandra Furlotti, sono frettolose, superficiali ed inesatte. Vi si dice ad es. che Balla aderì al Futurismo senza peraltro essere tra i firmatari del primo manifesto del movimento; che nel '14 si tenne la terza esposizione del B.R.; che Delaunay «fu il solo francese vivente presente alle mostre del B.R.»; che Jawlensky non partecipò a queste esposizioni; e via di questo passo. Nella presentazione il dott. Mallé, direttore del Museo Civico, esalta l'apporto critico di Carluccio ed il tempismo con cui le sue mostre vennero condotte in porto «togliendo lo spunto» a più di un museo europeo o americano. Ci stupisce che uno studioso di arte antica del suo valore possa concepire le mostre d'arte moderna come gare da vincere tagliando per primi il traguardo. Forse scorda che nel '66, a Monaco, H.K. Röthel organizzò un'esposizione esemplare del B.R. di cui sarebbe stato molto meglio ricalcare le orme. Nella sua difesa d'ufficio delle mostre egli polemizza contro alcune voci dissidenti «smentite dai più qualificati apprezzamenti, meditati e circostanziati, di autentici specialisti di tutto il mondo». Dobbiamo considerare queste affermazioni nient'altro che un'espressione della sua squisita cortesia oppure Mallé crede veramente alle voci autorevoli di Bernardi e di Micacchi, ad es., concordi da opposte trincee nell'esaltare la mostra?

A Ferrara

# Il "punto zero," di Duchamp

di Renato Barilli

Con perfetto tempismo Franco Farina ha organizzato al Palazzo dei Diamanti di Ferrara un'ampia mostra di Marcel Duchamp, vale a dire dell'«operatore visivo» (o assai più spesso «concettuale») oggi più citato e riverito, quello cui si può far risalire una evidente paternità di tante tendenze del momento. La mostra, resa possibile per l'attivo concorso del nostro «duchampiano» n. 1, il critico-gallerista milanese Schwarz, ha il merito di cominciare, in modo non banale e alquanto inedito, con molti disegni eseguiti dall'artista nel primo decennio; e c'è perfino una specie di incunabolo della sua carriera, un olio del 1902, *Paesaggio a Blainville*, compiuto dunque all'età di appena quindici anni.

Dipinto e disegni ci appaiono, come sempre succede in presenza di una forte personalità, enormemente eloquenti proprio in virtù della loro nascita precoce. Compare in essi il tratto dominante di Duchamp, di ordine psicologico-esistenziale prima ancora che artistico-culturale. Si potrebbe cioè parlare di un Duchamp «ammalato di assenza» fin da queste prime prove: intento a ripetere meccanicamente formulette figurative cui evidentemente non crede più; ma dire questo è ancora dir poco, perché ben inteso in quegli stessi anni molti altri grandi innovatori «non ci credono più», a certe movenze tradizionali che pure rispettano; ma nel loro caso compaiono, nel segno o nel colore, le tracce di una nuova fede: la foga generosa di un costruttivismo geometrico, la furia incipiente di una stilizzazione espressionista; mentre Duchamp è semplicemente «altrove», caratterizzato da un prendere distanze abissali rispetto al tema trattato. Il dipinto del 1902, esteriormente ligio a un buon impressionismo, sorprende per il sentore metallico che vien fuori da tutto lo sfarfallio del pennello: invece del fruscio della vegetazione colta nel *plein air*, avvertiamo un ronzio come di fili percorsi dalla corrente elettrica. Ancor più indicativi i disegni del 1904-5 (24 numeri di catalogo), dove appare in atto un severo processo riduttivo-entropico; ma non è la semplificazione, merce corrente in quegli anni, di chi muove verso la «sintesi» geometrica: è piuttosto il desiderio di rientrare in una condizione embrionale, di ritornare a una specie di punto zero, di annullare e far tacere lo scandalo dell'esistenza. Oltre l'ovvia segmentazione delle *silhouettes*, infatti, assistiamo a un alleggerimento del segno, via via più debole; e compaiono anche talora quelle diafane campiture in grigio (spesso ottenute con la tecnica dell'acqua tinta) che saranno

poi il tratto distintivo del *Grande vetro*. Alla *souplesse* della figura vivente, ricca di articolazioni e dettagli, si sostituisce un ridotto schema meccanico. Ora, come insegnano in quegli stessi anni Bergson e Freud, la meccanizzazione della vita è l'arma principale per giungere al comico e alla caricatura. Solo che in Duchamp non c'è un intento caricaturale esplicito, sarebbe troppo banale: la riduzione sembra avvenire quasi suo malgrado, quasi fosse inevitabile che il suo sguardo, dovunque si rivolge, produca un abbassamento di livello, con un conseguente svolgimento di energia: quello che la vita perde in eloquenza manifesta, lo riacquista in energia potenziale, invisibile ma sottilmente gravante a caricare di sé l'atmosfera. Non si creda tuttavia che questo ridurre la figurazione sia caratteristico soltanto del «primo» Duchamp: il fatto interessante è che la ritroviamo anche alla fine della sua carriera, per esempio nelle varie prove *d'après* Ingres e Courbet da lui tentate negli ultimissimi anni di vita: con intenti parodistici forse un po' più manifesti, ma anche con la ribadita convinzione che l'imitare sia un atto degradante, e quindi liberatorio di per se stesso, senza bisogno di particolari sottolineature ironiche.

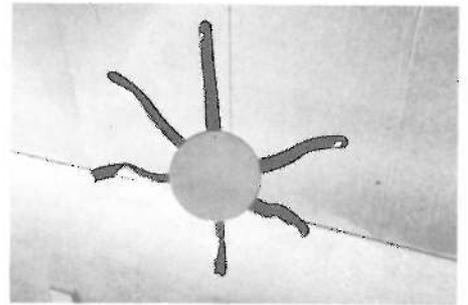
Del resto, come ben si sa, la macchina non compare solo come tradimento della vita, nei disegni e nelle opere figurative di Duchamp: essa compare anche scopertamente come un traguardo in sé (basterà pensare ancora una volta al *Grande vetro*). Ma il senso dell'operazione risulta più chiaro da quanto detto in precedenza: è la tappa ultima della liberazione dai fardelli di un esistere in pesanti concrezioni materiali, il suo risolversi in apparecchi generatori-condensatori di energia, da usarsi secondo leggi e criteri interamente «altri» da quelli della buona logica. È, se vogliamo, la favola *autre*, appunto, del *Gran vetro*; e anche un aspetto che non pare dei più presenti nell'attuale voga di Duchamp: aspetto di un affabulatore, di un disegnatore di macchine straordinarie per rigore e per assurdità, un po' sbiadite nell'inchiostro del vecchio progetto, perfino un po' invecchiate e scavalcate dal progresso tecnologico succeduto agli anni '10 in cui vennero concepite. Insomma, un complesso di caratteri da imporre l'accostamento alle macchine narrative splendidamente inutili di Raymond Roussel.

Poi, ben inteso, ci sono gli aspetti in virtù dei quali il maestro francese gode oggi della più viva attualità: quelli in cui egli supera il concetto dell'opera a favore del comportamento e del gesto: non conta



Marcel Duchamp: *Al Palazzo di ghiaccio*, 1908.

Marcel Duchamp: *Attaccapanni*, 1917-64.



l'oggetto che si propone, conta piuttosto l'indice con cui lo si fa precedere. Ed ecco la serie celeberrima dei *ready-made*, tutti presenti a Ferrara, con il loro valore di campioni insuperabili della categoria, così decisiva per la contemporaneità, dello «spostamento dal contesto»: una categoria che Duchamp (e qui sta il suo rigore, il suo estremismo) applica direttamente, sulla realtà, e non già attraverso la finzione della tela, come invece aveva fatto De Chirico e faranno poi i surrealisti. O quando il *ready-made* è di natura grafica, quando cioè Duchamp parte da una logora illustrazione pubblicitaria magari apportandole qualche variazione (*Apollinaire enameled*), il ritocco è minimo, è appena un segno rivolto ad allontanare, a fare il vuoto: nulla di simile alle compiaciute ed estrose manipolazioni cui si darà, ad esempio, Max Ernst.

Naturalmente bisogna tenere sempre presente il Duchamp grande giocatore di scacchi, obbligato quindi a prevedere le mosse dell'avversario e ad anticiparlo: ciò vale anche e soprattutto quando l'avversario è lui stesso, vale a dire quel filisteo della ripetizione che potrebbe nascere in lui se solo si desse a prolungare un po' troppo lo sfruttamento di qualche idea. Sorge così l'imperativo dell'incessante ricerca del nuovo, l'obbligo di puntare in tutte le direzioni, di non lasciar mai depositare una traccia riconoscibile, una scia del percorso compiuto. I dirottamenti sono all'ordine del giorno, e ben inteso spaziano nell'ampiezza dell'angolo giro, investono ogni punto dell'orizzonte.

Se Duchamp è colui che alleggerisce la brutale materialità delle cose assegnando loro un indice di levitazione spirituale, è anche colui che all'apposto tratta saldamente il vuoto, incapsulando l'aria di Parigi o ideando l'argutissimo *Pistone di corrente d'aria*; e poi utilizza la tecnica della constatazione, del *tel quel*, valendosi dello strumento ideale a tale scopo della macchina fotografica (*Allevamento di polvere*; *Porta, 11, rue Larrey*). Spesso si rivolge a meditare e a trar partito dal proprio nulla (p. es. la magnifica incisione in cui viene trattata con *sensiblerie* la negazione stessa, *NON*, giungendo a effetti da far ricordare le « lettere » di Jasper Johns — del resto siamo già nel 1959); e in genere lo sfruttamento di un meccanismo da meta-visione (l'osservare ironicamente se stesso all'opera) si allunga in una sfilata interminabile di meta-meta-passaggi. C'è perfino, in un così spietato partigiano del *rigor mortis* della macchina, il guizzo opposto verso un neo-vitalismo, quando ciò possa riuscire a sorprendere: ed ecco le sculturine del '50, *Foglia di vite femmina*, *Oggetto-dardo* ecc., in cui sono state giustamente ravvisate le origini della Funk Art. E poi, ovviamente, il tutto è da vedere in una lunga prospettiva temporale fatta più di silenzi, di assenze che di atti di vita: il grande giocatore di scacchi, si sa, è lento, compie una mossa solo di tanto in tanto, quando sia sicuro di mutare l'equilibrio della partita, di avvicinarsi allo scacco matto.

Eredità schiacciante, di uno che ha anticipato appunto tutte le mosse oggi consentite, così da tramutarsi paradossalmente nel miglior alleato dei reazionari, di quanti cioè sono pronti a rinfacciare che « tutto era già stato fatto »? Per un verso, è così; ma conviene sempre ritornare a quella perfetta capacità di assenza, di lontananza, che nel bene e nel male è la dote inconfondibile di Duchamp. Oggi non pare più possibile rinnovare la qualità metafisica, assoluta di quel vuoto, di quel nulla. Si può continuare magari nell'impiego dell'assenza, ma trasformandola in una presenza differita ed espansa. Dall'arte povera alla Land art all'arte concettuale, si accetta la lezione duchampiana di non lasciarsi racchiudere in uno spazio ristretto, ovvero « artistico »: si riconosce la validità di decretare la « morte dell'arte », ma a vantaggio di un ambito di comportamenti estetici, vari e liberissimi come strumentazione tecnica, sorretti tuttavia dalla fiducia « positiva » di poter raggiungere una loro consistenza. Non si può vivere eternamente di negazioni, bisogna accettare talvolta il rischio di tornare a far ombra, di lasciare che dietro di sé si deponga una scia. La splendida disponibilità totale di Duchamp non poteva, ma forse anche non *doveva* essere continuata. Non sempre è lecito mantenere intatte nel mazzo tutte le possibilità: bisogna talvolta decidersi a giocare qualcuna, anche se ciò può equivalere a un restringimento dell'orizzonte.

A Reggio Emilia

## Reazione a fumetti

di Gianni Cavazzini

*Nero a strisce, la reazione a fumetti*, è il titolo della mostra ideata e costruita da un gruppo di studenti e laureati dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Parma e che in questi giorni, dopo essere stata esposta nel Salone dei Contrafforti in Pilotta a Parma, viene presentata nel Salone comunale delle esposizioni di Reggio Emilia da cui proseguirà per numerose altre città. Per la prima volta in Italia, e non s'ha notizia che qualcosa di simile sia stato fatto in altri paesi, « queste favole corrucciate che sono fotoromanzi e fumetti », come scrive con lucida chirurgia morale Arturo Carlo Quintavalle nella nota a margine del catalogo, sono posti nella gabbia di una totale chiusura ideologica e isolati nella loro matrice reazionaria.

Il *fumetto* è uno degli equivoci più pericolosi della nostra cultura, proprio per gli allarmanti riflessi sociali che coinvolge: « Come prescindere — si legge dal saggio di Quintavalle — da una letteratura che, diffusa a milioni di copie, viene continuamente costruendo la morale comune, da una letteratura che ci vende l'immagine della famiglia, che ci fissa metri di giudizio, da una letteratura che ci costruisce sotto gli occhi i miti secondo i quali un terzo circa della popolazione italiana è disposta a vivere la sua vita affettiva e associata? ».

La montagna di carta che ogni settimana si disperde dalle edicole per finire nelle case della gente è uno dei più efficaci strumenti che provocano il blocco delle coscienze e reprimono il corso della conquista civile. L'analisi avviata l'anno scorso dallo stesso Istituto di storia dell'arte con il « viatico alla retorica pubblicitaria », *La tigre di carta*, trova il suo spessore traumatico in questo terrificante fenomeno « culturale » esploso nella società dei consumi e dilatato nella abnorme fertilità di un terreno umano dissociato e illuso. La funzione mitica del fotoromanzo si rifrange nella scala distorta dei valori e giustifica la competitività cannibalesca, la soggezione ipocrita, la discriminazione classista. Sulla gamma ridotta di questi rudimentali stereotipi visivi si gioca il destino di migliaia di giovani, si ottunde il rapporto di migliaia di coniugi, si perpetua il dominio della gerarchia sociale.

Basta l'anticipo di una trama, scelta fra le storie in fotografia, per mettere in rilievo l'ideologia reazionaria che esse portano in qualsiasi luogo della penisola realizzando una unità nazionale mai raggiunta a livello di società e di cultura: « Lui è un povero ragazzo, qualunque, lei una donna che gli appare meravigliosa, irrag-

giungibile. Ma anche l'essere più umile, più semplice può guardare una stella, accendersi al suo brillare, amarla senza speranza ». La fissità delle distanze si ammorbida con il miraggio dell'amore, inteso come veicolo atipico nella commistione di classe.

Il fotoromanzo, come osserva Quintavalle, non ha una bibliografia; eppure è uno dei più pressanti elementi di quantità condizionante. Gli operatori della mostra hanno lasciato cadere questa possibilità d'indagine; che sarebbe senz'altro indicativa di una diffusa complicità nella geografia politica del nostro paese. È un po' come il commercio delle canzonette che vede coinvolti ideologie e partiti in uno stato di ambigua tolleranza, forse nel timore di provocare reazioni non controllabili. Gli ambienti, gli schemi narrativi, la simbologia culturale, il metalinguaggio riflesso sui propri modelli, fanno del fotoromanzo un sordo strumento di anticultura e quindi di reazione. Conviene leggere, a dimostrazione, il passo di un'altra trama: « La ragazza di Prato. Questa è



la storia di una giovane operaia, una delle tante che lavorano nelle industrie laniere di Prato. Il suo nome è Maria, è giovane, bella, sogna, come tutte le ragazze, di veder un giorno arrivare un uomo che la strappi a quella vita modesta e monotona, per offrirle tanta felicità. Una storia che potrebbe essere la storia di ognuno di voi». Ebbene, nessuno si è mai occupato di queste cose; la ricerca degli studenti dell'Università di Parma può essere il primo contributo per un dibattito più ampio che giunga a toccare le coscienze.

Il fumetto invece, a differenza del fotomanzo, richiama un interesse sempre più diffuso fra gli addetti di cultura. Ma anche in questo settore, che si presta alle annessioni astute, gli ideatori della mostra hanno compiuto una scelta decisa, lasciando da parte la consueta *querelle* arte-non arte e la suggestione risibile del recupero storico. Sfilano così in sequenza, distinti per generi, i Sexy e i Neri, i fumetti di guerra, i Western, i Comics. La sezione per i bambini appare troppo ridotta per offrire i materiali idonei a un discorso educativo, ma forse il fumetto infantile potrebbe offrire da solo gli elementi per una ricerca autonoma e compiuta. È del tutto assente il fumetto intellettuale e le motivazioni addotte per l'esclusione (la scarsa tiratura con incidenza prevalente sul pubblico studentesco e intellettuale in genere) non convincono in pieno. Sarebbe stato assai stimolante porre a confronto i prodotti di qualità elevata con quelli di fattura più volgare, per scoprire forse delle coincidenze non casuali sotto la pelle del diverso valore formale.

A livello di comunicazione il sistema del fumetto rivela un'accentuata rigidità, ancora più leggibile in un accostamento per temi come avviene in questa esposizione. Il più semplice e rudimentale è il filone Western che segue un ritmo narrativo a tempo lungo in un'azione di tipo metonimico. I Sexy e i Neri hanno una trama più accelerata che concede ripetuti vuoti per la proiezione delle esasperazioni sessuali: « Al discorso metonimico introduttivo del quadro generale del racconto — annota Quintavalle — si sostituisce spesso un tipo di impianto metaforico, ma questo non muta minimamente il sistema di articolazione che resta unica, anche se esistono, veramente, nel fumetto stesso di questo genere, dei veri e propri stereotipi visuali che possiamo individuare come la base futura di un mutamento da una a due articolazioni di questo metodo di comunicazione ». Il fumetto tende a costituirsi un proprio sistema, chiuso in una gamma definita di convenzioni secondo una chiave rigida, estraneo agli elementi della cultura: si tratta naturalmente del prodotto popolare e non della confezione raffinata delle creazioni « intelligenti ». Ma sono proprio essi, i fotomanzi, i Sexy, i Neri, i Superman, i fumetti di guerra i nemici dell'uomo e della sua libertà di coscienza.

Arte e didattica

## Danimarca paese ricco

di Loredana Perissinotto

Giocano col fuoco a sei anni... adoperano il cannello della fiamma ossidrica con la stessa abilità con cui danno forma alla creta... mastelli di creta e tutt'intorno ragazzi e ragazze di varia età, che decidono sul da farsi: costruire un oggetto qualsiasi o un servizio (tazze, teiera) per fare il tè in classe.

Alle finestre, alle pareti, al soffitto, nei corridoi, sui muri che delimitano scuola o cortile i lavori di tutti: colori e forme in libertà. È di una delle tante scuole danesi che sto facendo la descrizione. Scuola e non solo aula o laboratorio; perché questi ragazzi « posseggono » la loro scuola e « ne decidono ».

D'altra parte gli insegnanti, di tutte le materie, a cui spesso i ragazzi si rivolgono con un confidenziale « tu », hanno fatto tesoro delle ricerche e dei risultati di teorici e non, della pedagogia, psicologia, antropologia, didattica ecc. e, uniti, hanno da tempo capito come si possa « educare con l'arte » e su quale ideologia si poggia questo fatto. L'educazione artistica non è una « materia », come da noi, ma uno strumento, un mezzo di cui si riconosce, senza tante discussioni o perplessità, la validità educativa, perché alla base di questa attività vi è la possibilità di libera espressione, la dimensione ludica, l'osservazione, la poesia e la problematicità del proprio mondo e delle proprie esperienze da liberare, da comunicare, anche senza la parola o lo scritto, lo sviluppo dello spirito critico e autocritico.

In breve si ha per fine « l'uomo libero » per una società libera e democratica. Una scuola che voglia essere veramente viva, attiva e democratica non può non aver acquisito l'importanza della libera espressione di « base » nell'educazione del bambino e che non sempre, anzi quasi mai, si attua spontaneamente attraverso i criteri intellettualistici dei vecchi sistemi educativi con i loro « ideali logici » (tradizione pedagogica umanistica).

Cito lo Jaensch: « ... Una profonda riforma in questo senso [del vecchio sistema educativo] non dipenderà tanto da nuovi programmi o dall'equilibrio dei valori dati alle varie discipline, quanto dalla sostituzione di quell'ideale [logico] con più giuste concezioni della psicologia del pensare, e specialmente del pensare del bambino ». E ancora « ... Le ricerche sulla struttura della personalità del bambino... hanno dimostrato... che il parallelo ad essa più prossimo non è la struttura mentale del logico, ma quella dell'artista ».

Recentemente ho mostrato alcune diapositive prese in diverse scuole danesi ad un gruppo di insegnanti di Torino e nel

commento ho ripetuto, con evidente ironia e sottinteso, la frase « ma la Danimarca è un paese ricco ». Qualcuno non ha afferrato e nel dibattito è uscita fuori questa dichiarazione: « l'Italia è la quinta potenza industriale nel mondo ». Non è questione di ricchezza/denaro, ma di « pensiero », di convincimento dell'importanza sociale dell'educazione, della scuola, che si basi su principi di vera democrazia. Ogni società ha la scuola che si « merita », per dire che la classe politica al potere si dà, si fa la scuola che le serve. Per tentare di cambiare le cose servono « uomini nuovi », si sente dire, e gli uomini nuovi possono uscire da una scuola nuova, che dia effettivamente gli strumenti di critica, di analisi, e la possibilità di realizzarsi pienamente come persona, dove la « socializzazione » del singolo e della classe non sia disciplina esteriore, ma si realizzi nel libero lavoro in comune o individuale. « Il bambino pensa e osserva mentre disegna » dice il Piaget ed io continuo: dal disegno al racconto, dal racconto alla drammatizzazione, al testo libero ecc. cioè possibilità di quella interdisciplinarietà che anche i nostri programmi riconoscono come strumento educativo e si propongono anche come meta.

Lasciare che i ragazzi « consumino » carta e colore (le poco costose terre colorate e anime di carta da rotativa), che si appropriino dello spazio loro concesso o che ne conquistino del nuovo, vincendo vecchi pregiudizi, che fruiscono dell'ambiente, non ha come conseguenza solo una maggiore conoscenza del ragazzo da parte dell'educatore o di chi gli è in qualche modo vicino; non ha solo valore terapeutico, formativo ma può ovviare a quella crisi della produzione artistica che ora sembra colpire anche il bambino che ha la possibilità di avere un po' di esperienze in questo senso; può ridare all'arte quel significato primo, più proprio, legato all'esperienza di ciascuno e quindi dire una parola nuova nel campo del « mercato » d'arte. Non si dovrebbe più sentire: « io non so disegnare, sono negato, non so tenere in mano né matita, né pennello »; non avrebbe più senso, come non avrebbe più senso l'umiliazione di chi, per vivere, deve trovarsi un « piazzista di lusso » per le sue opere. Gli « artisti » resterebbero comunque... ma di questi problemi se ne parlerà in una prossima occasione.

Jean Piaget: *Linguaggio e pensiero nel bambino.*

Jaensch: *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation.*

# Pomodoro e Pardi

di Franco Quadri

Cinema come necessità di espansione di un discorso a cui manca la dimensione temporale; ma anche cinema come possibilità dinamica di controllo di una posizione di *artista* mercificato e privato della sua più reale funzione. In definitiva cinema come mezzo di reinserimento in una realtà attiva da parte dell'artista dibattuto tra contestazione e sistema e perciò portato all'autonegazione.

Ed ecco Arnaldo Pomodoro riproporsi come artista ne *La forma negativa*, singolare esperienza filmica a 16 mm. da lui realizzata nella primavera 1970 con Francesco Leonetti e Ugo Mulas. La sua opera — le colonne, le sfere — è ironicamente riportata alle forme del potere e della civiltà dei consumi a cui attinge; ma è nella presenza insistita dello scultore stesso — in primo piano, in atteggiamenti narcisistici, sempre sulla scena di un immaginario teatro, coi suoi ritmi artificiosi e le sue convenzioni — che il film trova il suo significato di denuncia e di auto-compiacimento. Un ricco contrappunto di suoni e di immagini contrapposte, demistifica continuamente *l'opera d'arte* esposta sullo schermo, mettendone in luce i legami secondi con la società. E nell'ultima sequenza di quest'operina brechtiana è l'artista stesso che brandisce una asta di misurazione come un fucile per sparare sul suo pubblico...

Provandosi con la macchina da presa, Gianfranco Pardi si abbandona con più trasporto al nuovo mezzo, nel senso che se lo utilizza ancora come strumento di studio, ne subisce (o ne usa) fino in fondo le leggi e il linguaggio. *Echo* (superrotto, 1971) è infatti un film di complesso montaggio, che procede per sequenze di diversa lunghezza, con alternanze di misura quasi canonicamente ritornanti, dinamizzate dall'uso frequente del fotogramma singolo. È ancora una volta un discorso di antitesi: come le *architetture* pittoriche di Pardi erano la sintesi di un rapporto tra uomo e natura, tra individuo e società; come i suoi *giardini pensili* sottintendevano un consimile rapporto dialettico, in cui l'elemento significativo, l'uomo, continuava a essere assente.

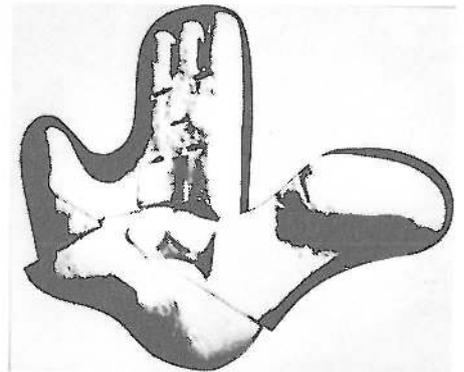
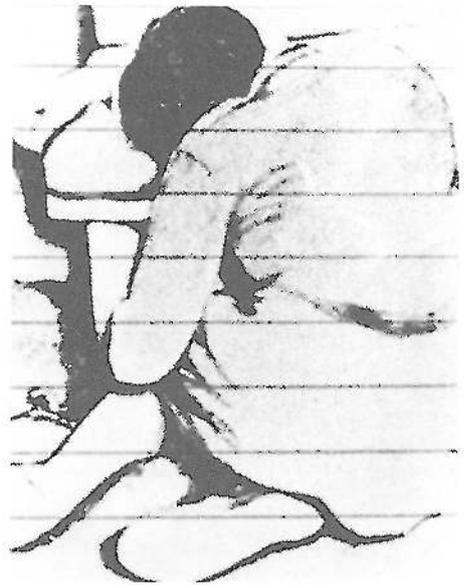
Passare al cinema per Pardi voleva essere un controllo di queste antitesi, in cui al dato simbolico si sostituisce la ripresa diretta di immagini e oggetti, che confermano però una propria funzione simbolica di involucri dell'assente, o per l'assente, l'abitante, riportato qualche volta in primo piano come dato o come semplice elemento di citazione. Una funzione di verifica.

Anche *Echo* dunque doveva costituirsi

di 3 parti, di cui la seconda si ponesse come antitesi e sintesi contemporaneamente della prima; e il risultato fosse conseguenza della contrapposizione delle prime due. *Misurazione* potrebbe essere una definizione della prima parte, dato che ne costituisce il tema ricorrente; qui il collegamento con le *architetture* pittoriche è programmatico, anche se quel dato è arricchito da una casistica che dagli ambienti vuoti e inclusivi condizionati da rigide verticalità e deformati dal frequente ricorso al grande angolare, si estende alla presentazione dell'oggetto industriale, alla misura antropometrica che offre la possibilità di un riscontro immediato con l'uomo « imprigionato » nelle quadrature, alle forme geometriche, alla pittura neoplastica, all'oggetto artistico... L'immagine è di nuovo drammatizzata dal fatto di non essere ripresa come mero dato, ma di porsi già di per sé come sintesi di un rapporto, in cui il protagonista torna a essere assente.

L'uomo fa la sua apparizione nel secondo elemento del trittico, sintesi della prima, in quanto permette di esplodere alla sua violenta tensione sotterranea. L'opposizione con il momento precedente è determinata in termini visivi dal costante dominio del movimento, e espressa contenutisticamente dal tipo di immagine repressiva prescelta. La repressione rileva anche figurativamente ad opera di una tecnica compressionistica di ripresa (immagini di riporto virate in blu e riportate di peso da altri contenitori, sequenze televisive, films preesistenti, diapositive) con una deformazione che è l'equivalente del grande angolare della prima parte; mentre il carattere esemplificativo-emblematico dei gesti ripresi è evidenziato dalla *banalità* del materiale considerato: Dachau, contestazione studentesca, Guernica, Hiroshima, eccetera. Mentre il lager opera il collegamento con la prima parte, è uno degli aspetti di Hiroshima (la natura violentata) che apre sulla terza parte, ovvero *l'Utopia*.

La Natura, sintesi utopica del procedimento di antitesi tra il protagonista in rivolta e l'ambiente che lo costringe, nonostante l'aspirazione idilliaca di certe inquadrate, non è ingenuamente idealizzata. I gorgi d'acqua di vorticosi primi piani quasi irriconoscibili si apparentano alla tensione di certe esplosioni di violenza manifestatesi prima. E la cima della montagna che è il simbolo più spesso ricorrente richiama insistentemente a quel *triangolo equilatero* che era servito a una precedente esperienza del pittore per una sintesi negativa; e per l'analogo procedimento di ripresa (grande angolare e uso



Gianfranco Pardi: dal film «Echo», 1971.

ripetuto dello zoom all'indietro) occhieggia ambigualmente agli interni visti all'inizio.

Col ritrovamento di una nuova codificazione di simboli, il cinema ha adempiuto alla prefissata funzione di verifica. Ma contemporaneamente, col ritrovamento di modi di espressione tipici, è già divenuto un momento creativo, autonomo. Ovvero la positività della prova può anche concludersi con la definitiva messa in crisi dell'artista e il superamento dei primitivi moduli di linguaggio. Anche Arnaldo Pomodoro ha già iniziato un nuovo film, a 35 millimetri...

# Le mostre

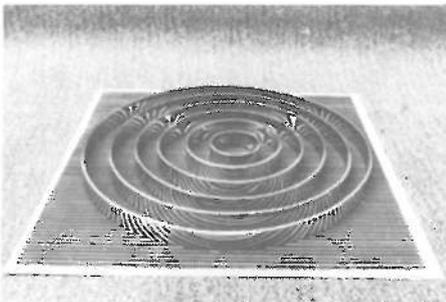
Note a cura di: Vito Apuleo, Renato Barrilli, Mirella Bandini, Renzo Beltrame, Rossana Bossaglia, Tullio Catalano, Gianni Cavazzini, Eligio Cesana, Gianni Contessi, Mauro Cova, Enrico Crispolti, Federica Di Castro, Vittorio Fagone, Paolo Farinati, Elda Fezzi, Mario Ghilardi, Guido Giuffrè, Carlo Melloni, Armando Miele, Aurelio Natali, Anna Ottani Cavina, Emidio Pietraforte, Basilio Reale, Benito Sablone, Guido Sartorelli, Pier Luigi Siena, Gualtiero Schönerberger, Enzo Spera, Francesco Vincitorio.

## Bari

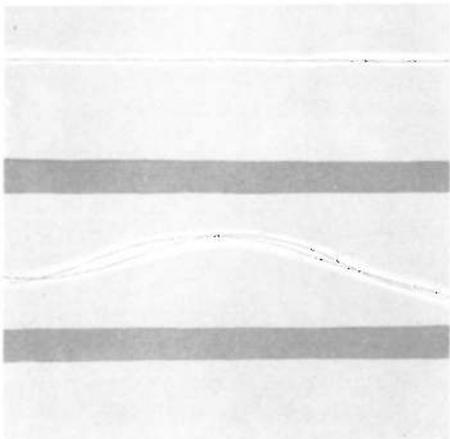
### Delle Foglie, Caruso, Maranò

I lavori che *Giuseppe Delle Foglie* ha riunito in questa personale barese possono considerarsi quale compendio antologico delle sue ultime ricerche ed esperienze organizzate secondo una linea logica ben inserita nella tematica cinetico-visiva. I pezzi presentati al *Centro 6* confermano la sua volontà di aderire ad un operare ampio, quanto facilmente alienante, con rigore intransigente che nulla possa concedere a facili allitterazioni e ripiegamenti estetizzanti o altrettanto facilmente ludici. Uno dei fini preponderanti leggibili nelle proposizioni di campi ottici mobili, oltre quello, già da più parti chia-

Giuseppe Delle Foglie: *Speculare concentrico*, 1970.



Franca Maranò: *Sequenza (part.)* 1971.



rificato, di costruire, cioè, una realtà utopisticamente immaginifica e perfetta, contenuta sul filo delle risposdenze e armonie superiori — non altrimenti possibili —, è individuabile nella volontà di intervenire costruttivamente, con azioni continue ed aperte, sulla sfera psicologica facendo leva su di essa con operazioni alteratrici che agiscano, solo apparentemente, sulle valenze estetiche e combinazioni ottiche, che ogni pezzo libera in un gioco complesso di organizzazioni e sollecitazioni cinetico-luminose e di riflessi speculari accennati e più o meno sviluppati in dipendenza della particolare collocazione — casuale o suggerita — e del moto dello spettatore.

Dopo circa sei anni la *Galleria La Panchetta* ripropone a Bari *Bruno Caruso*. Circa venti tra acquarelli e disegni per libri quali « Manicomio », « Elogio della follia », temi, come si è potuto constatare, più che congeniali all'artista palermitano e che definiscono, forse più per compiacimenti esterni che suoi propri, una sorta di filone espressivo dai risvolti marcatamente letterari e particolarmente prosastici. Nei disegni presentati — davvero pochi specie se si sottolinea che sono tutti compresi in un arco di tempo abbastanza ampio: dal '54 al '71 — è più che mai evidente, comunque, proprio per certo puntiglio descrittivo, come i personaggi possono sempre considerarsi espressione sintomatica di una situazione umana costantemente tesa come per aspettare la fine, il compimento, che si intuisce non potrà mai essere sereno, di un atto umano e tremendo; né fanno eccezione il 'Nudo' e la 'Modella' del '70, di apparente costruzione frivola e liberty, e la 'Pupa' del '71. Ogni soggetto pare allucinato e aggressivo insieme, come imbrantato in una situazione da cui non può venirne fuori e che è pur lucida tanto da permettergli di poter osservare 'oltre' un qualcosa di paradossalmente definito e acutamente angoscioso.

Dopo un breve silenzio chiarificatore e di lievitazione *Franca Maranò* espone al *Centro 6* i risultati di una sua coerente e rigorosa ricerca. I lavori presentati sono tutti costruiti a trittico articolati in senso orizzontale e verticale; in ogni pezzo è fissata una sequenza, un momento del moto libero di una linea graffita su superfici dipinte, per cui il colore graffiato via delinea dal fondo di alluminio sottili solchi. In questo procedere libero — a volte il segno pare che viva come conseguenza di un gesto casuale — in cui si riesce a percepire una notevole capacità di estrema sintesi lirica, la linea, il segno fisicamente definito, si carica di un insospettabile moto proprio tanto da perdere il contatto diretto con l'artista. È un procedere che può portare all'infinito in un susseguirsi armonico di distensioni e concentrazioni di segni affioranti come per esigenza di liberazione. Il contenuto d'immagine, rarefatta o raggrumita, sciolta o allacciata da altre immagini provenienti

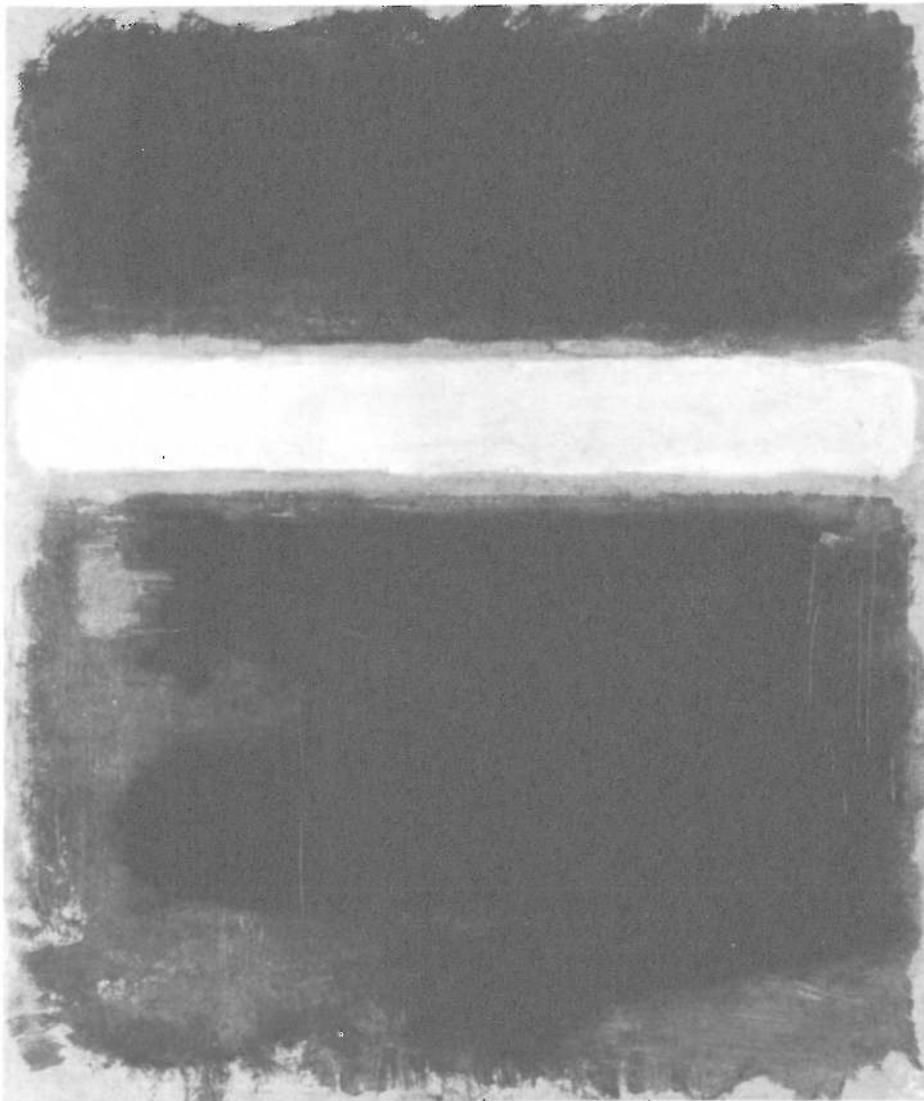
da analoghe sollecitazioni e motivazioni, non è mai aperto riferimento o corposa postulazione, rimane libero e fluttuante in campiture ordinate ed equilibrate con studiato e riscoperto rigore.

E. S.

## Bergamo

### Mark Rothko

« Subject is crucial and only that subject matter is crucial which is tragic and timeless ». Con questa frase dell'artista scomparso si apre il catalogo dell'*Omaggio a Rothko* della *Galleria Lorenzelli*: una bella e notevole scelta di dipinti tra il '67 e il '69 che consente di continuare con molto frutto quell'approfondimento dell'opera di Rothko aperto la scorsa estate dalla mostra di Ca' Pesaro. La sua maniera più nota, che data dal '49, ha come antecedente esperienze mediate sul terreno dell'espressionismo e di certo surrealismo biomorfo; direi però che l'artista raggiunge la decisa perentorietà delle opere qui esposte a partire dagli anni attorno al '58. E la raggiunge bruciando ogni residua impostazione del quadro come immagine per dar vita invece ad una fruizione fondata sulla percezione del colore e sui rapporti temporali tra i singoli atti percettivi. La forma, limpida e salda, si costituisce, ma nel tempo, cosicché i dipinti di questo periodo, forzandone una lettura in termini di composizione spaziale, possono apparire addirittura disequilibrati. Per ritrovare lo splendido equilibrio, la meravigliosa atemporalità di Rothko, bisogna togliere ogni significato spaziale agli accostamenti cromatici, alle modulazioni interne, all'estensione delle singole zone; occorre lasciare che diventino unicamente strumenti per ritmare e strutturare nel tempo la percezione del colore, che diano vita a riverberi emotivi i quali, proprio perché puri, acquistano un'intensità e una lucidità eccezionali. Sul piano linguistico, ed è un piano per cui la generazione di Rothko ha un vivo e ancora storicamente giustificato interesse, assistiamo così ad un'operazione che porta alle estreme conseguenze, con un tipico processo di semplificazione dei mezzi, quella preminenza del mondo emotivo che era stata uno dei punti di forza dell'espressionismo. La fedeltà al tragico quale contenuto — la frase riportata in apertura è, se non vado errato, del '43 — e il presentarlo con sempre maggior decisione quale fatto universale, inducono anche nel caso di Rothko a cercarne motivazioni al di là di una predilezione personale, in quel contesto socio-culturale che lo ebbe spesso polemico interlocutore. Il mito illuminista dell'uomo come demiurgo e la sua idealistica ipervalutazione in quanto soggetto operante, tipiche manifestazioni del pensiero laico europeo ancora attive tra le due guerre, dovevano trovare terreno fecondo in una mentalità come quel-



Mark Rothko: *Rosso su arancio con striscia bianca*, 1969.

Sergio Vacchi: *Paesaggio di pioggia*, 1958.



la americana, legata al pragmatismo e all'attivismo; ma per un altro verso è comprensibile vi incontrassero anche le più decise ragioni di crisi. L'ambiente americano, sia naturale che sociale, con le sue dimensioni tanto più dilatate rispetto a quelle europee, era il più adatto a far risaltare i limiti dell'individuo isolato, ad infrangerne i sogni demiurgici. Lo stesso Mondrian vi avvertì la necessità di attenuare il suo stretto rigore razionalistico ed un artista profondamente autoctono come Wright vi aveva per tempo predicato un verbo opposto a quello di Le Corbusier: non adattamento dell'ambiente all'uomo, ma adattamento dell'uomo all'ambiente. Sullo sfondo di questa crisi, che ritengo sia la principale ragione per cui l'espressionismo astratto si trasformò per i suoi protagonisti in un'avventura disperata, i dipinti di Rothko acquistano veramente una dimensione universale. Di fronte al grande *Verde, bianco, verde su blu*, pervaso da una sorta di furore rattenuto, alla tragicità da fato greco di *Verde su verde*, o a quella chiusa, impermeabile alla speranza, di *Blu su rosso*, tutti del '69, la riflessione sui contenuti ha il sopravvento sulla splendida assolutezza formale. Ancora una volta queste opere si pongono come lucida e perentoria denuncia di una condizione storica che reclama con bruciante attualità una via d'uscita.

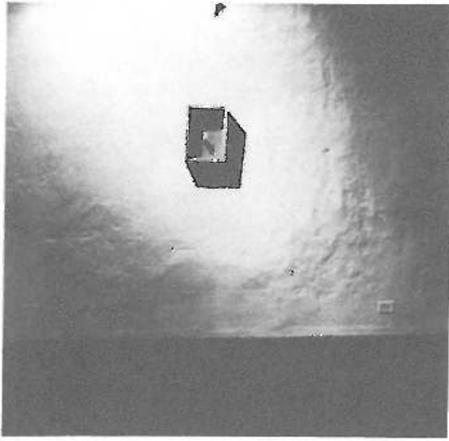
R. Be.

## Bologna

### Pittura informale

Grossa mostra alla *Loggia* sul tema dell'Informale a Bologna; un arco di sette-otto anni (1950-'57), verificato nel lavoro degli artisti di punta che furono Bendini, Ferrari, Mandelli, Moreni, Nanni, Pancaldi, Pulga, Vacchi. L'itinerario è di ventiquattro dipinti, e un buon numero di quadri e disegni che Flavio Caroli ha selezionato con cura e analizzato in una lunga premessa. In tempi come i nostri disincantati e privati ormai della fiducia di poter catturare coi mezzi pittorici la complessità e fluidità del reale, un'esposizione del genere fa presa con inattesa violenza. E non è tanto facile spiegare.

Colpisce anzi tutto l'organicità di una situazione che vide quegli artisti lavorare in diapason, all'insegna di un destino comune, cui essi opponevano il privilegio stressante di una propria vicenda individuale. Sono cose che valgono per l'Informale anche altrove, ma che Bologna consente di controllare a riconferma dell'autenticità di quel nodo che per presenze, livello e cultura fu tra i più saldi della sua storia regionale recente. Se una mostra così oggi « tiene », e « tiene » direi senza riserve nell'intima coesione del suo schieramento, se ne può trarre la conclusione che Bologna abbia giocato un ruolo



Franco Vaccari: *Rito*, 1971.

importante. Sto misurando attentamente le parole e non intendo affatto negare, rispetto all'intercetta di altre vicende, che il « campo » sia qui più ristretto. E anzi una connotazione del « naturalismo » nostrano questo affannarsi su un campione di mondo che non si fa cosmico e universale ma conserva le scorie di una realtà circoscritta. Anche questo differenziante motivo ha del resto scongiurato il pericolo di una deformazione coloniale e scontata del grande movimento informale europeo, che nella vaga virtualità dei problemi consentiva degli esiti quasi innumerevoli. Ma per tornare ancora a Bologna, che fu un polo notevole di attrazione anche per pittori dislocati lontano, i quadri esposti alla *Loggia* testimoniano di un ambiente artistico in condizione di permanente tensione. Una ricchezza ed espansività di ricerche che la selezione ha in parte sacrificato, riducendo, per ragioni di spazio, l'articolazione di tutto il fenomeno che fu all'origine più diramato e complesso. La scelta di otto nomi soltanto ha comportato non poche esclusioni che si fanno ancora più amare essendo una « classifica » in tal senso difficile. Tra le assenze c'è ad esempio Racagni e poi De Vita, Cuniberti, Pozzati... Ma anche all'interno del gruppo prescelto c'era la difficoltà quasi insormontabile di contrarre in tre soli quadri (così poche sono infatti, in aggiunta agli studi, le tele presenti di ogni pittore) la lunga ricerca dei singoli artisti; e per l'esperienza di Vacchi e Bendini questo numero calza un po' stretto e non rende del tutto ragione della loro inarrendevole disposizione all'indagine. All'opposto Moreni e Mandelli, anche così crudamente costretti, trasmettono il peso della loro presenza che fu delle più creative e attivanti. Ha supplito comunque il catalogo alle carenze angustianti di spazio, fornendo dell'Informale a Bologna un quadro davvero impeccabile per limpidezza ed esatta prospettiva storica; che è poi ciò che distingue tale operazione da altri frettolosi e occasionali recuperi. C'è ancora una cosa che si impone lampante nella ricostruzione di quegli anni cruciali,

ed è l'interazione fra critici e artisti. Se ne rafforza il convincimento che un produttore e fattivo ricambio sia sempre ancora ottenibile quando le parti siano onestamente giocate. Parlare degli anni Cinquanta a Bologna, che non fu provincia nel senso più gretto se si allacciarono rapporti elettivi con gli altri centri culturali del Nord (Torino ad esempio e la Lombardia di Morlotti), vuol dire infatti, accanto agli artisti, rilevare la funzione stimolante dei critici (Arcangeli soprattutto, ma anche Volpe, Barilli, Calvesi...), la quale fu altrettanto generativa e essenziale così da radicare nelle coscienze degli uomini che appartenevano alla generazione informale quelle stesse solitarie intuizioni ricondotte a una matrice comune.

A. O. C.

### Vaccari, Cremaschi, Della Casa, Guerzoni, Tolu, Coppini

Alla « *Duemila* » continua un'intensa attività sperimentale. Nell'ultimo mese si sono avvicinati « operatori » modenesi e fiorentini. *Franco Vaccari*, reduce da una mostra alla « *Blu* » di Milano, ideatore della rivista « *Potlac* » di prossima uscita, pioniere di ricerche sull'impiego delle tecniche fotografiche, nel suo *Rito* ha utilizzato l'immediatezza del polaroid. Il motivo ispiratore è prossimo a quello di Stanislaw Pacus, anch'egli apparso in questa galleria (cfr. NAC n. 3): basato cioè sulla civetteria di far sostenere l'onere della testimonianza esistenziale agli altri. L'ex-artista, invece di essere *soggetto* di operazioni, preferisce divenirne *oggetto*. Agli altri, appunto, il compito di fissare col polaroid gli istanti preziosi del suo viaggio da Modena a Bologna (e il biglietto ferroviario, vistosamente esposto, è un segno in più di questo programmato narcisismo: tutto ciò che viene toccato dall'artista diventa sacro). Oppure no, il discorso si può capovolgere, l'intera operazione diviene un segno di umiltà. Non c'è più artista, ma appena un suggeritore di recuperi esistenziali cui tutti possono partecipare.

Altri « operatori » modenesi: *Carlo Cremaschi*, *Giuliano Della Casa*, *Franco Guerzoni*, da tempo anch'essi attivi in zone di punta, non riconosciuti come meritano. Il primo si presenta con una bella idea: un cielo azzurro tremendamente Pop, o se si preferisce, kitsch, tirato a migliaia di copie, deposte in una stanzetta così da suggerire l'idea di un'atmosfera leggera e porosa, da nuotarci dentro: un cielo *vero*. Dall'immagine alla realtà, con inversione del procedimento più solito e tradizionale. Della Casa compie un omaggio a Duchamp e alla sua *Fontana*; ma non più un gesto prometeico e orgoglioso, bensì bonariamente festoso e celebrativo. Della Casa, cioè, è andato alla ricerca di un vero water e l'ha cinto di un serto di luce al neon. Guerzoni ha apprestato una pista magica per avvenimenti

non meglio definiti; del resto quello che conta è di stare a fissare quella sorta di « quadrato » in cui qualcosa accadrà, o potrebbe accadere.

È poi il turno di alcuni fiorentini. *Vittorio Tolu* (in realtà sardo di origine) si presenta accompagnato da una precisa messa a fuoco di Lara Vinca Masini. Sono in lui due alternative: o l'interrompere e contrastare le funzioni normali, contaminandole con altre molto distanti, o il progettare in termini grandiosamente utopici (il tema della « megalopoli »). Per il primo caso basterà citare i panini imbottiti di filo di ferro, violazione vistosa inflitta ai normali riflessi condizionati del pubblico; per il secondo, i molti progetti tracciati con il piglio perfetto del grafico di professione, la cui veste irreprensibile cela però anch'essa alterazioni funzionali, in nome del diritto alla libertà fantastica e all'aberrazione.

Infine *Giusi Coppini*, gruppo « *Tecne* », che infatti accompagna alla mostra un documento tutto basato su fogli ciclo-stilati e altre tecniche « povere » da circuito alternativo, in polemica con i più consueti sfarzi editoriali con cui si usano ammannire i cataloghi delle mostre: le tecniche che appunto vengono sistematicamente usate dai quaderni di « *Tecne* ». C'è nella Coppini, assai apprezzabile, il coraggio di andare controcorrente, di sfidare l'austerità del « concettuale », di concedersi l'abbandono alle seduzioni della Pop e del kitsch, di lasciarsi incantare dai fasti di una carta da parato, di un ghirigoro, di una qualche « cara cosa di pessimo gusto », meglio se donata da un amico e quindi carica di peso affettivo. Questo anche per celebrare la devozione a uno spirito di gruppo. L'album dei ricordi non deve essere solo un monumento egoistico, ma anzi un luogo altruitico di presenze intrecciate.

R. Ba.

## Bolzano

### Eulisse, Spadari, Fieschi, Crippa, Tamburello

La società contemporanea, con l'impiego dei vari canali di comunicazione ed attraverso le tecnologie dell'industria culturale, diffonde di sé alla base di ogni esperienza quotidiana una immagine accattivante, proposta visuale di un modello comportamentale alienante e condizionante. Nei confronti di questa « immagine » che entra nel giro delle informazioni, delle nozioni e della cultura di massa, si attua la ricerca artistica di *Vincenzo Eulisse* consistente nella elaborazione di un linguaggio simbolico atto, attraverso l'assunzione nel proprio ambito di un contenuto politico, a demistificarne i messaggi ed a respingerne gli stimoli irrazionali. Il racconto pittorico, nelle opere di Eulisse, esposte alla *Galleria di piazza Domeni-*

cani, non è quindi, o comunque non è solamente, una scelta « artistica » ma corrisponde ad una esigenza di partecipazione che trova la sua liberazione attraverso una operazione di consumo e di riproduzione delle immagini dopo la verifica e l'analisi della loro struttura e del loro significato, svolta con l'estrinsecazione del proprio pensiero critico nei confronti delle mitologie e delle retoriche del mondo contemporaneo. L'apparente enigmaticità di situazioni e soluzioni intenzionali, dell'opera di Eulisse, diventa leggibile, chiara ed esplicita, ove si tenga conto che la costante del suo operare è la « memoria » di una realtà apparente-illusoria che nello scontro con una realtà concreta di fondo, caricandosi di significati, si tramuta in citazione e denuncia drammatica, capace a sua volta di determinare nuovi atteggiamenti comportamentali nei confronti del reale. Con un segno penetrante e controllato, con la forza di una pittura dura senza sdolcinature tonali, in spazi metafisici ricchi di riferimenti, si attua il discorso di Eulisse, che può essere incluso nell'ambito delle più attuali correnti di pittura oggettiva. Nelle sue tele si svolgono angosciosi racconti di grande efficacia e livello espressivo, testimonianze vive di un incontro-scontro tra la coscienza attiva di un artista ed il tempo presente.

Giangiacomo Spadari espone alla Galleria « 3 B » un notevole, sia per quantità che per qualità, numero di opere nelle quali egli vive pienamente la sua condizione di uomo ed artista partecipe dei conflitti sociali del mondo contemporaneo. In esse viene svolta una tematica ideologica e politica con l'uso di due tipi di immagini che si integrano, tratte le une da memorie culturali, quali le opere di Leger e imposte dalla storia, le altre, provenienti dalla documentazione fotografica di repertorio od attuale di avvenimenti reali di grande suggestione. È attraverso queste tele che Spadari ricerca nuovi contatti con un pubblico diverso e trasmette, col rifiuto della pittura intesa nel senso tradizionale e col concorso della tecnica, i risultati di una indagine analitica razionalmente compiuta nei confronti di movimenti e fatti nei quali siamo tutti profondamente coinvolti. Gassiot-Talabot individua la forza ed il valore di Spadari « non solo nella sincerità delle sue scelte, ma anche nel suo sforzo lucido e meritorio di assorbire il carattere transitorio dell'avvenimento trasformandolo in un complesso iconografico di immediata efficacia, ma anche di durevole combinazione ideologica e plastica ».

Alla Galleria Goethe mostra di Giannetto Fieschi, presentato da Mario De Micheli. Aspetti visionari e sconvolti di un mondo mistico e grottesco, espressi con una pittura nello stesso tempo sontuosa e scarnita, composta di immagini bizzarre ed inconsuete. Gioverà alla sua comprensione rileggere questa citazione tratta da



Vincenzo Eulisse: *Figura*.



Giangiacomo Spadari: *Costruttore sovietico, 1970*

Eugenio Miccini: *Rebus, 1967*.



« Appunti per una contestazione radicale » dello stesso Fieschi: All'esuberante motivazione del soggetto elevato mi adeguo con fedeltà puntuale mediante lo stile di una calcolata avarizia, di un'avvenente freddezza, tutto inteso di secreta ombrosa malizia verbale, di modi inconsueti ed esatti, di parole capziosamente pertinenti. Ed il linguaggio può allora ordinarsi in strutture inusitatamente complesse, comporsi secondo le finali sigle di una schiva « neologistica » araldica, a modo degli affetti ed estasi della sua sintassi. Ecco: lo stile ha prescelto il simulacro ».

Roberto Crippa ripropone, alla Galleria Leonardo, diversi aspetti del suo noto repertorio di immagini con opere, in gran parte, di recente fattura. È certo difficile, forse impossibile, pensare oggi in generale ad un'arte duratura per il suo essere, più che moderna, aggiornata, ma non vi è dubbio che in questo campo come in altri, l'obsolescenza annulli senza scampo i tentativi di adeguare a nuove necessità gli aspetti delle continuate tautologie formali.

A circa metà strada tra Bolzano e Merano vi è una trattoria con « alloggio, stallo e comodo di esposizione », una « frasca » dell'arte: la *galleria Willy*. Vi espone il giovane *Tamburello* composizioni decorative.

P. L. S.

## Brescia

### Eugenio Miccini

Era il '63, l'avanguardia letteraria italiana — come dicono le cronache del tempo — viaggiava in vagone letto da Palermo a Reggio Emilia. A Firenze, due poeti battaglieri, Lamberto Pignotti e Eugenio Miccini, timorosi di rimanere a piedi, tentarono l'aggancio. Gli andò bene, ma erano di un'altra pasta e fiorentini: finirono presto per lanciare sassi nella piccionaia. Insieme al Gruppo 63 nacque così (grosso modo) il Gruppo 70, la poesia tecnologica e... la poesia viva. Dobbiamo proprio a uno di quei sassi se oggi si parla, non solo dalle nostre parti, di una « via italiana » alla poesia visuale, cioè della poesia viva, al cui avvio i fiorentini hanno dato un apporto determinante. Una via fortemente impura, attraverso cui la poesia, uscita clamorosamente dai libri, acquista con l'unione incestuosa (per il fare poetico consacrato) di parola e immagine, una evidenza e una violenza pari a quella della comunicazione di massa. E le immagini e le parole sono infatti prese per appropriazione dai rotocalchi, dai fumetti, dai manifesti e ristrutturare con le stesse tecniche dei persuasori di professione, appena mitigate dall'intento formalizzante. Un azzardo sul piano formale, ma di questo i poeti visivi sembrano preoccuparsi poco sul momento. Non nasceva forse la nuova

poesia in contrapposizione a tutti i formalismi? Non aveva forse come primo obiettivo la contestazione della stessa civiltà di cui utilizzava i linguaggi? Certo, e la Pop-art e il New-dada furono il deterrente che diede la spinta decisiva all'operazione dei fiorentini: più di tutti gli esempi storici di visualizzazione poetica (dagli Alessandrini a Marinetti) che per solito si tirano in ballo. Le opere che Eugenio Miccini presenta alla *Galleria S. Chiara* lo dimostrano ancora una volta, così come evidenziano la distanza incolmabile fra la poesia visiva del Gruppo '70 e la poesia concreta che esalta il culto della parola e si pone come « poesia di mera informazione estetica ». Miccini ricalca da anni le strutture dell'enigmistica — dai rebus ai cruciverba — per attuare con la complicità di modelli così popolari un intervento gnomico e ironico sulla realtà. In ogni opera, un giudizio dato per enigmi che il lettore è chiamato a decifrare accostando parole o segni, componendo frasi secondo regole date, diventando protagonista di un gioco che del gioco ha ormai soltanto l'apparenza, perché non è che « ...un modo », come spiega lo stesso autore, « di dare *altro* segno all'iconografia vigente e *altro* potere mitopoetico e rituale alle impressioni-comunicazioni, per così dire, estetiche ». L'esemplarità del lavoro di Miccini va qui sottolineata a prescindere da ogni giudizio di valore e avendo anche ben presente il suo coerente impegno culturale di questi anni (è almeno da ricordare l'attività editoriale e di documentazione, oltre che creativa, del *Centro Tèchne* da lui fondato a Firenze) che, in concomitanza con un certo appannamento di Pignotti, gli dà oggi una posizione preminente nel gruppo. Per il resto, la sua personalità poetica non improvvisata (Miccini, prima che poeta visivo, è poeta fra i più interessanti della sua generazione) gli ha permesso di tipicizzare il suo discorso visivo, pur coi limiti dell'operare a due mani — sempre, o quasi, in collaborazione con un pittore o con qualche grafico — secondo intenti di spersonalizzazione dell'opera e di contaminazione fra i generi propri dell'arte tecnologica ma che non permettono tuttavia di superare in alcuni casi l'ambiguità di un certo pittoricismo e di una certa artigianalità da cui la poesia visiva dei « non fiorentini » si è da tempo emancipata.

B. R.

## Cremona

Arduini, Leoni,  
Collettiva, Berber

Una eccellente scelta di incisioni esposte al *Torrazzo* ha fatto conoscere *Sante Arduini*. Formatosi a Urbino, persegue esperienze tecniche in funzione linguistica e di 'recupero' narrativo oltre l'informale. Le stesse componenti tecniche



Sante Arduini: *Recupero di un paesaggio*.

('forme' ottenute con l'impiego di acquaforte + acquatinta + trapano + colore) entrano come passaggi significativi di mobili e critiche topografie. Così viene segnalata l'interferenza di codici recenti, di manomissioni e tagli (da piani regolatori) sopra l'antica trama del 'paesaggio', mentre si istituisce una intensa duttilità della scrittura grafica.

Nella *Galleria della Stampa*, di nuova istituzione, è stata presentata una sorprendente galleria di ritratti svelati dalla macchina fotografica di *Antonio Leoni*. Il giornalista cremonese ha compiuto la difficile impresa di accostare le 'teste' medioevali — dalle più arcaiche alle viligemesche — che formano gli originali capitelli delle colonne sostenenti le loggette delle absidi della Cattedrale di Cremona. Si è rivelata una varia, inconsueta storia di volti vissuti (come prevedeva Francesco Arcangeli nel 1951) scavati nella pietra, con vigorose pose fisiognomiche, dalla gravità fratesca, al cipiglio aggressivo, allo sberleffo popolare. Le gigantografie hanno svelato, insieme alle abrasioni della materia, le possibili angolazioni visive e critiche di queste sculture, ora accostate con occhio nuovo.

In seguito, nella stessa galleria è stata ospitata una collettiva di pittura, grafica e scultura. Va sottolineata la serietà di lavoro con cui si muovono alcuni giovani cremonesi. Da *Nino Lipara*, siciliano operoso a Cremona, che presenta una immagine della situazione visiva odierna, in una sottile contaminazione di artificiosi tagli di assiti e affissi nei quali appaiono ancora vaghe immagini di natura. Cariche di humour nero e di efficace consapevolezza di situazioni dell'uomo-massa, le sculture in bronzo di *Giovanni Solci*: *Vetina*, *People container's*, *La morsa*, *Uomo di giornata*, *Uomo-fiala*. I bronzi possono essere intesi come monumenti-emblemi dei meccanismi consumistici. Una nota più intima è presente nei dipinti di *Alda Ugolotti Bettati*, sostenuti da una trama compositiva che tende

ad esprimersi in ritmi e toni silenti, rallentati. Nell'irradiazione di quinte che s'aprono come pagine di un diario, ricompaiono motivi diversi raccolti in una luce pacata. *Paolo Rovegno* presenta pagine grafiche elaborate in accostamenti di tipo fotografico alternati a profondi brani chiaroscurali condotti a disegno. Ne risultano contrasti fra nitide e rapide immagini al flash e angoli di memoria, umori sensuali. *Pippo Spinoccia* ha voluto partecipare a questa vivace rassegna con alcune sue incisive litografie, marcando il punto più fortemente polemico della mostra.

Nella *Libreria Renzi* sono esposte silografie e *tapisseries* dello jugoslavo *Mersad Berber*. I rapporti con le tecniche, le forme e i significati delle tradizioni islamiche e bizantine sono spinti verso una ben diversa intenzionalità; si prestano ad un ruolo di demistificazione delle antiche finalità dell'arte bizantina. Il tessuto grafico è franto da faville d'oro ma anche da graffi neri, da materie più povere. La suggestione dell'icona è trapassata da stratificazioni segniche rustiche, come se l'affresco o l'arazzo fossero passati in migliaia di mani anonime. La mostra è stata proposta per iniziativa di *Efrem Tavoni*.  
E. F.

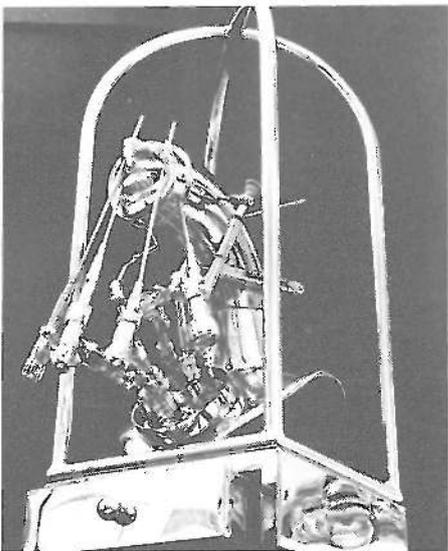
## Francavilla al mare

Valeriano Trubbiani

Per stabilire che cosa rappresenti *Trubbiani* nell'odierno panorama della scultura italiana non è certo esauriente la pur organica personale che egli ha allestito alla galleria *Il Modulo*, nella quale, accanto ad una trentina tra disegni e opere calcografiche, sono allineate dieci sculture, di cui nove inedite. Dico questo, perché se da un lato gli ultimi suoi esiti plastici vanno ricollegati ad un itinerario personale caratterizzato da un costante impegno a sviluppare temi che ineriscono a posizioni di arretramento della condizione umana e che di tale itinerario rappresentano la fase della presa di coscienza di un ruolo da svolgere in senso civile, anche politico se si vuole, dall'altro occorre far luce sugli aspetti cronologici di tale percorso ad evitare, come è accaduto, che si palesino interferenze e prestiti e condizionamenti nient'affatto reciproci, con il solo risultato di creare turbative alla situazione generale dell'arte figurativa italiana, per altri versi già notevolmente confusa. Non farò nomi, perché chi segue da vicino le cronache artistiche non ha difficoltà a rintracciare i mutuari di certe superfetazioni; mi sembra invece utile sottolineare come, nell'arco di poco più che un decennio, quello che all'inizio poteva apparire in *Trubbiani* il tentativo — del resto, portato avanti con coraggio — di recuperare, grazie alla sue straordinarie attitudini di *homo faber* (il suo laboratorio di Villa Potenza, come

l'officina di Vulcano, è diventato... mitologico), una utensileria dalla duplice natura, bellica e rurale, è venuto negli anni successivi prendendo consapevolezza di una più scoperta mordente incisività, perdendo per strada il dimorfismo utilitaristico e parteggiando per una soluzione totalmente votata alla costruzione di macchine per offendere, per ferire. Le sculture di questo momento si chiamano «tentacolare», «tagliola», «corazzata», «trappola»: da queste macchine che emblematicizzano medioevali strumenti di tortura nasce quel «ciclo della violenza», che attraverso i *becchi*, le *sonde*, i *progenitores*, i *Mastro Titta* offre un impressionante repertorio di *instrumenta mortis*, nei quali, tra storia e metastoria, Trubbiani individua la perfida e sottile crudeltà di coloro che ne sono i detentori. Nella serie più recente degli *stormi organizzati*, delle *fatture* e in quella ultima del *fare la festa* e delle *idi di marzo*, Trubbiani ha operato un decisivo salto di qualità nell'impiego del medium. Già nelle sculture denominate *becchi* e in quelle dedicate agli «scelleratissimi progenitori», le corrusche e taglienti lamine d'acciaio brunito appaiono smorzate da inserti, talora iconicamente preponderanti, trattati al cromo. È importante notare come l'adozione di questo tipo di metallo coincida con l'assunzione di motivi decisamente figurativi, derivanti da calchi volutamente *trompe l'oeil*: è qui che Trubbiani svela il gusto imbonitorio di certe sue apparecchiature a metà strada tra un flipper e il tavolo di un perito settore, in un mélange di gioco e dramma (la sirena azionata dallo spettatore, le uova fissate all'estremità di steli flessibili, le ruote pirottanti delle sculture mobili, gli spilloni che trafiggono le miti colombe e le mani che le strangolano, le seghe che girano a mutilare, a vivisezionare, i trapianti e gli innesti eseguiti in un clima allucinante da gabinetto del dottor Caligari). Come in una tragicommedia, sulla quale

Valeriano Trubbiani: *Idi di marzo*, 1971.



piove la luce al neon di un luna park, egli espone con cinica e calcolata freddezza i reperti ferali della violenza che chiama la violenza. Nell'anamnesi delle *idi di marzo*, Trubbiani riscopre le radici di quel cesaropapismo, in nome del quale tante nefandezze sono state perpetrate a danno dell'umanità: i dittatori, i violenti, gli inquisitori, i persuasori occulti di ogni tempo, ma anche le loro vittime e i vendicatori di queste e gli altri che continueranno a farsi giustizia da sé, entro e fuori le istituzioni, sembrano tutti coinvolti in una irrefrenabile spirale di misfatti. I pugnali di Bruto e Cassio sono diventati cesoie e rasoio e pistole lanciarazzi e aste uncinate: la lucentezza glabra del cromo esce dal mondo tecnologico e si fa arma biologica. Vi è in questa mostra, tra le altre, una piccola scultura che vuol raffigurare un sepolcreto, dal quale emergono lacerti umani: su di esso sovrasta una efflorescenza di tife. Anche sulle fosse comuni dei *lager* tedeschi nascevano i fiori.

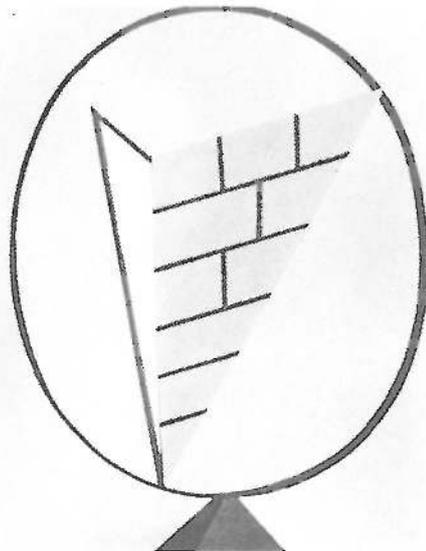
C. M.

## Lecce

### Salvatore Spedicato

Le opere con cui *Spedicato* si presenta alla *Galleria Il Sedile*, pur riproponendo una tematica non completamente originale e con linguaggio non ancora perfettamente individualizzante, riescono, tuttavia, a recuperare pienamente certi valori medi di proposizione concettuale e di contenuto. Forse erano maggiormente qualificanti le opere precedenti — il mezzo era almeno più sentito e vissuto — ben individuabili in un tessuto geografico culturale più personale ma che tuttavia cominciava a risentire di certa maniera, scontata in partenza, tanto da denunziarsi lievemente retorica e facilmente costruita. Questo pericolo *Spedicato* lo

Salvatore Spedicato: *Radar*, 1971.



ha sentito in tempo; da qui l'esigenza di rivedere alle basi le posizioni acquisite e ristudiarle con maggiore coerenza critica. Tra gli ultimi lavori — in molti si rileva certa volontà narrativa ancora piena di riferimenti scontati — è di rilievo uno dei *'Radar'* in cui in una struttura portante circolare ruota una sezione triangolare chiaramente identificabile e leggibile come sezione di un muretto di tuffi. I riferimenti concettuali non mancano e sono certo proporzionali ai vari sensi di lettura. Il salto qualitativo, già considerevole, potrà esser sempre più evidente allorché il giovane leccese riuscirà a fondere con maggiore 'astuzia' gli elementi e i motivi che muovono il suo operare. Personalità, quella di *Spedicato*, interessante e da seguire negli sviluppi ulteriori e maggiori che già si intuiscono appieno.

E. S.

## Messina

### Luigi Gheno

L'immagine di una mitologia magica, di un mondo pieno di echi e di misteri la cui scoperta possa condurre poi alla chiarificazione dell'idea stessa, al richiamo dell'uomo ai suoi miti per riconoscersi in essi dopo averli rinnegati, è un'immagine affascinante che continuamente attrae chi alla scultura di *Gheno* pone attenzione. Una immagine suggestiva, romantica, che fa intravedere quasi l'antica sintesi rupestre, il grido del gufo che immoto attende il lento dipanarsi del tempo in una accorata solitudine fatta di improvvisi trasalimenti. Ma è una suggestione questa che ha anche un limite e condiziona eccessivamente l'arte di Luigi Gheno, se tutto su di essa si punta per spiegarne le origini e gli sviluppi. Questo perché ove non esistessero altri elementi attributivi sarà sempre sommatamente da valutare —

Luigi Gheno: *Scultura*.



proprio fuori dalle suggestioni — il processo sottile di chiarificazione che vive oggi la scultura di Gheno — e questa sua personale alla *Libreria dell'Ospe* ci pare lo confermi — un processo per nulla affrettato, sul quale converrà muovere la speculazione critica per captarne il segreto delle « varianti » e farne, quindi, un carattere di individuazione. Sarà vagliando questo particolare aspetto che si potrà valutare l'impegno figurale, per lui di antica data, che porta Gheno ad ambientare queste « architetture » in una sorta di equilibrio interiore fatto di afflato umano che tende a dar vita al segno, al graffio, alla scalfittura, lasciando all'equilibrio della forma bloccata il compito di superare, nell'azione, la romantica solitudine. Sino a che punto questi due equilibri si incontrano? Noi diremmo sino a quando più che l'emozione sarà reperibile la sicura presa di conoscenza di simili impulsi. Gli spazi dilatati assumono allora una loro ambientazione nello sforzo di bloccare nel *plenum* dell'immagine senza tempo, il tempo stesso sì da farne un tutt'uno con l'immagine. Da qui l'evoluzione del suo linguaggio, il rifiuto delle limitazioni strutturali, l'aspirazione ad una artificiosità emblematica di sapore strumentale che gli permette di bilanciare ed ambientare la composizione nello spazio, affrancandola da quelle soluzioni formali che facevano di essa, in un certo senso, un discorso tronco. Si giustifica, quindi, il nuovo senso di sviluppo che egli tende dare alle più recenti composizioni, il rifiuto di ogni precostituzione di impianto per dar corpo a queste « forme » che si muovono nell'aria pur nella loro presenza fisica. Il taglio, il buco, la fenditura acquistano così oggi, nella scultura di Gheno, il significato di una specie di conversione dello spazio in funzione plastica. L'immagine nasce non più da una sorta di istintiva consapevolezza ma da un tutto che dalla lucida operazione di sintesi scaturisce ed implica, di per se stesso, un nucleo di verità.

V. A.

## Milano

### Erté

L'editore *Franco M. Ricci*, nel presentare il volume di Barthes dedicato a *Erté*, ha esposto un centinaio di guazzi dell'artista russo, un gruppo di litografie e un disegno: opere eseguite tra il 1918 e il 1935. La riscoperta di *Erté*, inseritasi d'autorità nel rinnovato interesse per gli « Arts déco », data a un sei-sette anni fa: è infatti del '64 la prima esposizione parigina di quella che potremmo chiamare la « nuova serie » delle manifestazioni riguardanti l'artista. Nel 1966, la galleria Milano, facendo séguito a una mostra sugli « Arts déco », riproponeva da solo *Erté*, con la presentazione della compianta Giulia Veronesi, che in quel



Erté: Guazzo.

periodo stava preparando il volume sullo « stile 1925 ». Nel '67 si aveva la grande mostra alla Grosvenor (Londra e New York), con l'acquisto in blocco di un'ampia raccolta di opere di *Erté* da parte del Metropolitan Museum. Le esposizioni si sono da quel momento succedute con ritmo vivace (una è stata appena chiusa alla galleria Proscenium di Parigi, riservata ai disegni teatrali dell'artista): per tenersi all'Italia, nel '67 a *Erté* era dedicata una mostra alla galleria del Levante di Roma, nel '68 di nuovo alla milanese galleria Milano — mostra poi trasferita, come quella del '66, in altre città italiane —. L'inesauribile produzione di *Erté* — figurinista, costumista, illustratore, decoratore — consente tuttavia la presenza, a ogni mostra, di materiale tutto o in parte rinnovato (anche se, dal punto di vista creativo, con qualche ripetizione e stanchezza); per esempio, le opere esposte nella rassegna di questi giorni non sono le medesime pubblicate nel volume di Barthes (e purtroppo di quelle esposte non è stato fatto un catalogo). L'interebbe odierno per *Erté* (a completare il quadro va ricordata la buona monografia di Charles Spencer, appena uscita a Londra) ha una sua valida ragion d'essere, al di là delle eccitazioni snobistiche di un pubblico che va indirizzando verso obiettivi meno sfruttati — e pertanto più ghiotti — i favori sino a poco tempo fa riservati in esclusiva al Liberty. Non si tratta infatti soltanto di ammirare la classe di un artista applicato a generi « minori » — anch'essi oggi molto in voga in quanto tali —, né di assistere, attraverso la sua produzione, all'estrema efflorescenza del Liberty; ma di puntualizzare la complessità di una cultura che, premurata dalla tensione espressionista e surrealista, vi opponeva in diversi modi un'esasperata fede nel paradigma classico: sia pur presentato sotto forma di drammatica

frivolozza. Lo stile 1925 costituisce insieme il risvolto decorativo del secondo espressionismo e quello del purismo di tipo novecentista. Se è vero che, contro il « momento unitario » della cultura europea (per usare una definizione di Brandi) identificabile, a dispetto delle sue antinomie, dall'età Liberty, il primo dopoguerra rappresenta un momento di antitesi aspre e irriducibili, il quadro di una tal situazione non è completo quando si scarti la componente « Arts déco » come estranea al flusso vivo della cultura e la si consideri appena la fase ultima di una parabola discendente. (Va anche detto, a questo proposito, che proprio la Veronesi, studiosa tra i più informati e agguerriti del fenomeno « Arts déco », ce ne ha lasciato un'interpretazione insoddisfacente per carenza di simpatia critica, cioè per essersi tenuta in sostanza in una posizione di rifiuto, coerente con il suo rigoroso credo etico-estetico.) Quanto a *Erté*, egli è certo l'erede di quel filone del Liberty che parte da Beardsley e passa attraverso Klimt e Bakst: cioè non del gusto Art nouveau-Jugendstil, caratterizzato dalla linea molle e fluttuante, dolcemente circonvolta, voluttuosa e femminile (che ha i suoi campioni in Mucha, Feure, Orazi, per fare qualche nome); ma della corrente che sviluppa una linea ellittica e icastica, senza sbavature, luminosamente spaziata (non inganni l'apparente svagatezza di Beardsley, che ha mano nettissima e secca), il cui ideale oggetto di rappresentazione è il tipo androgino. *Erté* riannoda per questa via la figuratività Liberty al repertorio classicheggiante, rivissuto con un'intelligenza stilistica che si lascia con disinvoltura per istrada i faticosi esercizi puristi del suo tempo; inventando un « neoatticismo » di perfetta eleganza: si guardi alla bellissima testa riprodotta sulla copertina del libro di Barthes (e negli stessi manifesti della mostra) quale simbolo di tutta la produzione di *Erté*, a mezzo tra l'Atena Lemnia e il Giovane di Antikgthera — e in linea con il tipo incarnato sullo schermo da Brigitte Helm —. Sicché, nonostante che egli abbia lavorato per il sarto parigino Poiré e pertanto in area francese, i suoi disegni di moda sono estranei al tono civettuolo caratteristico di quell'area e che i figurini di Poiré assumono, per esempio, sotto il pennello di un Georges Lepape. Per quanto riguarda gli influssi che *Erté* ha esercitato sul gusto 1925, o comunque le relazioni tra lui e i contemporanei, sarebbe interessante condurre un preciso esame comparativo tra la sua produzione e quella dei migliori figurinisti italiani di allora: da Tofano — precocissimo in questa direzione —, ad Angoletta a Golia — il più vicino a *Erté* —, e all'ideatore del celebre manifesto per la « Merveilleuse » di Torino, dove compariva un costume neo-Direttorio analogo a quello di uno dei guazzi ora esposti. Dopo le buone mostre che si sono avute, da qualche anno a questa parte, sulla grafica e il cartellone Liberty,

sarebbe felice idea quella di presentare criticamente il materiale analogo, specie italiano, dello stile 1925.

R. Bo.

## Luciano Fabro

La mostra alla *Borgogna* dell'artista milanese con opere recentissime (e in parte realizzate su progetti del '68) è completata nella sala superiore da una serie di opere dal '63 scelte come significative tappe del suo lavoro, chiaramente anticipatore, con Paolini, Pascali e Kounellis, delle odierne correnti d'avanguardia. Dal 1963 infatti *Fabro* lavora sull'indagine oggettiva dell'esperienza, analizzandola e scomponendola in un processo di conoscenza, sviluppato quindi analogicamente dal fruitore nella lettura dei suoi « elaborati ». Questa necessità di osservare e di sperimentare dati, attraverso la riflessione e la concentrazione, per una conoscenza sistematica e oggettiva del reale, e che avvicina in un certo senso tali ricerche ai metodi induttivo e deduttivo delle ricerche scientifiche, è da *Fabro* ribadita anche nell'assunzione di parole e pensieri di Francesco Bacone, che ricorrono frequentemente a presentazione di suoi lavori. A questa area appartiene la serie dei « Cristalli » iniziata nel '63 con il *Buco*, esposto alla mostra: lastra di vetro trasparente in cui un reticolo trat-

tato a specchio lascia libera in centro una zona circolare, il « buco » da cui « entra » lo spazio retrostante, che viene a compenetrarsi e sommarsi a quello antistante riflesso nei segni del reticolo. Lo stesso processo selettivo e dissociativo, qui « elaborato » attraverso le fasi e le modificazioni della percezione nel passaggio interno-esterno, riflessione-trasparenza, viene fisicizzato nel suo divenire nella « struttura ortogonale assoggettata ai quattro vertici a tensione » ('64), sorta di reticolo in tondini di acciaio inox, fissati nella deformazione a cui sono sottoposti dalla trazione ai quattro vertici. Queste due opere furono esposte, insieme al *Raccordo Anulare*, *Ruota*, *Impronta*, *Tondo* e *Rettangolo*, nella prima personale di *Fabro* alla *Vismara* di Milano nel '65. Sul catalogo l'artista dichiarava tra l'altro: « Il processo di indagine ha avuto come momento iniziale l'avvertire una situazione (esperienza) e, come sviluppo, il mettere in evidenza i fattori costituenti la situazione, così da caricare l'elaborato dei valori che rendono quella esperienza ricostituibile in maniera interpersonale. L'accettabilità dell'elaborato implica da parte del fruitore un intervento che si sviluppa in modo analogo all'indagine da cui risulta l'elaborato stesso ». Da quella mostra e dalle dichiarazioni è inoltre chiara la posizione, nettamente isolata e critica, di *Fabro* in rap-

porto alle correnti d'avanguardia di quegli anni; ad esempio in riferimento alla corrente « oggettuale » basata su ricerche maturate nell'allargamento della lezione bauhausiana e della psicologia della forma. Aprendo ulteriormente il discorso iniziato da *Piero Manzoni*, *Fabro* tende alla presa di possesso depersonalizzata e anti-interpretativa di una situazione, per un valore conoscitivo della stessa; come dichiara lo stesso artista (in *Autoritratto* di *Carla Lonzi*) « noi ci mettiamo in atteggiamento estetico sempre, di fronte a una cosa, se non siamo costretti a porci in atteggiamento strumentale. Questa non è poetica, viene automaticamente, per un processo di vita. Come il piacere di camminare... è un'esperienza globale. C'è una differenza tra il sentire e il prendere possesso, che è appunto il vivere: solo nel primo caso ricevi, sei la vittima, l'oggetto. Per me, atteggiamento estetico è quando viviamo attraverso una cosa, quando la viviamo e non la sentiamo soltanto. Questo tipo di esteticità è in vario modo comune. Così, non si tratta di instaurare una poetica, ma di togliere tutte le poetiche ». Della serie delle « *Tautologie* » appartenenti al '67 (tautologia secondo *Fabro* è un « rendersi conto delle cose che già si sanno, una specie di circumnavigazione della propria coscienza, della propria esperienza ») è esposto nella mostra il *Foro*, praticato dall'artista in dimensione leggermente più grande degli altri serialmente già impressi nella lastra inox. Quest'opera con *In Cubo*, *Cielo*, *Pavimento*, *Contatto*, si pone come critica all'esperienza delle cose nella sua letterarietà. Le tautologie possono considerarsi come una seconda fase operativa: la verifica dell'esperienza dopo l'analisi progressiva e selettiva. Il reale ci è riproposto e rifatto conoscere nel suo peso, la sua evidenza e la sua verità, semplice e assoluta. Stabilito questo contatto nuovo con le cose, non più solo visivamente contemplato, ma gnoseologicamente sceverate e quindi possedute nelle loro interne strutture e reti mentali implicative, *Fabro* passa nel '68 alle prime ricerche formali. Dopo aver condotto per cinque anni una analisi sulla forma, *Fabro* riprova la sintesi formale: condotta dapprima attraverso delle « prove », usando delle radici formali facilmente riconoscibili come la forma dell'Italia, il pannello (3 *Modi* di mettere le *Lenzuola*), il modo di collocare delle forme vegetali (*Felci*, *Edera*), la *Maschera-Calco*. Nel medesimo anno 1968 *Fabro*, passato quindi a una più complessa elaborazione, comincia a provare il senso plastico della materia nella sua circolarità, attraverso il modellare. Realizza così, in due anni i cinque *abnormi Piedi* modellati in marmo pregiato (di cui uno però in alluminio) esposti nella galleria. Le cinque *Forme*, ricarpate in un materiale ricco, sontuoso, pesante, colorato come il marmo vengono a identificarsi nel polimorfismo gigante di zampe-dita in un circuito nuovo di esperienza, resa più elastica e complessa

Luciano Fabro: *Piedi*, 1968-70.



dall'ambiguità della colonna di seta sovrastante e innalzantesi fino al soffitto. Su questo punto d'arrivo del suo lavoro — che viene a infrangere violentemente l'assioma più sublimato delle attuali avanguardie — Fabro in una recentissima dichiarazione afferma: «Attraverso il modellare mi sono accorto che ogni forma, allorché viene trattata con materiali tradizionali, acquista precipuamente il significato culturale dell'epoca che di quel materiale ha fatto il suo stile. Ora il problema di questi due anni, tradotto proprio nell'esperienza del plastificare, è stato quello di escogitare forme al di fuori del carattere stilistico loro proprio. Tutto quello che so è che questi modelli non hanno avuto aiuto particolare da nessuna esperienza del passato, salvo aver avuto conforto dalla gamma di possibilità cui nel passato hanno dato adito».

M. B.

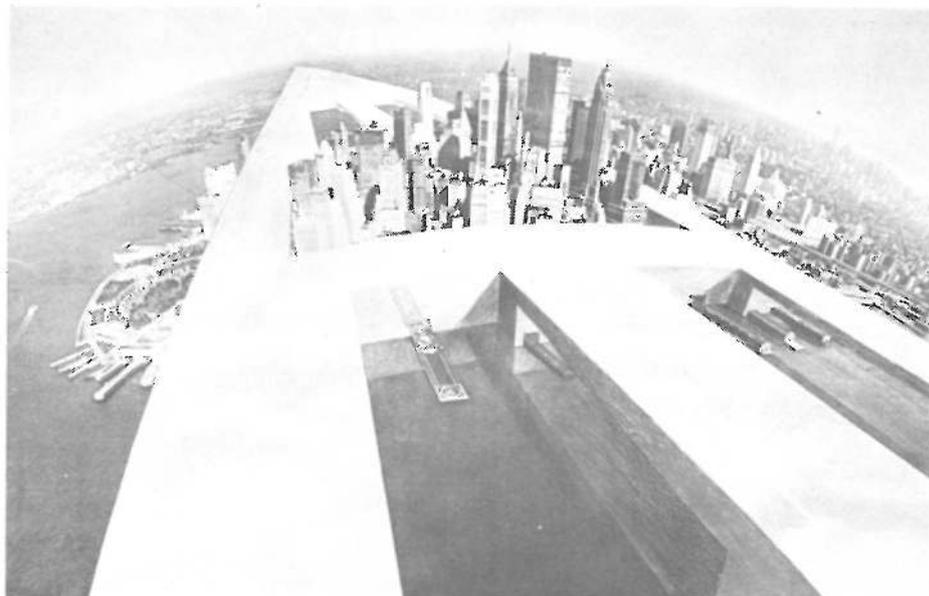
## Superstudio

L'ultimo progetto del *Superstudio* (*Galleria Milano*) è quello di un'«architettura nascosta» che ha il significato intellettuale di un'«architettura che sia solo immagine di se stessa e della nostra non-strumentalizzabile afasia». Il progetto è stato effettivamente realizzato, ne sono state stampate tre copie clografiche: mentre i disegni originali sono stati bruciati e ridotti in cenere, le copie sono state sigillate in una busta di polietilene che poi è stata inserita in un involucro di poliestere e fogli di alluminio, sigillato ed in seguito inserito in una scatola di lamiera di zinco, che è stata saldata, pulita e spazzolata. «All'operazione ha assistito un legale che ha poi steso un verbale.» Un atteggiamento provocatorio nei confronti di chi fa uso, attraverso gli oggetti e i progetti di costruzione, della loro etimologia espressiva, da parte del gruppo dei giovani architetti fiorentini? Un atteggiamento che potrebbe condurli a non più operare, ma ad agire soltanto pubblicando per iscritto quale sia il significato della loro opera che nessuno vedrà mai perché non verrà mai realizzata? O un ulteriore stimolo, che accanto a quelli provocati dagli oggetti, dalle case, dagli arredi, agisca in dialettica con essi creando una situazione di ambigua relazione tra le cose che ci sono e la loro continua possibilità di non esserci? È questo il carattere già proprio della loro architettura che si estende dal progetto dell'edificio, a quello della città, invadendo il campo degli oggetti, e che edifica l'immagine di una grossa utopia (irreale ed irrealizzata quanto dovrebbe essere l'utopia) ma nello stesso tempo tradotta continuamente in «cose» delle quali ci si può servire, tra le quali vivere, con le quali convivere. Cose che sono del tutto inventate e nuove, ma che sono anche inspiegabilmente collegate alla tradizione e che si inseriscono in un preciso arco di storia. La tradizione è quella di un design italiano che da esso trae ori-

gine con caratteri inconfondibili. Superstudio ha iniziato a lavorare nel 1966 con allestimenti, costruzioni civili ed industriali, e mobili e oggetti e con una serie di pubblicazioni esplicative che hanno il valore di dichiarazioni di poetica. Gli architetti che compongono il gruppo (Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberto Magris, Piero Frassinelli, Alessandro Magris e Sandro Poli) provengono, accanto agli studi regolari di architettura, da esperienze che sono sovente di tipo pittorico, o di fotografia, esperienze che sono presenti come fattori essenziali nel loro lavoro professionale. Superstudio partecipa a concorsi nazionali ed internazionali «riportando raramente premi e molto spesso segnalazioni e medaglie in materiali diversi», ma in ogni caso avanzando delle proposte che valgano anche come tali. L'utopia di una civiltà che costruisce se stessa attraverso i suoi edifici crescendo con essi fino ad invadere la natura raggiungendo i deserti, sovrapponendosi ai precedenti piani urbanistici per un concreto atto di magia, e che è l'espressione di un mondo sereno nel quale la serenità gode del beneficio della durata, una civiltà che può ben erigere i suoi monumenti («il monumento continuo») poiché essa è immutabile e perenne: e per contro la storia con la realtà del consumo e dell'obsolescenza, la storia che è sottoposta al caso, alla precarietà, alla dipendenza. Tra queste due entità altrettanto reali e vere (perché vera e necessaria è l'utopia che agisce sulla storia e la modifica e vero è il mondo dei fatti che accadono ogni istante e che si sovrappongono gli uni agli altri in una successione logica od illogica) si esprime l'opera di Superstudio creando oggetti per la casa dell'uomo e costruendo loro una storia. Dalla realtà del consumo e dell'obsolescenza c'è la sal-

vezza individuale attraverso l'evasione: ed ecco il suggerimento di un «design di evasione» da collocare accanto al «design d'invenzione» con una sua altrettanto specifica e significativa funzione. L'evasione è piuttosto tradotta in ambienti che non in oggetti singoli, ambienti irreali che comunichino la sensazione di un'altra realtà. Ma accanto ad essa l'invenzione, polo attivo della costruzione di una realtà diversa, agisce con chiarezza ed intelligenza per edificare nuove immagini a cui garantire nel tempo il privilegio della durata. Contro all'oggetto che si consuma e muore, sta l'idea dell'oggetto immutabile ed autosufficiente, capace di comunicare messaggi e di agire in relazione all'uomo come una presenza personificata: oggetto che acquista una sua forma al di là dell'utopia che lo sostanzia e che veramente può venire usato nelle nostre case. È l'oggetto che nasce da un'operazione geometrica avente il valore di atto magico che ristabilisce l'ordine nella realtà, ma non è solo l'oggetto puro ed integro nella sua forma, è anche l'oggetto mutevole, duttile, adattabile alla nostra mutevole esistenza, ai cambiamenti della vita, della casa e dell'umore di chi la abita. Esso compone con chi lo usa la storia di una vicenda comune: rimarrà come oggetto o come memoria di oggetto, poco importa, a testimoniare: sarà parte integrante «dell'archeologia» del futuro. Se osserviamo le case, gli ambienti, le cose che il Superstudio progetta e che vengono realizzate, scopriamo che sono molto semplici come le semplici idee della vita e che ad essa vogliono avvicinarsi per una via che è quella della familiarità, dell'affezione: degli oggetti a cui affezionarsi, perché una volta distrutti dal tempo, conservino la loro presenza nel nostro affetto, ci manchino. Cose come persone, quindi indi-

Superstudio: *Progetto*.



struttibili. Ed ecco che anche dietro all'oggetto inventato da Superstudio, così lineare e gioioso si cela l'ombra della preoccupazione di come preservarsi, anche a livello d'idea, dalla distruzione del tempo. A costo di non esserci mai se non come « architettura nascosta » esso lotta per essere presente sempre: nella contraddizione di questa possibilità è espressa la vitalità della sua immagine.

F. D. C.

## Antonio Dias

Con due personali concomitanti (nello *Studio Marconi* e nella *Galleria Breton*) Antonio Dias è stato proposto in larghezza a Milano, dove vive ed era già noto per tramiti più sommessi. Le dimensioni della rassegna, non hanno reso più fioca né più stentorea la voce del giovane brasiliano, così limpida da risultare convincente sulle brevi come sulle lunghe distanze. La conclusione mi è confortata dal raffronto tra la memoria delle visite odierne e quella del primo, breve incontro (ma sufficiente) col discorso di Dias, nel 1967: due sole tele, occasionalmente appoggiate nell'ingresso alla mostra di non ricordo chi. Ricordo invece, puntualmente, l'ordinata emozione provocata dalla lettura della parola « deserto », iscritta da Dias in mezzo a una finissima tessitura di macchie di intensità omogenea: la sorprendente facilità di appercezione di un significato complesso, tramite una proposizione estremamente povera di connotati espressivi. Perché, la superficie macchiata, sebbene priva di referenze specifiche, si proponeva come la immagine più rappresentativa del concetto di « deserto », senza neppure il sospetto che il significato potesse scaturire tutto e solamente dalla lettura della parola, avulsa dal contesto visualizzato: anzi, con la ragionevole convinzione, che la parola in sé, si sarebbe risolta in una informazione inefficiente. Come strutturata, la proposizione di Dias, si rivelava capace di un'espressione globale dell'idea di « deserto », comprensiva del suo senso primario di situazione geologica e degli innumerevoli sensi metaforici, usuali o comunque ipotizzabili. Esprimeva il concetto di un'inorganicità integrale (allo stato concreto o immaginabile, d'ordine fisico e psicologico) modulabile senza limiti ma, sostanzialmente immutabile. Anche nelle opere recenti, si ritrovano analoghe tessiture comminate di macchie: ad esempio, nere su bianco per la parola « energia » e, bianche su nero, per « memoria ». Evidentemente, non si tratta di concetti così facilmente reversibili, che la rappresentazione dell'uno si risolva nel volgere l'immagine dell'altro da positivo a negativo; tanto più che Dias ripropone anche la stessa parola dentro superfici diversamente trattate. Ma l'innesto della parola si rivela così pregnante, da far in modo che ogni connotato visibile sia inteso come coincidente col significato iscritto: tanto che, si direbbe per effetto



Antonio Dias: *Monument to the Memory*, 1970.

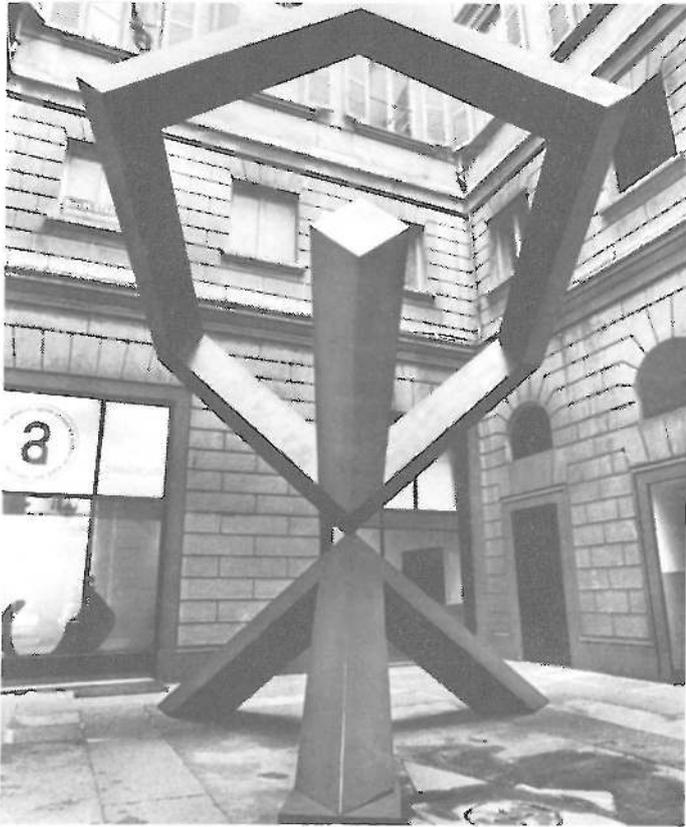
ipnotico, vien da supporre che, se anche la parola fosse stata indecifrabile, si sarebbe ugualmente e univocamente finito coll'individuare il concetto. Così, un discorso in realtà fondato su rapporti assolutamente aleatori tra i due sistemi d'informazione (immagine e parola), in sede di ricezione, può paradossalmente assumere apparenze di tautologia. Talvolta, il rapporto tra forme visibili e parole è più obbligante: come quando, in campo azzurro con effetto di cielo, il corsivo « byrd » si iscrive come un volo di gabbiano: altre volte, invece, il significato è decisamente ambiguo o ermetico, ma risulta ancora di toccante concretezza. Ad una verifica liberata da ogni intenzione interpretativa, il processo espressivo di Dias appare eminentemente fondato sulla proposizione di uno spazio (in apparenza, solo delimitato, in realtà sottilmente selezionato in ragione di specifiche caratteristiche del suo tessuto visivo), che organizza l'attenzione del lettore sulle espressioni verbali, a volte dislocate nel centro, a volte emarginate, secondo il ruolo più o meno dominante e immediato, che viene loro riservato. Raggiunto da due diversi veicoli d'informazione, il lettore assorbe e assimila contemporaneamente i segnali. Proprio per l'identità di spazio e di tempo in cui è condensata la duplice lettura, interviene una contaminazione delle notizie, il cui effetto è di identificare parola e immagine. Queste suggestive dimensioni semiologiche, non costituiscono l'unico, né forse il più qualificante motivo d'interesse della proposta che, del resto, non pare riducibile negli stretti schemi delle ricerche « concettualistiche », malgrado il decisivo ricorso ai codici linguistici, come sarebbe inadeguata una sua collocazione in un ambito di intenzioni neosuprematiste, pur essendo la sua immagine apprezzabile anche in chiave di

pura visualità. Perché ad una fruizione essenziale, il discorso di Dias denuncia una radice di natura poetica, la cui efficacia è in diretta proporzione coll'imprevedibilità della sua presenza. Un tessuto poetico privo di abbandoni e di rivolte, così secco e teso da sembrare inadatto a condurre un qualsiasi flusso emotivo e, dunque, con caratteri che sembrerebbero appropriati solo per un'operazione di squisito razionalismo. Eppure, esprime radiazioni sottilmente sommoventi; quasi un messaggio affidato al tramite di ultrasonorità, capaci di penetrare in fondo anche se non avvertite sensorialmente. Per similitudine, come l'intuizione di non udibili sonorità astrali, può temperare con una commozione d'ordine estetico, un'esplorazione promossa soltanto dalla ragione.

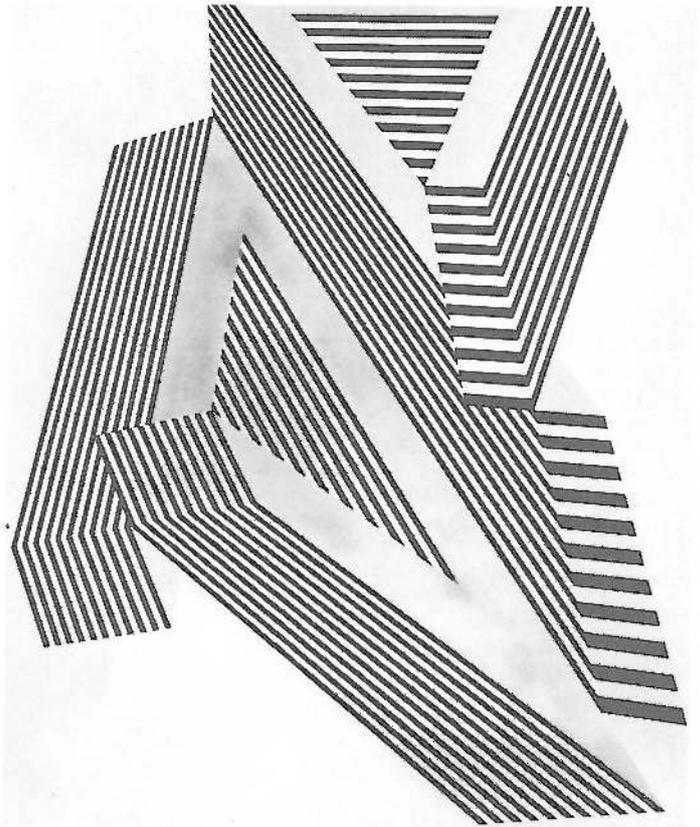
E. Ce.

## Giuseppe Spagnolo

Succede — ma sempre più raramente — davanti alle opere esposte di un artista non ancora entrato nelle categorie stabili dell'ufficialità, di avere l'improvvisa percezione di una personalità, al di fuori della media, che rende secondario (vezzo storicistico) ogni tentativo di collocazione a partire da schemi formali. È il caso di *Giuseppe Spagnolo* che per la prima volta, a Milano, si presenta al pubblico con l'ampiezza di una personale articolata in due gallerie (il *Salone Annunciata* e lo *Studio Marconi*). In queste due mostre sono esposte sculture di notevoli dimensioni (le più grandi, nei cortili rispettivi delle due gallerie), sculture di dimensioni medie e collages in bianco e nero che propongono, a livello di studio, i temi svolti nelle sculture. La caratteristica di queste opere è, sul piano della percezione, una prepotente dinamicità tratte-



Giuseppe Spagnulo: *Struttura*, 1971. (foto Capellini).



Franco Grignani: *Psicoplastico 368*, 1970.

nuta in un disegno serrato che solo apparentemente può sembrare semplificazione geometrica. Il gusto per l'equilibrio precario di alcune di queste strutture (la forma librata nello spazio poggiante sul vertice di uno spigolo), oppure per l'interruzione di un moto continuo (le curve spezzate), ci introducono nell'ambito dei contenuti di questa scultura: contenuti drammatici in cui non è assente — ancorché perfettamente riassorbita nella forma — una certa qual veemenza declamatoria. Nel tema della «trappola», ci sembra che le intenzioni contenutistiche di Spagnulo si facciano più evidenti; anche se in quest'ultimo caso ci troviamo di fronte a una struttura che può essere percepita dal punto di vista formale. La dinamicità drammatica della scultura di Spagnulo deriva forse dal suo preferire una sorta di equilibrio che abbiamo definito «precario»; un equilibrio, cioè, che è a un punto estremo di tensione oltre il quale non vi può essere che la dissonanza, il disfarsi della struttura, l'aprirsi verso altre combinazioni. Spagnulo blocca le sue sculture in questo punto di tensione privilegiato e lo fa non per il piacere di un'esercitazione estremamente spericolata, bensì in perfetta identità con la carica emotiva, di partecipazione civile, che è alla base della sua riflessione. Ed è per questo che le sue sculture non si possono semplicemente «fruire»; il modo stesso con cui aggrediscono lo spazio ambiente, lo coinvolgono in un discorso ad alta voce, provoca per lo meno in chi le guarda un senso di inquietudine. Il

sentimento di un artista realmente « presente » al suo tempo trova qui la via a un'autentica monumentalità (che è poi una delle costanti della scultura). La forza del discorso di Spagnulo si ritrova nei collages in bianco e nero, che non sono semplici indicazioni grafiche dell'opera tridimensionale immaginata, ma contengono già, nel taglio delle forme, lo scatto dinamico dell'opera finita. C'è chi ha detto che nel migliore barocco vi era un discorso drammatico di impulsi, di slanci spezzati, imbrigliati. Spagnulo, a suo tempo quando la sua scultura tendeva all'addizione di elementi disparati, è stato definito dalla critica un «neobarocco». Il barocchismo, come linguaggio eccessivo, è indubbiamente rimasto nelle sue opere recenti. Lo slancio delle sue forme, il suo bisogno di discorso è in fondo imbrigliato dalla fermezza del disegno: il tema della «trappola» non giunge a caso, ed è tema attualissimo. Giuseppe Spagnulo è pugliese, nato a Grottaglie in provincia di Taranto nel 1936. Da molti anni risiede e lavora a Milano. Ma persino nella perfetta aderenza al duro materiale usato (il ferro, l'acciaio, l'alluminio) tradisce il ricordo di un'infanzia trascorsa in una casa dove l'arte della ceramica era una nobile tradizione. Come ogni vero artista, Spagnulo tiene conto dell'aspetto artigianale del «fare» artistico, e siccome ha una forte carica umana, riesce a infondere a ogni sua forma l'antica vitalità di una presenza, che è luogo, testimonianza di sentimenti comuni.

G. Sc.

## Franco Grignani

A Grignani è capitato più volte di essere scambiato per un giovane alle prime uscite. Sono aneddoti che racconta egli stesso, con quell'aria sorridente che gli illumina la faccia, schietta e pulita da ragazzo, quasi a contrasto con la corpulenta figura. Eppure è sulla soglia dei sessant'anni, di cui circa due terzi (subito dopo gli studi di architettura), votati ad indagini ottico-percettive. Il fatto è che (pur svolgendo una intensa attività nel campo del design e del graphic design) in pratica, nell'ambito delle arti visive, è sempre stato un isolato e uno sconosciuto. La prima personale l'ha avuta intorno al '60; e da allora non è che ce ne siano state molte. Forse anche perché diverse persone (e fra queste, fior di critici) lo prendono per un epigone della *op art*. Mentre (e fa bene a ribadirlo con forza, a inizio di presentazione, Lara Vinca Masini) «già a quel momento, la ricerca di Franco Grignani si poneva come sintesi di esperienza, come risultato (che a sua volta si sarebbe offerto come base di partenza per un ulteriore approfondimento) di tutta una lunga, rigorosa sperimentazione di forme virtuali». Forme virtuali che hanno costituito e costituiscono la sostanza delle sue ricerche. Una indagine quasi ossessiva, ma che, a differenza di tante altre di questo genere, malgrado la base geometrica e il metodo rigidamente sperimentale su cui poggia, non ha nulla di meccanico, di ripetitivo. Ogni forma è, infatti, frutto di uno scatenarsi della fantasia. Una in-

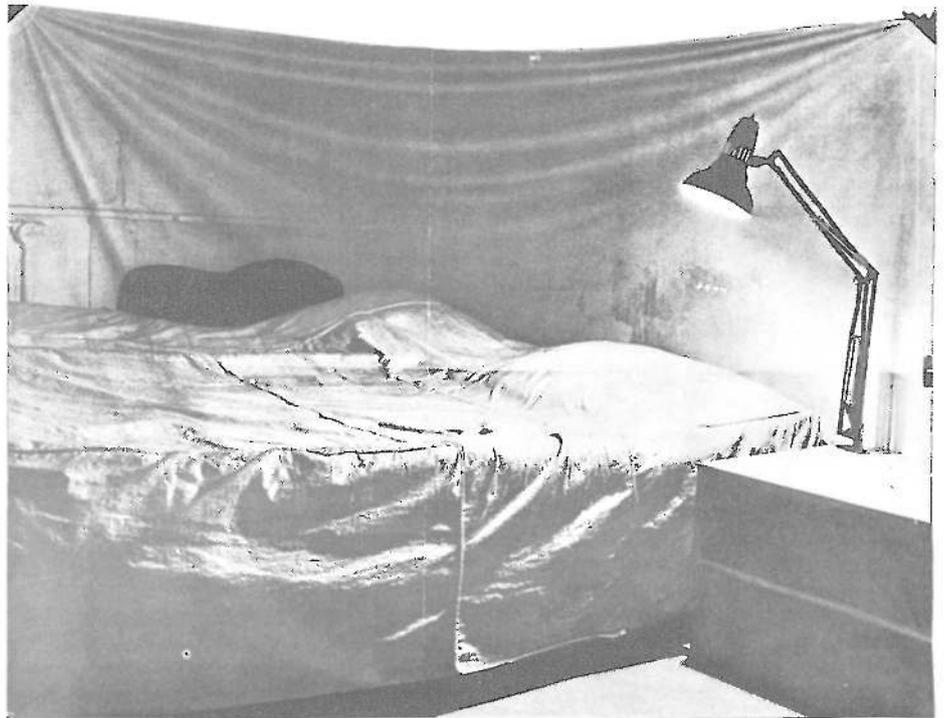
venzione così libera, totalizzante, travolgente, da non poter essere definita altro che poesia. E che si tratti di risultati poetici, una riprova io la vedo nella lunga attrazione che esercitano queste sue forme, ad onta dell'uso scarno, esclusivo del bianco e nero. In effetti, l'occhio percorre e ripercorre quelle forme, affascinato anche dalla accurata, perfetta esecuzione manuale del dipinto. E ogni volta che inciampa nell'anomalia gestaltica (cioè nella « forma impossibile » che spiazza la logica percettiva), immediatamente ricomincia da capo, con insistenza, con ostinata volontà di capire. Questa attivazione mentale e volitiva, questa iniezione di caparbieta, rappresenta un'altra differenza, rispetto agli esiti estatici, misticheggianti di molte esperienze *op* (ad esempio, gli « stupendi inganni », per dirla con termine barocco, di un Vasarely). Ed è inoltre il segno di un giudizio sul mondo » che, malgrado le numerose profezie della morte dell'arte, queste opere riescono a conservare. Condizione che si realizza attraverso lo scatto di una spontanea identità tra quella tenace, sempre rinnovata volontà di capire che si è detto, e l'altrettanto insistito, inesorabile scacco a cui queste ambigue forme approdano. Una implicita metafora dell'essenza della vita, che viene attualizzata dal rigore matematico delle immagini. Una specie di premessa scientifica, caratteristica del nostro tempo. E il risultato, ogni volta, è egualmente una condizione di incertezza, di dubbio. Ma, come accade appunto anche nell'esistenza, una incertezza non paralizzante, bensì ogni volta risospinta da una risorgente volontà. Per ribadire, brevemente, questo concetto di attualità, a parte certi appunti rivelatori dello stesso artista [« Da tempo l'uomo non vive di fronte all'oggetto ma di fianco (...) Concorrono, inoltre, a determinare questa posizione precaria la tensione psichica di chi guida un autoveicolo ad elevata velocità, l'aumento del traffico, la riduzione dei marciapiedi nelle città, la difficoltà del cammino pedonale ecc. »] a parte, dicevo, queste osservazioni che riguardano il nostro attuale agire e il nostro inconscio, ci sono nelle opere di Grignani precise indicazioni in questo senso. Specie nelle opere esposte di recente alla *Galleria San Fedele*: le cosiddette « volumetrie a lettura mentale », che costituiscono lo sbocco delle ricerche a piani progressivi e irraggianti di pochi anni fa. La compatta plasticità degli odierni volumi, con quegli incastri logici e illogici, con quel richiamo ad architetture che si sommano nella nostra memoria e ci coinvolgono, disorientandoci e, malgrado tutta la loro tecnologia, ci rendono inquieti, testimoniano infatti fenomeni tipici del nostro momento storico. Una accelerazione temporale che è dentro di noi e la presa di coscienza di una nuova spazialità. In altri termini, la intuizione di una nuova concezione del tempo e la consapevolezza di un nuovo spazio interiore.

F. V.

## Markus Raetz

*Markus Raetz* è alla sua prima personale in Italia e va dato merito alla *Galleria Diagramma* di aver presentato questo giovane artista svizzero, attualmente però residente ad Amsterdam. Appena trentenne, ha già un folto *curriculum*, fra cui due mostre, proprio quest'anno, alla *Kunstverein* di Kassel e alla *Kunsthalle* di Basilea. Le opere esposte sono costituite da grandi fotografie di interni, in bianco e nero, impresse su tele gommate e appese alle pareti, come lenzuola. La natura del supporto è importante perché in virtù della sua morbida capacità, le immagini assumono una sofferenza particolare che le rende singolarmente pregnanti. Si tratta, dicevo, di grandi fotografie di interni, senza figure umane (una camera da letto, una cucina, una porta con un drappo, un foglio di carta su un pavimento di legno grezzo), in cui ogni dettaglio acquista una grande evidenza, sollecitando in chi osserva una acuta, prepotente percezione, addirittura tattile. Ma a differenza di quanto avviene con i « persuasivi », ottimistici ingrandimenti dei mass media, qui l'effetto è di semplicità e severità. Da far venire in mente certe tendenze del cinema diciamo di impegno sociale, per esempio quel documentario di Buñuel del 1932 dedicato alla povertà di uno sperduto paese della Spagna oppure il recente film « *Cimena* » di Cesare Massarenti sui ghetti negri. Inoltre a me ha fatto pensare a quei pittori caravaggeschi (specie nordici) che nella umile quotidianità degli interni delle loro case seppero trovare accenti di eccezionale verità poetica. Due riferimenti che, probabilmente, sono più vicini di quanto si creda. In-

Markus Raetz: *Camera da letto*.



fatti la proposta di una realtà dimessa eppure altamente poetica, attraverso un mezzo meccanico così attuale come la fotografia (personalizzata però in modo straordinario da una serie di scelte lucide e precise) viene a congiungersi (come spesso d'altronde è accaduto nelle vicende dell'arte) ad una rivisitazione, forse inconscia, di esperienze artistiche precedenti. Un recupero che in questo caso serve a lumeggiare con estrema chiarezza, quasi simpateticamente, comuni matrici. Una analisi dettagliata dei modi di questa rivisitazione che affronti anche la specificità di queste affinità sarebbe assai interessante, specie come indagine che investa la natura generale di simili processi. Ma il discorso porterebbe troppo lontano per cui è meglio concludere, limitandosi a sottolineare come Raetz, compiendo una sintesi di varie problematiche odierne (nuove tecniche e nuovi materiali, una oggettivazione rigorosa senza devianti sovrastrutture, sperimentazione di un linguaggio autenticamente popolare, capovolgendo di segno quello dei mass media) riesca a riallacciarsi con risultati sorprendenti, a filoni tradizionali dell'arte europea. Filoni — ed è qui, mi pare, la sua importanza — caratterizzati da una esigenza di severa concretezza, da un bisogno di smitizzazione, insomma da una diretta, dura presa di coscienza della realtà.

## Giuseppe Zigaina

In questa mostra di *Zigaina* alla *Galleria 32*, c'è anche una saletta riservata alla grafica. Una diecina di incisioni fatte nel 1970, intitolate « interrogatori » e « anatomie », che probabilmente sono una tra-

matura del suo lavoro futuro. Lo fanno pensare alcuni piccoli dipinti di quest'anno (dal titolo, appunto, « anatomie ») e, soprattutto, la sua tendenza ad operare per cicli: i « Testoni » e le « Crocifissioni » degli inizi, le « Biciclette e falci » del periodo realista, i « Generali » e le « Ceppaie » intorno al '60, le recenti serie « Dal Colle di Redipuglia » e « Uccelli nell'erba ». Un modo di lavorare che conferma l'accanita volontà di focalizzare attraverso numerose prove la sua visione, l'impegno, l'intima necessità delle quali ha parlato De Micheli, che del pittore è il maggiore esegeta. Caratteristiche che sono congiunte ad un bisogno di isolamento, che non significa certo non partecipazione ai problemi e ai fatti del nostro tempo, bensì esigenza di un certo distacco, forse per meglio auscultarli e fissarli. Da qui il ritiro nella nativa Cervignano, dove il basso orizzonte della campagna friulana è straordinariamente denso di natura e di storia: penso, fra l'altro, alle splendide foto di Aquileia e di Grado, fatte da Italo Zannier per il recentissimo volume dedicato a Zigaina dalle Edizioni Imago. Natura e storia, si è detto, e sono due termini da tempo alla base della sua ricerca pittorica. Due termini che, tenacemente, e sempre più lucidamente, egli cerca di far combaciare in un'unica immagine. Che abbia, cioè, lo spessore vitale (lucreziano, dice bene De Micheli) della creazione e, al tempo stesso, le stratificazioni complesse, spesso dolorose, delle vicende umane. Forme dove anche fisicamente si sente questa impastata sedimentazione, questa lunga notte, e dove basta un occhio fermo di capra o di un uccello nascosto tra l'erba a riportarci al profondo, arcano mistero dell'esistenza. E in questo rapporto è sot-

tintesa tutta l'essenza dell'uomo e della sua vita (quell'uomo la cui immagine sta ritornando esplicitamente negli « interrogatori » e nelle « anatomie » sopradette). Con la sua segreta, irriducibile vitalità e — insieme — l'ombra che ne sovrasta la sorte, gli eventi che passano minacciosi, come quel vento che proprio nella pianura del basso Friuli si carica spesso di forza e di umori. Forse è qui la radice di certe somiglianze linguistiche con il Moreni delle angurie galleggianti su alte prode erbose vicino al mare romagnolo. Solo che a fronte dell'esistenzialismo accorato di quest'ultimo, Zigaina trova nel suo senso di socialità e nella sua durezza « furlana », una specie di argine. Vale a dire: l'occhio più sbarrato sulla condizione umana.

F. V.

### Riopelle, Rizzato, Oppi, Carpintieri, Marzulli

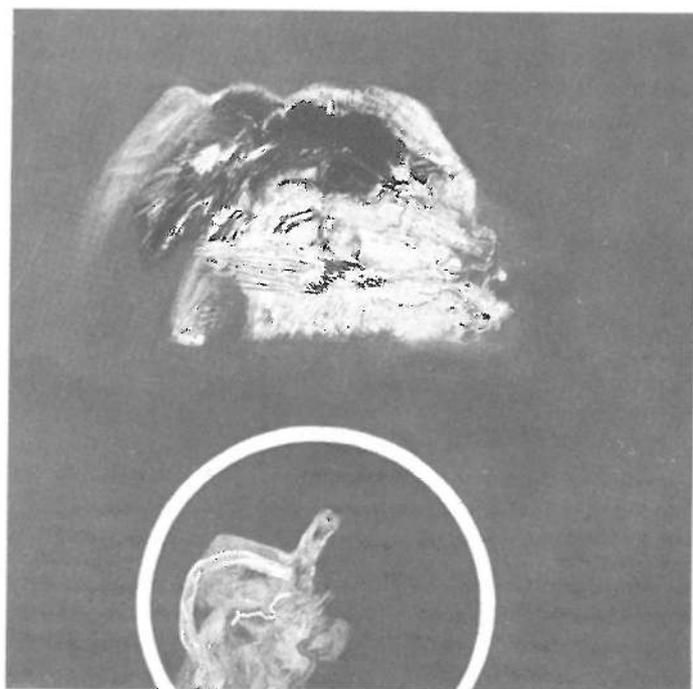
Passata quasi inosservata questa antologica di *Jean Paul Riopelle*, organizzata dal Comune alla Rotonda della Besana e curata da Franco Russoli. Il torto sta nei modi di un programma culturale che viene portato avanti con indubbia volontà di fare, ma con casualità e disorganicità. Quanto a Riopelle, inutile ripetere quanto è già stato detto, in parecchie occasioni, sulla sua presenza nell'Informale. Da quando, nel dopoguerra, egli si trasferì a Parigi dal Canada, dove è nato 48 anni fa, le sue opere sono state viste numerose volte; anche in Italia. Questa ampia retrospettiva, con le sue oltre 80 pitture e sculture, poteva costituire una utile verifica. Ma disarticolata così, non ha lasciato alcun segno.

*Romano Rizzato* è un giovane pittore fra i più seri e schivi che operino a Milano. Anche questa mostra alla *Vismara* conferma il rigore e la forte capacità attivizzante dei suoi quadri. È una pittura da « spartito visivo », sobriamente basata su pochissimi colori (il bianco, il nero, il rosso). Su una specie di schema a « pentagramma », egli compone un discorso sempre variato, ma sempre di scattante dinamicità e armonia. Nelle ultime opere il discorso si è fatto più libero e forse è per questo che, per equilibrarlo, ha sentito il bisogno di disciplinarlo, costringendolo in composizioni seriali.

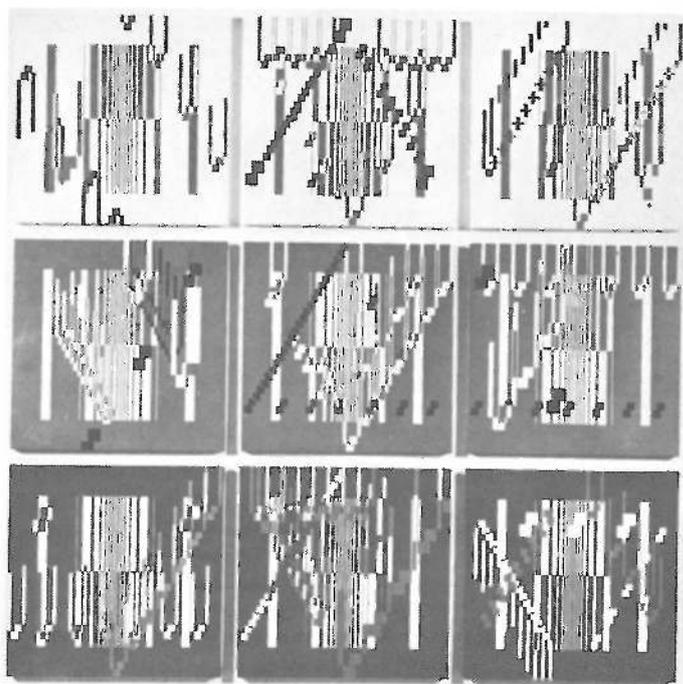
Nell'autopresentazione alla sua mostra a *L'Agrioglio*, *Giorgio Carpintieri* conclude: « io offro le mie alternative a chi di certi fatti ne comprende altri aspetti ». In queste parole vi è riassunto tutto il pudore e la civiltà di questo pittore siciliano. L'uno e l'altra facilmente individuabili anche nella sua pittura. Sono immagini fuggenti, un modo di osservare tipico della nostra odierna percezione. Con le conseguenze di disattenzione, di superficialità che ciò comporta. Carpintieri, mentre si sforza di far prendere coscienza di questa fugacità, cerca, con il pudore e la carica di civiltà che si è detto, di proporci il senso disumanizzante.

Il processo di decantazione in essere nella ricerca di *Daniele Oppi* (*Galleria Angolare*) dimostra una consapevolezza critica fuor del comune. Da una pittura dove l'urgenza espressiva portava ad eccessivi ingorghi ed affollamenti, egli sta passando a forme più rapprese. E proprio in questa contrazione, l'immagine trova una intensità quasi gestuale che, prima, si diluiva in un intrico un tantino sfiancato.

Giuseppe Zigaina: *La capra e il cuore*, 1970.



Romano Rizzato: *Percorso 156*, 1970.



Dalla ultima personale di un paio di anni fa alla Libreria di Porta Romana, *Lino Marzulli* mi pare abbia fatto un balzo. Una maturazione sorprendente che è stato poi un mettere ordine in una pittura particolarmente densa e di notevole spessore. Proprio quello spessore mentale a cui accenna Franco Fortini nella presentazione a questa mostra alla *Galleria Solferino*. Ma il termine non tragga in inganno, facendo supporre qualcosa di intellettualistico. La sua, al contrario, è una pittura di sangue, popolare, violenta. Dove fisicità e cultura sono strettamente connesse.

F. V.

## Renato Paresce

Dei « sette italiani di Parigi », che costituirono un gruppo di autonomia stilistica nell'ambito del Novecento, e di fisionomia abbastanza unitaria (fatta astrazione, semmai, da De Pisis), *Paresce* è il meno correntemente noto. L'attuale mostra alla *Galleria Annunciata* colma pertanto una lacuna d'informazione, in un momento in cui appare urgente, e ormai possibile, una puntualizzazione critica approfondita di quella cultura. Le opere esposte vanno dal 1917 al 1936, l'anno che precedette quello di morte dell'artista: un ventennio di ricerche lungo l'arco del quale *Paresce* mantenne sempre il proprio linguaggio a un livello sostenuto, rintracciando a poco a poco, sul filo delle successive assimilazioni (Severini e quindi, per interposta persona, Gris, Braque, De Chirico, Campigli, Tozzi, i quali non è poi detto che non abbiano anche ricevuto da lui; infine, sempre per stare alle suggestioni principali, Sironi e Prampolini) il proprio discorso personale. Che è di una metafisica domestica e struggente (le barche che vanno, il gesto di salute alla finestra, lo sventolio della tenda), salva da poggiate patetiche per il suo presentarsi nello scoperto artificio di fondali da teatro. Teatro bontempelliano, starei per dire; interpretazione tra le più pertinenti del « realismo magico ». Alla ricerca, insieme così intellettualistica e così lirica, soccorre una tavolozza via via più cretosa e opaca — gli effetti di finto affresco cari ai novecentisti —, cui corrispondono gamme più limpide nelle felici tempere su carta; comunque sempre più preziosa nella scelta dei surreali teneri colori: utilizzati con sapienza virtuosistica (come ben sottolinea Pica nel catalogo), la quale tuttavia non nega una trepidazione creativa mai offuscata dalla routine. La coincidenza tra le opposte qualità della versatilità culturale e della diligenza artigianale fanno di *Paresce* un caso nobile di professionismo artistico.

R. Bo.

## Giulio Aristide Sartorio

Per riproporre all'attenzione *Giulio Aristide Sartorio*, corifeo del simbolismo italiano a sfondo classico tra Otto e Nove-

cento (morto nel 1932) gli era stata dedicata una mostra alla Finarte nel 1969 (cfr. Nac n. 11). Presente alla mostra torinese del simbolismo (1969), benché con opere minori, l'artista è stato di recente ripresentato a Torino (galleria Narciso, dicembre 1970-gennaio 1971) in un'ampia rassegna, soprattutto interessante per il bel gruppo di incisioni. A Milano (*Studio del Beccaro*) viene ora esposto parte del materiale della suddetta rassegna, e cioè le incisioni (nove grandi acquaforti e otto litografie) accompagnate da qualche altra opera grafica e qualche pastello. Le stampe, tirate splendidamente da Giorgio Upioglio, che si è avvalso di matrici quasi per nulla utilizzate dall'artista, costituiscono nel complesso documentazione della prima maniera di Sartorio, legata all'ambiente di Nino Costa e in stretta concomitanza con l'opera contemporanea di Michetti — anche per il probabile ricorso, in qualche caso, alla tecnica fotografica in sede di ricerca preliminare —. Si tratta per lo più di paesaggi, di grande robustezza e dignità formale, ove l'ascendenza di Fattori (questa « Campagna romana » fa da contrappunto a quella maremma toscana) si fonde con imprevisti dal simbolismo populista (Meunier), consentendo all'artista di evitare da un lato il bozzetto, dall'altro la fumosità del simbolismo letterario, in cui spesso egli invischiò la sua pittura; e di mantenere all'immagine una vastità di respiro — i campi lunghi, le vedute dall'alto, i piani di luce espansi tra gradazioni lente di grigi — che costituisce il dato più eletto e apprezzabile di questa sua produzione.

R. Bo.

## Gioietta Fioroni

« La vita a Roma », luoghi, paesaggi, di more: è il titolo della mostra di disegni con cui *Gioietta Fioroni* si è presentata a Milano, in una sala della *galleria Naviglio*. Una mostra singolare, ricca di sol-

*Gioietta Fioroni: Il Celio, luogo per avventure notturne, 1971.*



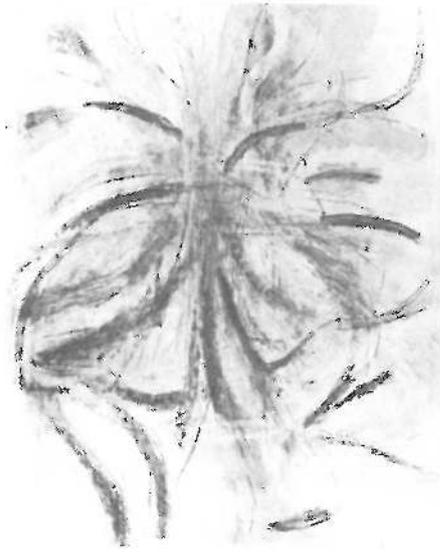
lecitazioni, dove l'architettura si fonde con l'annotazione naturalistica, la memoria con la realtà quotidiana. Ma c'è una componente che forse domina ogni altra, una sorta di volontà riduttrice delle forme a linee essenziali, che travalica il particolare per giungere a una misura assoluta, a una definizione aurea. La Fioroni, per arrivare a questi risultati, svuota ogni sua immagine, il bianco sopraffà il bianco, solo interrotto da un segno morbido, quasi esile ma che definisce perfettamente uno spazio e una volumetria. È un segno romantico, naturalistico, ma si avverte, al di là della sua modulazione, la precisione di un progetto, di una razionalità che semplifica le forme della natura e delle cose cresciute dall'uomo. I due termini si trasformano in tensione dialettica, il reale e, all'interno di esso, una spinta continua a trovare qualcosa di più riassuntivo e speculativo insieme, al limite quasi di un concetto matematico e di una proiezione geometrica. Una componente questa che porta il discorso della Fioroni a sfiorare la metafisica, ben oltre il dato oggettivo e quasi alla soglia della sublimazione. Ci sembra che in questa mostra il discorso della pittrice abbia toccato il suo punto più alto, tanto più incisivo nella misura in cui il mezzo per raggiungerlo è questa sorta di umiltà quotidiana, di diario minuto e fitto di rifrazioni, a cui sa dare uno scatto e un ben altro spazio. Un discorso nuovo e ricco di prospettive, con un solo pericolo, qua e là percepibile; dello stravolgimento di esso nel gioco, nell'allusione, nella comunicazione parziale a cui sono chiamati a far parte « pochi, carissimi eletti ».

A. N.

## Tino Repetto

L'ampiezza di questa mostra di *Tino Repetto* al *Milione* riesce a fornire un ritratto compiuto, e problematico, dell'artista. Impegnato in una ricerca singolare,

*Tino Repetto: Senza titolo, 1970.*



chiusa ad ogni esterno (apparente) movimento, e obbligato nella stessa misura a difendersi da ogni solipsistica compiacenza, Repetto cerca il recupero di una vitale distanza d'osservazione (d'emozione). Lontano da quell'ottica naturalistica figure (che ha, ai due poli, in Fasce e Lavagnino due interpreti di non secondario rilievo) egli, genovese ma da anni attivo a Milano, appare più legato al naturalismo padano (di Morlotti e Moreni). Vi è però nel lavoro di Repetto una insistenza dinamica che sposta di continuo l'effusa fenomenicità del « campo dipinto » all'identificazione di ambigue delimitazioni-tensioni, un'esplorazione acuta trattenuta nei confronti di ogni inclinazione illustrativa; da qui come una singolare trascorrenza di deposito della materia lungo linee di evidenza e di consistenza di una nuova immagine. Si può parlare a questo livello — come propone Arcangeli — di « figurazione informale » o di « nuova geometria ». Una nuova geometria « che non propone nessuna coercizione estranea al vedere; non vincola nulla dal di fuori, anzi è il supporto interiore o, meglio il respiro interiore, d'un lento profondo raptus naturale ». Ma bisogna anche sottolineare due dati della pittura di Repetto che questa mostra dichiara come costanti incompressibili e moventi: la distanza inquieta, lucida, invalicabile con cui egli guarda il mondo non per riprodurlo mimeticamente ma per scoprirne attraverso una metafora assonante, un significato possedibile, razionale; l'estenuante, esaltata, liquida vitalità del colore, ricercato dentro ogni, intrico, ogni tensione di segno e d'immagine come unica generativa capacità di dare emozione, realtà, nome a visione e oggetto. Repetto è ancora oggi, con ogni rischio di esaurimento e d'esaltazione, pittore.

V. F.

## Montevarchi

### Cinque napoletani

Cinque giovani e tanta voglia di lavorare. Questa potrebbe essere la presentazione della recente collettiva alla galleria « *Marzia* » di Montevarchi. Ma sembra quasi un'epigrafe, mentre è l'inizio di una nuova esperienza. Quanto nuova in un mondo che ha scoperto tutto, non lo so dire. Certo sta di fatto che chiarito il grande equivoco sulle origini, non comuni, dell'Arte Povera e di quella Programmata, gli ex del gruppo « *Ottagono* » si sono messi al lavoro ed hanno cercato di dimostrare, con questa loro rassegna, di credere nello strutturalismo come linguaggio del futuro che unisce tutto e tutti nella romantica ricerca della vera essenza delle cose. Ma questo diventa il linguaggio del critico che è sempre pronto ad etichettare ed a « leggere » anche il non scritto, mentre la mostra ha un suo titolo: « *Strutturazione del reale* ». Sa-



Roberto Talignani: *Davanti a Pilato*, 1970.

rebbe come dire che *Antonio Lauro* (scultore), *Franco Rotella* (pittore), *Giovanni Spiniello* (incisore), *Remo Stasi* (scultore) e *Roberto Vedova* (pittore) cercano il punto di contatto tra le varie esperienze per snodare, poi, un loro discorso strutturale. Questa loro partecipazione è, per alcuni aspetti, commovente, perché si nota lo sforzo di dare una dimensione nuova all'uomo, non centro né vittima dell'universo, ma parte essenziale di esso, intellettivamente autonoma. Ritenendo che bisogna descrivere una determinata esperienza e non valutarla, cioè il nostro compito deve essere quello di constatare lo sforzo e l'esperienza di questi artisti, posso aggiungere che in Lauro vi è una evidente rinuncia alle conquiste fatte per una ricerca di forme e materie che dovrebbero ora trovare una loro verifica, mentre in Rotella c'è un vero e proprio colpo di spugna che lo ha portato da una pittura marcatamente introversa ad un brusco contatto con la realtà; così si è accorto che non esiste più l'uomo, ma la sua ombra, di cui ci descrive una esistenza ossessiva al comando del computer. In Giovanni Spiniello c'è una sorta di anarchismo intellettuale che si recepisce dal contesto compositivo delle sue incisioni: ai bordi del disegno neofigurativo, in sovrapposizione, vi sono delle sagome di ingranaggi: la struttura di una società consumistica dalla quale l'uomo cerca di evadere invocando un dio arcaico. Meno interessato a soluzioni momentanee, l'altro avellinese, Stasi, è il più impegnato, nella condanna del sistema. Sul piano delle realizzazioni lo scultore cerca una combinazione polimerica interessante: nelle pietre inserite tra fasce di acciaio vi è il recupero delle « antiche pietre », di una storia dell'umanità oggi volutamente ignorata. Vedova, il primo del gruppo ad avere operato in questo senso, ricerca con rigore scientifico spazi nuovi per una nuova prospettiva della realtà. Egli porta avanti una coerente e impegnata disamina di quella parte nucleica del mondo che ha una sua dimensione nell'ambito della Grande Struttura, l'uni-

verso di cui cerca come gli altri l'essenza. Questo loro lavoro assume un significato particolare se si nota che sono tutti artisti meridionali, cresciuti all'ombra di quell'Accademia di Napoli che certo non ha mai spiccato per impegno d'avanguardia. I « cinque » hanno trovato una loro dimensione guardando oltre, e con questa mostra nella cittadina toscana (alla quale seguirà una verifica milanese) cercano di dimostrare che è possibile « programmare » e poi attuare senza processi casuali e non rinunciando alla personalità dell'artista operante.

E. P.

## Parma

### Roberto Talignani

Nell'odierna situazione artistica, che vede da un lato la difesa arcigna delle posizioni di mercato e dall'altro la corsa affannosa verso l'ultima frontiera, l'uscita di un pittore come *Roberto Talignani* sembra quasi fuori tempo. È un giovane che lavora ormai da molti anni, senza esporre un quadro, alla ricerca di una idea di pittura che gli consenta di chiarire, a sé e agli altri, quel desiderio che gli urge dentro, vibrante e pieno di ombre. Questa pressante richiesta dell'animo comincia a prender forma — nella mostra allestita a *Palazzo Carmi* — sotto la specie di un intenso interesse per l'uomo. Negli anni passati Talignani si è guardato attorno ed ha seguito con attenta verifica l'avventura sempre più tumultuosa che sommuove alle radici le strutture del linguaggio; ha saputo opporre, alle drastiche certezze che gli si sono offerte lungo la via, la coscienza critica del dubbio. Ed ha operato, quasi per affinità nativa, la propria scelta; ha iniziato la sua esplorazione sul tessuto articolato della figura. Sotto la pressione corrosiva di un contatto a livello di respiro la sostanza figurale a poco a poco si decompone e lascia affiorare le impronte nascoste sotto la scorza rugosa del visibile. Emerge, oltre la gabbia allusiva, il volto di una diversa identità, proiettata nella sfera di una accesa tensione mentale.

G. Ca.

## Pescara

### Franco Summa

Sono molti anni che *Franco Summa* cerca, fuori dalle « cifre » effimere della « moda d'arte », di riconquistare la dimensione che consenta una rivalutazione morale della realtà. Vedendo come l'ambiente urbano sia sopraffatto e brutalmente devitalizzato da esigenze conformistiche e sempre più pericolose, ha sentito il bisogno imperioso di intervenire, sia pure simbolicamente, sulle deforma-

zioni che la pubblicità, l'edilizia disarmonica, il clima corrotto comportano. Un intervento, il suo, che alla gestualità fa corrispondere documenti grafici che sono appunto la preparazione dei « moduli » che vogliono inserirsi nel panorama visivo dell'uomo della strada come motivi di ripensamento, pause di valutazione. Sono nati, da queste ed altre considerazioni, i manifesti-quadro, le opere d'arte fruibili da tutti, in ogni momento del giorno, eppure effimeri quanto i manifesti pubblicitari tra i quali si inseriscono. « Un problema di sociologia urbana: come disintossicare l'ambiente visivo della città moderna », ha scritto Giulio Carlo Argan, che non poteva essere ignorato, che si pone, anzi, in termini drammatici. Questa opera di « bonifica » della pubblicità intrapresa da un artista non poteva essere trascurata; ed anche alcuni sociologi hanno sentito l'importanza dell'impresa che è in atto in tutta la regione abruzzese: ovunque i manifesti-quadro di Summa spiccano, tagliando di netto i languidi inviti dei reggiseni e delle pomate, dei detersivi, dentifrici, liquirizie. La realtà, attraverso le combinazioni nuove di forme e di colori, si riaffaccia, tenta almeno di ricordarci che siamo nella rete di una mistificazione collettiva, pesci a bocca aperta sulla parete di vetro dell'acquario illusi di vivere nella sterminata libertà. Il merito di Summa sta proprio nel fatto che, mettendosi in concorrenza con la pubblicità — ed altre manifestazioni antiestetiche —, fornisce al pubblico un nuovo mezzo di informazione, ma contro il cattivo gusto, il senso comune, l'inquinazione della città. La quale è per il nostro artista « effimera », forse votata all'autodistruzione se nei suoi cambiamenti non tiene nel dovuto conto un certo tipo di urbanistica in cui sia possibile inscrivere, tra le cose che dobbiamo

Franco Summa: *Manifesti-quadro*.



subire, anche quelle, avendo una loro intrinseca originalità, che stimolano il senso del gusto e ne affinano l'educazione. I manifesti-quadro, abbiamo detto, sono ora ovunque per tentare la depurazione delle città, ma sono anche raccolti, proprio col titolo « La città effimera » (Editrice Sarus, 1971), in una cartella di serigrafie con premessa di Argan. « Tolta dalle sue funzioni vitali — dice Franco Summa — l'opera d'arte è stata degradata a bene di scambio: di fronte a questa situazione bisogna effettuare una scelta preliminare di direzione operativa ». Il che significa non produrre in funzione della mercificazione, ma con intenti estetici rivolti a strappare tutto l'ovvio che ricopre la natura. Da qui potrebbe nascere una « città ideale », non certo quella di Vespasiano Gonzaga, ma almeno abitabile e rispondente ad alcuni dei requisiti fondamentali che i trattatisti pure continuamente indicano senza successo.

B. S.

## Piacenza

Vittorio Magnani,  
Giacomo Bertucci

*Vittorio Magnani* alla Galleria « Città di Piacenza ». Un autore veramente interessante. Nelle sue opere c'è un forte sentimento drammatico: l'uomo solo con i suoi turbamenti, con le sue paure, con le sue angosce, schiacciato dai troppi condizionamenti del vivere. L'impaginazione delle opere di Magnani è serrata, intensa: tagli verticali e diagonali, scontri di masse, sezioni di ombre gravi e di luci sbigottite. È pittura autentica, di un artista che vive fuori del chiasso e delle mode, tra la sua diletta Fornovo e lo studio milanese, in limpida dignità, in esemplare serietà morale.

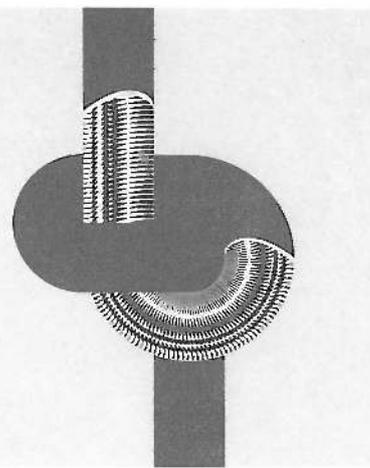
*Giacomo Bertucci*, anziano e sempre valido pittore, insegnante a Brera, ha presentato alla Galleria « Il Gotico » i suoi lavori più recenti. Bertucci è rimasto fedele alla tradizione. Nelle sue opere c'è come un dialogo lirico con la natura. Si sente l'uomo con la sua voglia avida di colline, di soli, di alberi, di terra, di fiori. E si vede e si apprezza il buon pittore dalla tavolozza misurata imperniata sulle modulazioni dei grigi e dei bruni, in riusciti accordi cromatici.

M. G.

## Rimini

Claudio D'Angelo

Le opere che *Claudio D'Angelo* ha esposto alla galleria *Sincron* evidenziano in modo assiomatico come dalla combinazione di elementi di derivazione op e di elementi di impostazione neo-concretista si possa dar corpo ad un tipo di comuni-



Claudio D'Angelo: *Organismo modulare*, 1971.

cazione visiva in cui al rigore cartesiano delle geometrie si contrappone un nucleo emozionale, rintracciabile nelle digressioni di questo rigorismo. Il modo stesso in cui D'Angelo articola gli elementi primari della sua sintassi pittorica (ma forse sarebbe più esatto dire grafica) e che sono il tessuto cinetico, la linea retta e il semicerchio dimostra non solo il suo rifiuto di ogni schematismo monocorde, ma anche il tentativo di sottrarsi al fascino del formulario vasarelyano di formacolor, per conseguire risultati che siano del pari validi sul piano della captazione delle sorgenti dell'interesse dell'osservatore. Va notato, come dato non certo trascurabile per più esattamente catalogare il rapporto operatore-fruitor, che queste opere sono tutte realizzate in bianco e nero; in altre parole, l'immagine-comunicazione si presenta in negativo, nel senso fotografico del termine, ma non è che ribaltando le polarità del bianco e del nero, come avviene appunto in fotografia, l'immagine si ricomponga nella giustezza programmata dall'artista. Si dirà invece, che questo processo è esatto per alcune parti di essa immagine, mentre per le rimanenti entra in gioco tutta una categoria di operazioni mentali, attraverso le quali l'osservatore sarà indotto a collocare al posto dei segni alcuni simboli convenzionali mutuati da certi standard urbanistici. In definitiva, in questi esempi di *visual design*, D'Angelo intende proporre modelli di organizzazione urbana, preoccupandosi di individuarne le direttrici spaziali, quali risultano dal compromesso tra le leggi dell'estetica tradizionalmente intesa e le indicazioni di un calcolatore elettronico.

C. M.

## Roma

Nanda Vigo

Le opere esposte da *Nanda Vigo* alla galleria *Mana* hanno il significato di appunti concreti presi dall'architetto sul diverso

valore della luce in relazione allo spazio. Sul valore della luce e della sua rifrazione: poiché la luce è anche fonte e sorgente di immagini, se essa è diffusa su una superficie riflettente, ripete l'immagine di chi le sta attorno riempiendo lo spazio di una rifrazione di immagini dalle colorazioni o dalle tonalità differenti. Per un ambiente Nanda Vigo sceglie un unico tono: l'argento e l'azzurro associati al neon sono le colorazioni delle due sale di questa mostra. Riflettere immagini è creare immagini e dalle immagini si genera uno spazio: perciò lo spazio non risulta più determinato dalle pareti che segnano il confine di un ambiente ma bensì dalla fonte di luce come irradiazione di spazio. Nanda Vigo dice che questi pezzi hanno per lei le qualità della ricerca da ricondurre poi all'architettura. Racchiudono infatti le sue idee sull'architettura in cui la struttura come base immobile e definita venga ignorata, se possibile sia una struttura inesistente. L'ambiente non ha confine, è duttile, è mobile e variabile come i personaggi che ospita: dovremmo poterlo pensare dilatabile. Invece di uno spazio razionale ci viene suggerita l'idea di uno spazio di fantasia dove nulla è precisabile né misurabile. La luce e i materiali che la assorbono divengono dunque i grandi protagonisti. La luce del giorno che entra in una casa, la luce della notte che è nella casa ed è una luce inventata dall'uomo per le sue immagini e i suoi miti crea la dimensione, ma è una dimensione fluida. Poiché la luce se da una parte nasce dalla fantasia di chi la adopera, dall'altra ha una propria forza creativa che può annullare qualunque limite ragionevolmente stabilito. Quando entra la luce, ciò che dal punto di vista delle proporzioni era già stato definito, improvvisamente non lo è più e le cose assumono un volto diverso, esprimono la loro mutevolezza. Nanda Vigo dice queste cose quando crea uno spazio architettonico con una funzione precisa per la vita ed anche quando questo spazio semplicemente lo nomina o lo evoca come nelle opere esposte alla Mana. C'è dunque connessione evidente tra l'ambiente e l'oggetto, tanto più evidente se si pensa che l'oggetto non è pensato per l'ambiente, in funzione di esso, ma che viceversa lo crea, è il punto di partenza per l'ambiente. Un singolo pezzo può quindi assumere il valore di un'architettura, in ogni caso fa pensare ad un'architettura. Gli architetti di un tempo disegnavano i loro progetti con la matita esprimendo le loro idee con i mezzi del tempo: a volte quei progetti erano molto belli, più belli di qualsiasi architettura e oggi valgono per quello che sono, per disegni che hanno la qualità dell'arte e non per progetti. Agli edifici realizzati si può non pensare, molto spesso non sono mai stati realizzati. Quei progetti avevano quindi per chi li aveva immaginati un significato esauriente. L'architetto moderno progetta con i mezzi del suo tempo

che sono fatti di materie dalle qualità e dalle sensibilizzazioni diverse tanto che non è sufficiente tracciarne uno schema con la matita, ma occorre adoperare quelle materie e avere con loro una relazione diretta. Così nascono i prototipi, oggetti che sono i disegni, cioè le idee degli architetti di oggi. Un prototipo di Nanda Vigo non è tuttavia principalmente un oggetto, non ne ha i confini: è il chiarissimo disegno, l'idea che si può toccare.

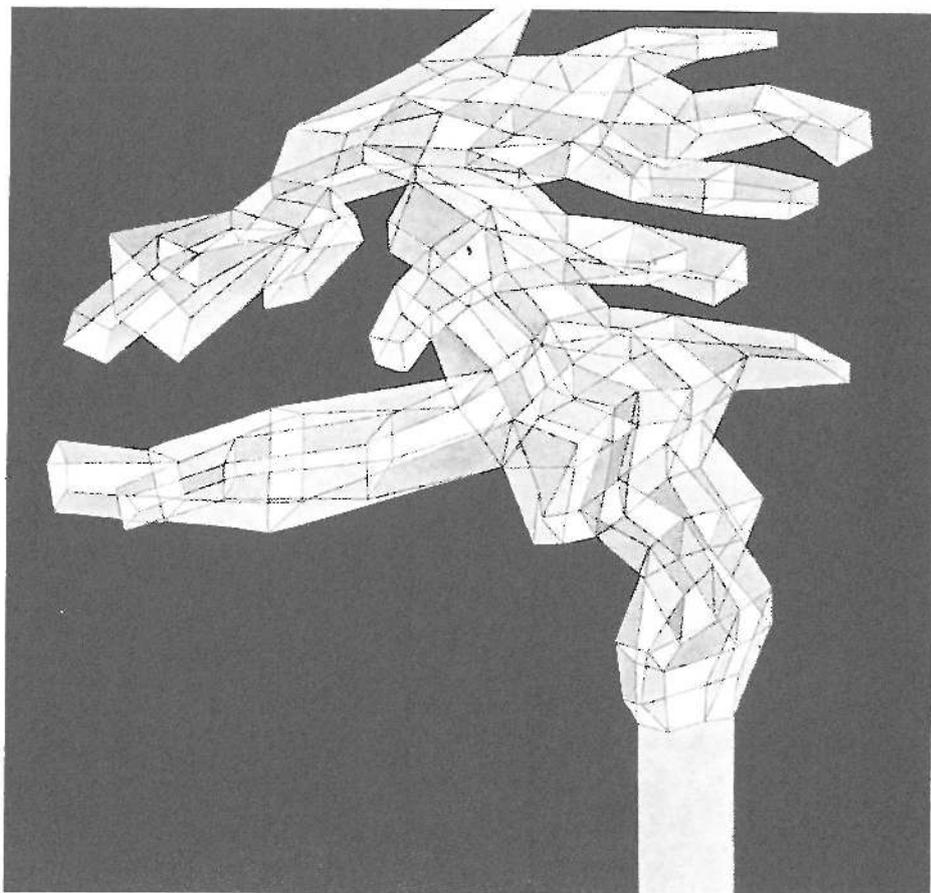
F. D. C.

## Achille Perilli

Manifesto della folle immagine nello spazio immaginario. Questa la tematica dichiarata da Achille Perilli nella sua personale alla Galleria *Malborough*. Un « manifesto » che si chiarisce attraverso quattro ipotesi che sono, poi, tempi di attuazione: legge di strutturazione automatica, legge della maggiore complessità, legge del labirinto, legge dell'ambiguità del messaggio. Ma occorre tornare all'opera per puntualizzare il discorso di Perilli e stabilire i contatti e la « verifica verificabile » all'interno della proposta linguistica (al quadro, cioè, nel senso artigianale del termine). Ed allora vedremo che gli *strips* cui accennava qualche anno addietro Nello Ponente, in sostanza restano al di là da ogni professione teorica di fede, la componente essenziale del discorso. Perilli si esprime per via di immagini che

all'ipotesi del *design* continuano a pagare il tributo di dubbiosità e di sfiducia. Perilli nel razionalismo metodologico vede la sola possibilità di imprimere organizzazione mentale allo spazio ma, emotivamente, egli intende questo spazio fuori da ogni concetto di forma-funzione, concepito solo come ambiente capace di suscitare sollecitazioni di conoscenza nell'uomo attraverso un processo di rappresentazione emblematica. In tal modo l'artista cerca di superare il dato di memoria, il diaframma che separa quest'ultima dalla realtà, per creare una nuova realtà godibile che vada oltre i limiti dell'ipotesi matematica stessa. D'altronde la « geometria » di Perilli è una geometria che rifiuta ogni sistematica; è un insieme di forme geometriche affrontate ambigualmente ed innestate in uno spazio che tende sempre più a svolgere ruolo protagonista autonomo. Il tessuto connettivo della visione di Perilli all'idea della forma si richiama, per seguire di questa l'ideale movimento nello spazio con le implicazioni ed i ribaltamenti di prospettiva ad essi connaturati. Per cui la superficie non ha nulla della tensione di un Rothko ma diventa pagina aperta nel cui ambito il segno segue la peculiare iterazione narrativa. Piuttosto bisognerà rilevare, a nostro avviso, la bidimensionalità persistente nel linguaggio di Perilli, nonostante le dichiarazioni ideologiche di una non distinzione fra un « dentro e fuori ». Il

Achille Perilli: *Le repas et l'amour*, 1969.



campo decorativo sul quale il pittore romano scrive il proprio racconto, rimane aperto a possibilità formali i cui esiti, pur dichiarandosi intenzionalmente programmati, alla fine cedono al gusto del racconto inteso come linguaggio, affidando all'alfabeto estremamente elementare ed alla macroscopia dell'immagine il compito di ricostruire l'unità della visione che, in tal modo, si dichiara confermata su posizioni di ottimismo costruttivo all'interno della condizione esistenziale. Pur restando, perciò, nell'ambito di un'esperienza meditata e vissuta, di un'esperienza che vuole sottolineare il processo operativo portato tutto in primo piano, Perilli per la stessa volontà di richiamarsi ad un codice di lettura, si risolve in un grammaticismo inteso come possibilità di acquisire allo spazio dell'indagine evoluzione e trasformazione del linguaggio, tornando così a quella posizione di attesa nei confronti della società tecnologica che ha accompagnato tutto il suo processo evolutivo. La « folle immagine » si risolve, così, in una proposta riferibile più all'ipotesi gnoseologica che alla logica. Da un tale punto di vista, allora, resterà da stabilire sino a che punto il problema di conoscenza si identificherà in quello dell'esperienza.

V. A.

## Alberto Ziveri

Si può leggerla in tanti modi, questa mostra romana di Ziveri, come ogni mostra; ma come poche altre, tanto poche che su due piedi non saprei richiamarne un'altra, essa offre una possibilità tutta particolare ed è banco di prova per la verifica della tenuta di un certo tipo di pittura, e di un certo tipo di giudizio. « Penso che la pittura » diceva Courbet, e il riferimento che sembra scontato è invece obbligato, « è un'arte essenzialmente concreta e non può consistere che nella rappresentazione delle cose reali ed esistenti »; « nella pittura » commentava Argan nel '54 « la sua esperienza umana risulta turgida, ricca e sanguigna come forse nessun'altra da Tiziano in poi, e non è frutto di fantasia ma di vita vissuta », ed aggiungeva che « l'immagine dipinta ha, in Courbet, una profondità, una sostanza composita e vivente, e soprattutto un periodo o una durata, che la pittura impressionista, di lì a poco, dissiperà per sempre in nome della visività pura o, sia pure, di quel più esile strato di sentimenti che può collegarsi al puro fatto visivo ». Si perdoni l'ampiezza della citazione, ma il giudizio di Argan, vecchio di diciassette anni, meritava tutto lo spazio necessario; sappiamo quali progressi ha compiuto il 'puro fatto visivo' e come s'è assottigliato l'esile strato di sentimenti', tuttavia per accostarci alla mostra di Ziveri occorre scavalcare a dir poco quei diciassette anni, e verificare, *mutatis mutandis*, se sia ancora reale l'ipotesi di un'immagine dipinta che abbia 'sostanza composita e vivente!': perché questo è il punto, e questa, anche al di là della mostra



Alberto Ziveri: *Donna che si spoglia*, 1969.

odierna al *Fante di Spada*, è la scommessa di Ziveri. La questione, com'è facile intendere va, bene al di là dell'artista romano e potrebbe essere affrontata in via pregiudiziale: a questo punto, mi diceva un critico romano, Guerreschi e Dorazio sono per me la stessa cosa (stavamo 'fruendo' Mochetti Zorio e Pennone); ma ad evitare rischi astrattivi e scontate teorizzazioni conviene fermarsi a queste tele di Ziveri e a questa mostra — che poteva e doveva essere più selezionata. Sono una cinquantina di quadri degli ultimi cinque anni, dove l'artista ha voluto cioè documentare il senso di una presenza, rinunciando a quello di una coerenza; sulla quale ultima invece bisognerebbe insistere, perché la coerenza di Ziveri dagli anni trenta, da quando nel tonalismo romano immetteva già caparbiamente una vena di denso, corposo, e allucinato realismo, è elemento costitutivo di una visione divenuta quasi una sfida. Anche qui sono esposti due di quei più ampi quadri di racconto, interni d'autobus o capolinea affollati, nei quali l'artista da sempre ha inteso riassumere tematica e poetica: quasi fisica immersione in quegli umori popolari, e odori, contatto di vesti bisunte e densi sudori, che nutrono la sua osservazione del mondo e che egli qui dispiega coralmemente, come a celebrare l'epopea del proletariato urbano. Ma non vi misurerei la odierna 'avventura' di Ziveri, dove la muta trama del racconto disperde alla fine quello stratificato senso della realtà che altrove si condensa, e rende episodico, meno significativo, diviso tra cultura e mestiere quel tocco pure così spesso magistrale di pittore autentico. Corre anche, nel mondo di Ziveri, il rischio dell'aneddoto, il 'genere' come freno a quell'impatto con la realtà, e far corpo

con essa, ch'è il pregio della sua pittura, e che è il suo realismo. Sono qui esposti numerosi paesaggi nei quali tuttavia interviene uno spunto corsivo, una macchietta che riconduce non tanto al senso del quotidiano quanto ad una misura facile e generica ben altra perentorietà di tetti, alberi e cielo, dove è invece il quotidiano che solidifica in tanto maggior spessore di significati. E si giunge quindi al punto centrale: al « pollo appeso-omaggio a Soutine », al « pollo sgozzato n. 1 », al trittico dei cuochi, al « pollaio verde », a più d'un nudo magnifico. Ziveri, davanti ai suoi quadri, non parla d'altro che d'una trasparenza, d'una luce diretta o riportata, s'accosta a un corpo di donna e percuotendo la tela come a saggiare uno spessore d'intonaco riassume la fatica della lenta costruzione; e raffrontando Mancini a Manet o alludendo a un giovane collega d'altro non parla che di 'pittura': colore, impasto, ombra luce tocco, è pittore, non è pittore. Quanto basta per le distinzioni pregiudiziali di cui si diceva. Ma se ci restano occhi per vedere guardiamo un nudo, una « donna che si spoglia »; Ziveri indicherebbe la trasparenza della luce sulla gamba, la spatolata sicura che tuttavia varia nella mezza luce, incupisce appena nel volume della carne tornita e si rialza in una pennellata calda e guizzante; mostrerebbe l'incunarsi nero del corpetto nelle ocre rosate, il tenero riverbero sul viso, il casco dei capelli. Non una parola direbbe su tanta passione per un nudo di donna, o un pesce appeso per la bocca o quattro pollastri in un giardino, con questi chiari di luna politicoeconomicoculturali, sul senso del mezzo tono in una società come la nostra. Argan, tornando al suo vecchio saggio su Courbet, è disposto a concedere, « se il dipingere è stato per lui un modo concreto e anzi straordinariamente intenso di vivere ». Ecco, il nudo di Ziveri reca, direi clamorosamente, un modo di vivere; un modo di vivere che la lunga paziente testarda passione ha aperto al senso dell'uomo, delle cose, del tempo, nella forma del riverbero luminoso su un corpo sfatto di donna, della carne impastata, martoriata e opulenta di un pollo appeso, di quel rito allucinato eppure asciutto, scarno, ch'è la raccolta del sangue di una gallina sgozzata. Ziveri ha imparato a guardarlo, il mondo, da vecchio tenace pittore artigiano, quasi dovesse ricostruirlo con mattoni e calce; non ha si direbbe altri strumenti che gli occhi per guardare e le mani per fare, ma fa, tessendo pigmento e velature, ciò che ha imparato a vedere: ad assaporare, ad amare, vivendoci sopra una vita. Ed ecco le cose, le più banali, intridersi di umori, appannarsi al respiro del tempo, esistere, e scontare così la propria banalità, un arruffio cisposo di piume o un gesto lento di donna; e in questo non banale riscattarsi delle cose filtrare una scelta morale e una tensione su cui Ziveri vince, largamente, la sua scommessa.

G. G.

## Juan Carlos Langlois

Questa prima personale di Langlois in Italia (dove è comunque stato presente nelle rassegne internazionali *Alternative Attuali* di Aquila nel 1962 e nel '65), (all'Istituto Italo-Latino Americano) ha una sua caratterizzazione precisa, rispetto a quella, la sua penultima, di un anno e mezzo fa a Bruxelles. Esattamente mi sembra che questa personale romana permetta di sottolineare un momento nuovo nella maturazione immaginativa del pittore argentino. Infatti, mentre nei ricchi e complessi dipinti che si potevano vedere ancora a Bruxelles, e comunque che si riferivano al livello cronologico documentario da quella mostra, Langlois giungeva alla più orchestrata dipanazione di quel suo totemismo organico che, pur in modi svariati nelle singole caratterizzazioni, spesso in vorticare cosmogonico, è tipico alla sua ricerca da appena oltre la metà degli anni Cinquanta e lungo tutti i Sessanta, nelle nuove tele che la mostra romana offre, del '69 stesso e del '70, chiaramente si verifica invece una precipitazione ulteriore proprio direi della natura semiologica dell'immagine messa in campo da Langlois. Accade infatti in queste tele più recenti che quella che non a torto è stata chiamata la sua « scrittura » figurale si è trasformata da scrittura di allusività appunto organica, in scrittura molto più articolata e sottilizzata nella modulazione degli accenni allusivi (se non a volte quasi descrittivi). Venendo così a far assumere a quella sua già tipica movenza di narrazione organico-cosmogonica un più capzioso ruolo di « imagerie » narrativa vera e propria. Dove l'articolazione non più in funzione di istituire una to-

tematica organica, nella quale infine ogni dislocazione, ogni vorticare nello spazio tenda dunque a riassumersi, bensì al contrario è proprio il traguardo d'un discorso semiologicamente non più disposto alla ridondanza d'un unico motivo, quanto alla rifrazione in motivazioni diversificate, molteplici, contrastanti e reciprocamente contraddistinte: in un vero e proprio racconto, cioè. Racconto che esattamente è un dispiegamento favolistico, un livello di affabulazione che tocca nel suo arco allusivo l'orizzonte degli archetipi e le mitologie quotidiane. Così che per esempio il « Giardino dell'innocenza » diviene per Langlois un luogo dell'immaginazione quotidianamente accessibile (come catarsi dialettica entro l'iconosfera quotidiana), e non è più il traguardo d'un mitico cosmogonismo organico. E forse non sarà difficile avvertire allora neppure il senso d'una sorta di tensione centrifuga (piuttosto che infine centripeta) nelle dispersioni compositive dei diversi elementi messi in campo. Perché l'intreccio narrativo è aperto e non verte ad una unica tematica. In fondo della dimensione di totemismo organico primario Langlois ha finito per restituire soltanto un presupposto che sta dietro la singolare caratterizzazione di ogni elemento. È dal totem, si potrebbe dire, è arrivato al « cartoon », che non si fonda però, è ovvio, sull'imprescindibile diretto da quei particolari « mass media » dell'immaginazione popolare contemporanea, bensì che ne ricanta liberissimamente le movenze e la pluralità immaginativa, in un continuo gioco di traslati. Non interessa infatti Langlois mitologizzare il quotidiano, quanto istituire la controfigura liberamente immaginativa del quotidiano, riservandosi un proprio, non ete-

rodiretto, territorio fabulistico. Ma ciò che il quotidiano, molteplice, plurale, insinuante ha in certo modo insegnato alla disposizione immaginativa di Langlois è proprio il senso stesso della sua pluralità, il suo continuo svariatisimo, impreveduto rifrangersi. E allora il totem, l'archetipo è come sospeso fra un tempo remoto, smemorato, ma ancestrale (al quale evidentemente Langlois non intende rinunciare, come ad un proprio patrimonio del resto così saldamente vero nella cultura latino-americana contemporanea), è una eventualità d'allusione appunto quotidiana. La ricchezza nuova degli ultimi dipinti di Langlois mi sembra appunto questa. E questo d'altra parte è anche il segno della loro profonda coerenza con le esperienze del pittore che immediatamente precedono questi dipinti, rispetto alle quali anzi non esiste alcuna effettiva soluzione di continuità. E sarà infine chiaro come il modo più recente dell'immaginazione di Langlois sia nel vivo del dibattito figurale attuale, e d'altra parte conservi pur nella presenza europea una propria tipica matrice latino-americana.

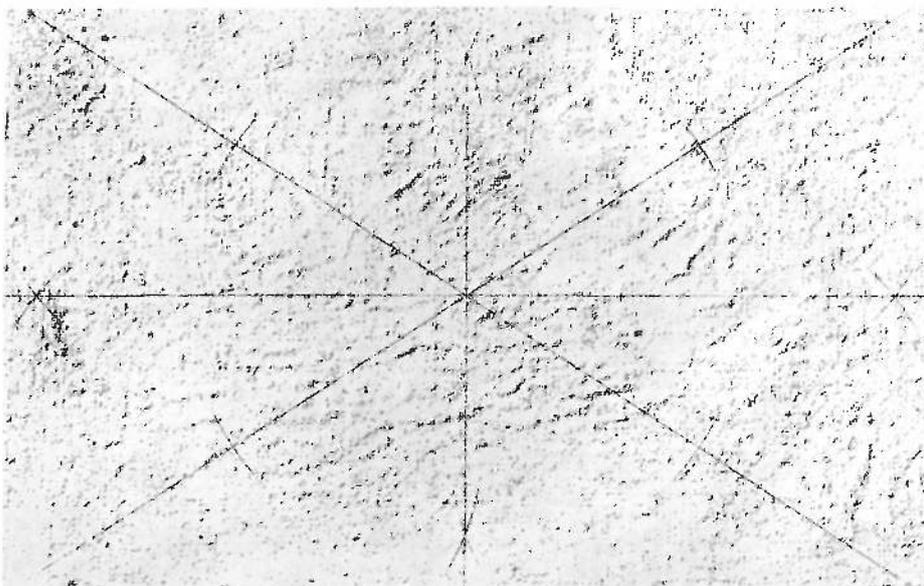
E. Cr.

## Giulio Paolini

Giulio Paolini espone alla *Salita* (dopo la scorsa mostra milanese dell'« Ariete ») un insieme di quadri che ripropongono, anche nella sua variata formulazione di presentazione numerica (all'« Ariete » erano dieci, qui sono solo sette, e il numero potrebbe ulteriormente ridursi nell'eventualità di una prossima mostra), la tematica esemplificativa, ormai acquisita, della sua coerente e costante, diluita nel tempo — e perciò a lunga scadenza verificata e verificabile — tautologia visiva. La ricerca di Paolini — una delle primissime ricerche concettuali ante-litteram, forse anzi una delle ricerche in seguito creatrici (anche se scostanti e più scopertamente originali) degli esiti contemporanei di una via di sbocco, tutta imperniata sulla soddisfazione immediata di pure formule tuttora in voga, in bilico tra l'americana e posteriore « conceptual » e il sensibilibismo passivamente accettato ed equivocato di casa nostra — conferma dunque nella sua linea dimostrativa, tutta ripercorribile ed esposta all'analisi di un giudizio innanzitutto auto-critico, il meccanismo logico e dialettico del proprio alternativo sistema codificante, in tutta la sua analitica e sinestetica complessità del processo mentale adottato. Magistralmente restituito nella progressiva sistematicità diagnosticata delle proprie molteplici angolazioni e potenzialità d'indagine, suscettibili di conferme ulteriori, adescate puntualmente nelle scadenze ultime del proprio esaurirsi e all'abilitazione di rimando della ciclicità del proprio codice interno, refutato e ristabilito ogni qual volta l'inerzialità del processo deliberato risulta al massimo della sua incidenza. Paolini espone, nella fattispecie, insistendo su di un collegamento temporale che

Juan Carlos Langlois: *El jardín de inocencia*, 1970.





Giulio Paolini: *Quadro*.

non può avvenire se non col distacco — verifica *in fieri* (sia dell'opera scorsa sia del prodimento mentale che la sorregge e la sottintende, quindi, come ulteriore prova operativa), la riproduzione fotografica di una opera del '60 in cui si riduceva fin nella sua estrema schematizzazione grafica l'esiguità del visibile come pensiero. Pensiero come interamente visibile e unicamente ripercorribile nella citazione minima di una squadratura mentale dell'immagine, esattamente riportata e corrispondente alla sua fisica traducibilità immanente, costitutiva di una qualsiasi potenzialità immaginifica della rappresentazione, perciò negata e in tal modo divenuta precipua e totale « tabula rasa », del visibile, dunque parificato nella sua iterabilità identificativa. È sempre lo stesso quadro del '60, dunque, ridotto alla sua essenzializzazione formale di una immagine precostituita, riproposta a sua volta come immagine, che si ripete all'infinito teorico nel concetto irreprensibile di un'interpretazione così confutata, dimostrativamente irrisolta nella sua distinta risoluzione strumentale. Il fatto che un nuovo elemento sembri comparire, quello del plagio (le opere portano titoli e nomi di autori del tutto inventati), in realtà conferma ulteriormente la vocazione di Paolini per il metodo della citazione: una citazione doppia, come si vede, che attinge la propria fonte su se stessa, sulla distanza temporale che collega la premessa e la conclusione del quasi matematico sillogismo visivo che inceppa l'aleatorietà del sistema (anch'esso perfetto) della comunicazione a filo di rasoio indicata (e letteralmente congeniale) come estetica. E su di una più vasta distanza spaziale, che introduce all'illusionismo assurdo dell'equivalenza, minutamente, emblematicamente, persino convincentemente descritta, dei termini di immaginazione e reale, di reale e immaginato — entrambi stipati e privi di sen-

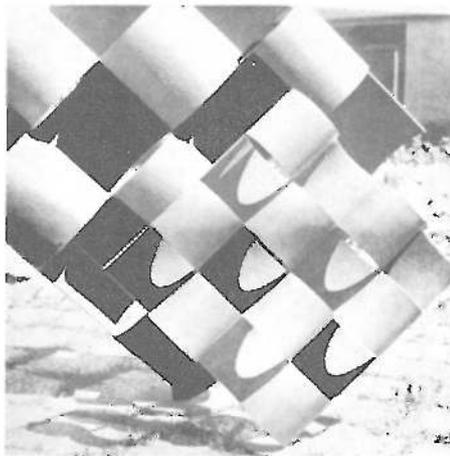
so come in ogni « coincidentia oppositorum » che si rispetti — anche se l'obbligo della sua illazione non possa ostentare il rifiuto ovvio, e presagito, della eccedente (Paolini lavora per eccezioni), massimalistica (Paolini opera per massime minime) sua accettazione.

T. C.

### Davide Scarabelli, Pietro Guida

Idea della forma intesa come capacità di dilatazione di un dato di natura nello spazio: questa la ricerca plastica di  *Davide Scarabelli* che espone alla Galleria  *Artivisive*. La riproposta dell'elemento ferreo che la tecnologia considera inutile e quindi morto, e Scarabelli recupera, non per un'azione di arido inventario d'estrazione pop, ma per una riconsiderazione oggettiva, nobilitata e, quindi, rinnovata dalla struttura compositiva che attorno a questo elemento lo scultore crea. La poetica dell'*objet trouvé* limitata

Pietro Guida: *Scultura*.



ad una ideologia categoriale: il che significa ricerca come mezzo e non come fine. Sarà poi una certa componente fabulistica a riscattare il suo discorso, almeno in parte, dal rischio della monologicità.

Le opere di  *Pietro Guida* vogliono ancora essere delle sculture: premette Nello Ponente presentando al catalogo la mostra dell'artista pugliese alla Galleria  *Ciack*. E siamo d'accordo. La ricerca di Guida è ancora in funzione plastica e di rapporti volumetrici con lo spazio. Si tratterà, semmai, di stabilire il tipo di inserimento in questo spazio che Guida realizza. Risulterà allora evidente che la scultura di Guida sente gli stimoli di un concetto di « progettazione » ma, nello stesso tempo, al vincolo della progettazione sfugge proprio attraverso la modulazione della forma, la cadenza prospettica che ai tempi della visione egli imprime, l'inutilità di queste strutture plastiche, offerte nella loro vibratilità cromatica alla fantasia di un giardino immaginario. Ancora uno scultore che tenta di stabilire un processo di comunicazione con la civiltà tecnologica, aperto ad accettare di questa i tempi ed i mezzi di comunicazione, proprio nel timore di vedere perduta per sempre ogni altra possibilità di dialogo.

V. A.

## S. Giorgio a Cremano

### Giovanni De Vincenzo

Ai margini dei grandi centri urbani, nella provincia non sempre addormentata, maturano, talvolta, eventi che, valutati in rapporto alla perdurante incredibile situazione dei beni culturali, meritano attenzione e plauso. Tale è la « Rassegna degli scultori italiani oggi » realizzata a San Giorgio a Cremano — un « paese » che dalle falde del Vesuvio si protende sul mare — grazie agli sforzi congiunti del locale Cenacolo « Luigi Crisconio » e della Amministrazione comunale. Il felice connubio fra l'iniziativa privata e l'impegno dell'Ente pubblico ha consentito, con un piccolo miracolo di buona volontà, di arricchire la piazza del « paese » di un'opera di  *Giovanni De Vincenzo*, al quale la prima mostra della programmata rassegna è stata dedicata. Così, a San Giorgio, l'arte moderna è andata al popolo: e questo è un fatto tanto più notevole in quanto De Vincenzo ha degnamente aperto la Rassegna con trentasei sculture ospitate in due sale, opportunamente adattate, della stessa casa comunale. Esordiente negli anni cinquanta, quando, attraverso molteplici esperienze, prorompeva una nuova concezione plastica, De Vincenzo non si lasciò frastornare, ma, guidato da lucida autoscienza, imboccò senza tentennamenti la via lungo la quale ha proceduto nel decennio successivo, sviluppando la ricerca che l'attuale mostra antologica illustra in tutta la



Giovanni De Vincenzo: *Cosmonauti*, 1967.



Leonardo Spreafico: *Fiori*.

sostanziale coerenza. Egli ha saputo, in effetti, assimilare quella concezione nella misura in cui poteva collimare con il suo modo di considerare la mutata condizione dell'uomo, i contenuti e gli aspetti della realtà emersa da un ordine sconvolto. Ha scandagliato questa realtà mediante una figurazione di nuovo tipo, assumendo responsabilmente una posizione esposta ad insidie non meno gravi di quelle affrontate da poetiche sganciate dalla logica della continuità evolutiva e proiettate verso audaci avventure sugli abbattuti confini fra le arti visive. Nelle opere prodotte fino al '63 la prevalenza del pieno sul vuoto è ancora evidente, ma già prelude, per «mancanze» ed escavazioni, alla captazione dello spazio che, nella maggior parte delle opere successive, assumerà una funzione essenziale. La figura è ridotta ad immagine larvale, immersa in una dimensione che non è più fisica. Scarnificazione, devastazione del connotato, solennità quasi grottesca del simulacro, pur richiamando collaterali esperienze informali e d'impronta magico-emblematica, servono a De Vincenzo per esprimere, dall'angolazione scelta, lo sfacelo interiore dell'uomo moderno, brancolante sulle rovine dei valori travolti nella disperata ricerca di una mèta, incapace d'intendere i vecchi miti ma inconsciamente sospinto ad erigere nuovi effimeri idoli. Eroi, cavalieri, antenati, amanti, officianti, prestigiatori, chiromanti escono dall'apparente, assurda contraddittorietà della loro anonima coesistenza per ritrovarsi nella interezza di una rappresentazione pensata che, in bilico fra il dramma e la farsa, coglie dissidi, scompensi, conflitti, ribellioni. La dissolvenza figurativa trova spiegazione e compenso nella focalizzazione dei significati: la forma si adegua, cioè, all'attività mentale dell'artista, senza regredire ad esercitazione plastica indulgente a facili

effetti di estrinseca derivazione. L'indagine si spinge oltre e prende quota quando — dal '64 in poi — De Vincenzo dilata la tematica, revisionando, contemporaneamente, il linguaggio. Egli adopera, con il cemento, il ferro grezzo ed il rottame. Affida allo spazio una funzione integrante, come ambiente immaginario nel quale il più concreto simulacro figurativo si libra o la struttura architettonica dell'opera si articola. Imprime all'insieme degli elementi una tensione dinamica. Ha preso quanto gli occorreva dalla lezione materica, da quella spaziale e da quella costruttivista, ma nemmeno ora si lascia imbrigliare. Con manifesta sicurezza domina gli strumenti espressivi e li trasferisce nella indagine che si espande. La materia scabra, il ferro saldato, usto e plasmato con la fiamma ossidrica, il rottame innestato, il vuoto che penetra nel pieno o lo avviluppa, il movimento dei volumi e dei piani, convergono nella globalità di una orchestrazione che non si abbandona alla suggestività e meno che mai alla casualità. La soluzione operativa aderisce al tema, del quale libera, non soverchia, l'attitudine emblematica. Il simulacro figurativo entra nel divenire di una vicenda. *Cosmonauti* fluttuanti nello spazio cosmico, pescatori che trafiggono prede nella profondità del mare, animali impegnati nella feroce lotta per la sopravvivenza, salvataggi di vite e recuperi di relitti, galoppate di atterriti cavalieri dell'Apocalisse, inutili, rinnovati assalti del folle eroe di Cervantes: brani di una realtà inventata, trasposizioni figurative della sorte dell'uomo diventato artefice e succubo del progresso, minacciato da flagelli, costretto a combattere con la natura violentata, con gli altri, con se stesso, con il nulla. De Vincenzo rasenta l'azzardo in questa traslazione estetica di accadimenti, nei quali scorge la sindrome della condizione esistenziale, della realtà ve-

ra, dalla quale si sente attratto o respinto, sempre interamente coinvolto. Ma si tiene in quota, esercitando tutta la sua capacità di controllo. Come non cede a seduzioni di puro formalismo, così non scivola nella retorica velleitaria. Contiene anche l'atavica propensione al sottile umorismo con un commento permeato di riflessione, stupore, perplessità. È ormai in grado di affrontare, con successo, altri severi collaudi.

A. M.

## S. Giorgio Piacentino

### Leonardo Spreafico

L'Atelier Fratelli Cravedi di S. Giorgio Piacentino ha iniziato un ciclo di manifestazioni artistiche presentando una personale di *Leonardo Spreafico*. Una mostra utile: ci permette qualche rilievo attorno a quel capitolo della storia dell'arte italiana del nostro secolo che riguarda i primi tentativi di rivolta contro il «Novecento». Sappiamo che alcuni giovani, verso gli anni trenta, cercarono di andare verso l'Europa superando il provincialismo dell'arte «ufficiale». (Il «Gruppo dei Sei» a Torino, Scipione e Mafai a Roma, a Milano il gruppo che con definizione acritica è stato chiamato «chiarismo», gli astrattisti di Milano e del Gruppo Como. Poi, verso gli anni quaranta, venne «Corrente»). Ma parecchi han dimenticato che nel 1930 una pattuglia di giovani si ribellò tra le prime al «Novecento» formando il gruppo che ci par giusto chiamare (dal recapito) di *via Garibaldi 89*, a Milano. Quei giovani erano Spreafico, Afro, Brogginì, Nivola, Pittino, Buffoni. Furono vivi in quel gruppo i fermenti rinnovatori della pittura di Spreafico. Al «Novecento» clas-

sico ed accademico, Spreafico oppone un linguaggio mosso, libera le immagini dall'impaccio retorico, dalla risonanza vuota per inseguire il motivo interiore, spirituale di esse. Scioglie il grumo che nasconde i palpiti segreti della vita e opera con scavi nel profondo verso la verità dei sentimenti. Dopo una certa insistenza attorno al tema della figura umana, la pittura di Spreafico si orienta verso motivi di natura: boschi, foglie, fiori, giardini mentre con il passare del tempo le strutture cromatiche tendono sempre più a perdere il peso corporeo delle cose che rappresentano per divenire estasi di luce. Dominano il blu ed il giallo; vicino ad essi i verdi ed i rosa teneri formano un tessuto cromatico ricco di tensione compositiva e creativa. Ma nella gioia del colore-luce passa come una malinconia: forse la coscienza di chi dipinge un mondo di armonia che rimane nel sogno mentre la realtà è amara, intrisa di tanti veleni, di tante assurdità. Poi quegli accordi cromatici nascono da dissonanze del colore come se l'uomo abbia superato interni contrasti per arrivare ad una sua saggezza, ad una patria d'amore. La pittura di Spreafico par divenire così a volte drammatica; è scavo in profondità, è bisogno di scoprire nei loro aspetti primi le forme della realtà, le leggi che stanno alla base dell'oggetto di natura. (E vorrei parlare di ansia esistenziale: scoprire la vita, sciogliere il velo che nasconde e la natura). Si rivela l'autonomia di Spreafico, autonomia che viene da tutta una cultura che egli ha attraversato con coscienza e meditazione. Giovane si era formato nell'aria della pittura lombarda (Gola, Mosè Bianchi, ad esempio); in seguito si notano gli elementi, dopo quelli offerti dal post-impressionismo, di irrealità post-matissiane e giustapposizioni fauves e picassiane, fino a tensioni espres-

sionistiche, a lievitazioni astratte, a certi sorprendenti scatti di modo informale. Una importante questione si potrebbe poi discutere. Alfonso Gatto in un suo intelligente saggio su Spreafico notò anni fa che nella pittura di Spreafico furono vivi spunti di anticipazione di quel discorso che più tardi troveremo in pittori quali Morlotti e Cassinari « nella definizione di una certa ambigua e vegetale pittura lombarda che resta figurativa solo per le sue latenti possibilità naturalistiche ». Gatto sottolineava questo tema rilevando la strada che Spreafico e Birolli avevano aperto. È una tesi che ha una sua suggestione e che trova conferma in chi studia la pittura di Spreafico degli anni giovani della sua carriera. È una tesi che conferma l'importanza del pittore monzese proprio in riferimento a quel rinnovamento dell'arte italiana che fu sentito verso il 1930 come rottura dello schema novecentesco ed apertura all'Europa.

M. G.

## Todi

### Gerardo Dottori

Durante il recente Premio nazionale Todi '71, è stata organizzata nel Palazzo del Popolo, a cura della « Associazione Maggiore », una mostra antologica di Gerardo Dottori. Essa comprendeva circa 50 opere: dalla nota « Fanciulla umbra » del 1904, ancora legata a stilemi tra divisionismo e simbolismo, al disegno a idromatita di quest'anno, intitolato « Cattedrismo », che testimonia la indomita passione di questo venerando pittore, che si avvia ormai a compiere gli 87 anni. In sostanza, un altro « omaggio » dell'Umbria ad uno dei suoi figli più presti-

giosi (già nel '68 la nativa Perugia aveva ospitato una sua antologica nel Palazzo dei Priori). Un omaggio che, per altro, si inquadra nell'azione iniziata da qualche tempo, tendente a rivalutare la personalità di questo artista. Con particolare riguardo alla sua partecipazione a quel movimento dell'Aeropittura futurista di cui fu uno dei protagonisti. Anzi, a quanto dice Franco Passoni nel catalogo: il capofila. In effetti, Dottori è un pittore che ha avuto un suo peso nella vicenda artistica italiana, specie in un particolare versante, a sua volta legato al futurismo. E, soprattutto, pur nella fedeltà ad un movimento ormai « storico », ha sempre dimostrato notevole capacità poetica e trasfiguratrice. Un artista dunque a cui è auspicabile sia assegnato il posto che gli compete. Senonché, proprio la esigenza di una revisione filologicamente rigorosa della sua importanza nel contesto dell'arte italiana, rendeva forse necessaria una mostra meno frettolosa e casuale; una mostra, insomma, che tirasse un po' le fila del lavoro critico finora svolto. Oltre tutto, senza bisogno dell'aiuto di « referenze » di gallerie private, come lascerebbe supporre il cartellino accluso al predetto catalogo.

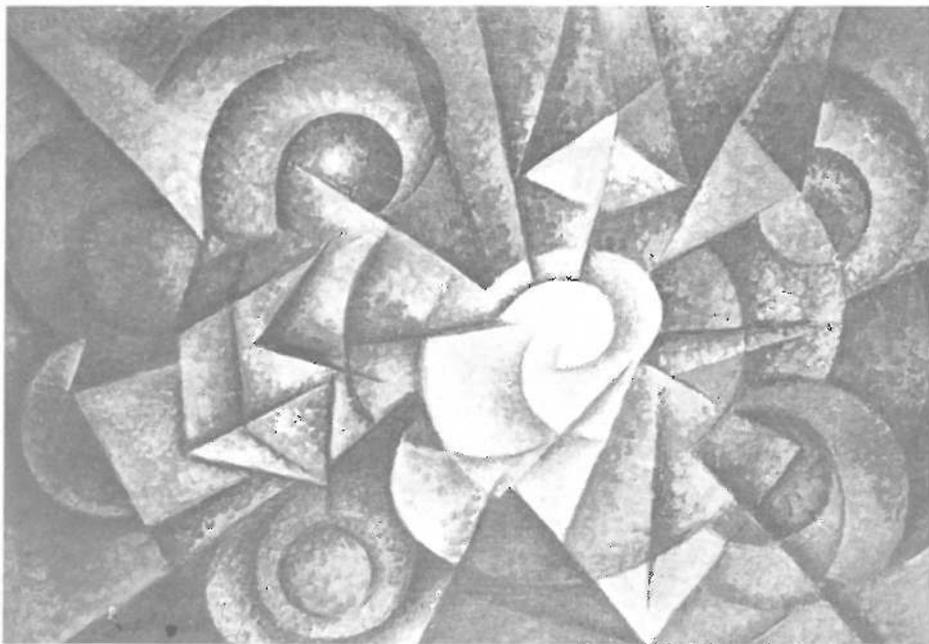
F. V.

## Torino

### Francesco Lo Savio

L'importante mostra di Francesco Lo Savio alla Christian Stein, con Dipinti, Filtri, Metalli del '59-'60, e un progetto-modello della Maison au Soleil del '58-'59, ripropone una delle personalità più complesse e vitali dell'avanguardia italiana, la cui attività creatrice (interrotta dal suicidio a ventotto anni nel '63), legata a una problematica isolata e profondamente anticipatrice, perdura ancora oggi profetica e densa di aperture e possibilità. La sua formazione avvenne dal '54 con studi e ricerche sull'architettura contemporanea, con interessi a Gropius e alla Bauhaus, in particolare nei suoi rapporti col movimento De Stijl e l'opera di Mondrian. È significativo il suo iniziale interesse per la psicologia della geometria del movimento De Stijl e per la tendenza speculativa e distaccata della pittura di Mondrian, a cui dedicherà il suo libro « Spazio-luce: evoluzione di un'idea » edito a Roma nel '62. Da Mondrian, Lo Savio ha attinto l'impulso al raggiungimento di un puro spazio percettivo nelle sue opere, volte a stimolare nello spettatore la partecipazione a un processo di conoscenza e di creatività. Questi suoi iniziali interessi verso il neocostruttivismo e il neoplasticismo sono del resto ribaditi dall'artista romano nell'introduzione al testo citato: « quando iniziai a lavorare... ero libero da ogni preconcetto formale, coerente esclusivamente a una concezione ideologica e sociale, derivata

Gerardo Dottori: *Forme in moto*, 1927.

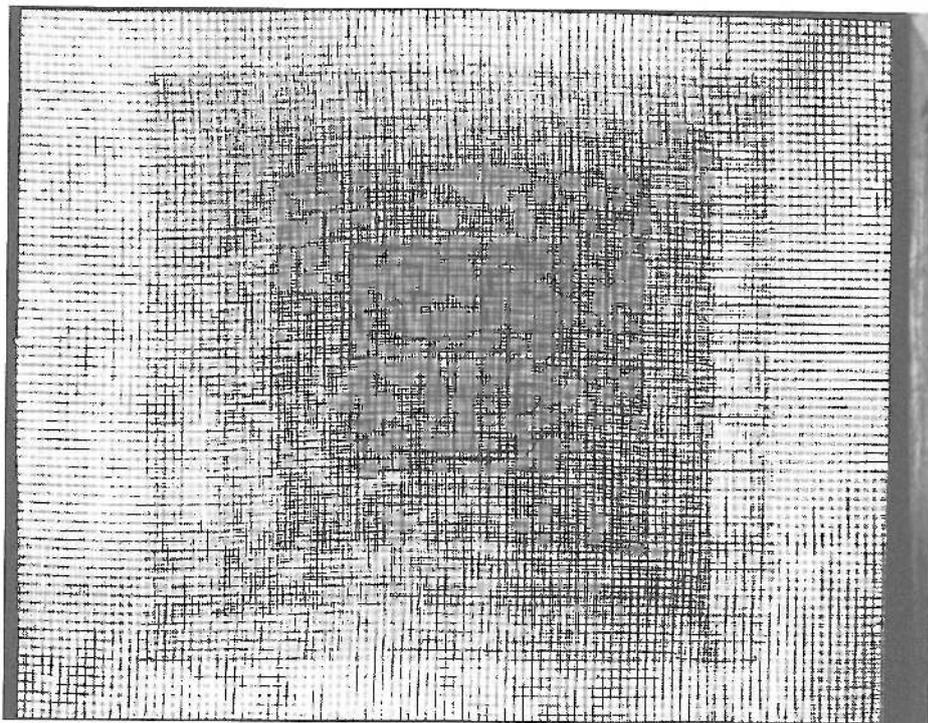


dalla mia partecipazione ai problemi d'evoluzione, sia concettuale che formale, dell'architettura e dell'industrial design». Le sue opere, scarse e raggruppate nel breve spazio di quattro cinque anni, dal '58 al '62-'63, maturano inoltre nel clima di reazione all'Informale, dominato dalla nuova concezione spaziale dei quadri di Fontana, in una nuova dimensione oltre i limiti della tela con la luce e lo spazio, e nella libertà di concepire l'arte attraverso qualunque mezzo e qualunque forma, oltre che interata alla realtà scientifica e socio-tecnologica attuale (Lo Savio si era sempre definito un « industrial designer » in un'accezione del termine ovviamente diversa da quella attuale). La sua problematica — svolta con una coerenza e un rigore assoluti attraverso i Dipinti, Filtri, Metalli — è imperniata sulle possibilità di relazioni ambientali spazio-luce di superfici assorbenti, filtranti, deflettenti, fino all'integrazione totale nello spazio-architettura con le Articolazioni Totali del '62. Essa è programmaticamente condensata nelle dichiarazioni dello stesso artista (op. cit.): « L'idea di impegnare uno spazio tridimensionale per realizzare un'esperienza biunivoca, interna come problema dell'espressione formale, esterna come problema del rapporto sociale, condiziona lo sviluppo del mio lavoro sotto un aspetto di discontinuità visiva, sia nella scelta dei mezzi che nel risultato di forme ». I Dipinti monocromi del '59-'60, ad alone circolare, vibrante e stereoscopico al centro, realizzato mediante graduazione di differenti intensità ed assorbimento di colore, sono, secondo le parole dello stesso Lo Savio: « diretti principalmente allo sviluppo di una concezione spaziale pura, dove la luce è l'unico elemento che definisce la strutturazione di superficie, tentando un contatto con lo spazio ambientale ». Questa esigenza di implicazione spaziale del colore, sentito percettivamente come energia irradiante lo spettatore inglobato in un'attivazione nuova e aperta, è sentita da artisti diversi sullo scorcio degli anni sessanta: oltre che da I. Klein, L. Fontana, P. Manzoni, anche (e con esiti diversi) da M. Rothko, B. Newman, W. Fangor, M. Louis, A. Reinhard, J. Vertheyen. Le ricerche cinetico-visuali del gruppo Zero, formatosi nel '58 a Düsseldorf con H. Mack, O. Piene, G. Uecker, con cui Lo Savio ebbe contatti durante i suoi viaggi in Germania ed espose nel '61 alla Salita di Roma unitamente a Klein, sono parti integranti di questa attivissima situazione. A Roma Angeli e Festa si muovevano temporaneamente in questa direzione, come appare dalla collettiva del '60 alla Salita con Lo Savio, Schifano, Uncini; la mostra del '61 al Museo di Leverkusen dei Dipinti-Luce di Lo Savio conseguente a quella dell'americano A. Reinhard e del fiammingo Jef Vertheyen (che presentavano strutturazioni geometriche tendenti a dissolversi nelle vibrazioni delle intensità rarefatte del colore) è significativa

come puntualizzazione di problematiche diverse, ma conseguenti alla nuova valutazione dello spazio cromatico. L'artista romano porta oltre e contemporaneamente ai Dipinti la sua indagine correlative spazio-luce nei Filtri ('59-'60) composti di un'addizione di tre strati di carte trasparenti su una superficie cromatica; in questi e nel grande Filtro-rete, unitamente qui esposto, formato da diverse graduazioni di sovrapposizioni di reti in ferro che partono da un quadrato centrale, Lo Savio ottiene un dualismo di assorbimento e d'irraggiamento della luce nello spazio, colto nella sua dinamica connessione. Nei Metalli ('60), superfici metalliche variamente articolate e prodotte a macchina, dipinte in nero opaco uniforme, avviene l'integrazione diretta della superficie riflettente con lo spazio: le articolazioni aggettanti dalla superficie riflettono la luce nello spazio-ambiente e nel contempo si riflettono in negatività sulle pareti in una situazione di equivalenza, tra il metallo-oggetto e lo spazio-architettura in, come afferma Lo Savio, « un'assimilazione dinamica tra spazio vuoto e spazio strutturato nel tentativo di integrazione spazio-energia/struttura, ovvero coefficiente biunivoca d'ambientazione energetica ». Con i Metalli Lo Savio va oltre la concezione del dato plastico dell'oggetto, delle strutture ambientali e dell'environment; nelle conseguenti Articolazioni Totali del '62 (cubi ad involucro di cemento bianco con articolazione interna di metallo nero opaco uniforme) sintetizza tutto il lavoro precedentemente svolto nel rapporto spazio-luce attraverso i Dipinti, Filtri, Metalli. Definendo lo spazio agibile integrato all'oggetto stesso, Lo Savio ottiene le

possibilità strutturalmente relazionali tra l'ambiente (involucro) e l'involucro (articolazione interna), equivalenti allo spazio-architettura, determinati da diversi coefficienti luminosi ambientali. Nella mostra è inoltre presente un suo progetto d'architettura: un modello della Maison au Soleil ('58-'59), corpo volumetrico semisferico da cui si dipartono settori a spicchio, indagine e verifica dell'apertura e strutturazione di una forma nello spazio e nella luce. Negli anni '59-'60 solo Emilio Villa e Udo Kultermann scrissero su di lui intuendone l'eccezionale personalità. Villa, in scritti del '59 e del '61, ritiene che « la sua pittura sale di grado in grado dal colore alla luce e dalla luce allo spazio, e dallo spazio a un probabile umore di idea; « e nota in lui un « operarius lucis » un operatore della luce; Kultermann (nella presentazione della mostra « Monochrome Malerei » a Leverkusen nel '60 con Lo Savio, Fontana, Manzoni, Castellani, Dorazio, Scarpitta, Bordoni e nella personale dell'artista ivi nel '61) sottolinea nei nuovi materiali tecnici scelti da Lo Savio per i Metalli e le Articolazioni Totali, un uso della « macchina industriale » per la produzione artistica, e intende le sue ricerche di percezioni visive ed ambientali promosse in « favore di una nuova vitalità sociale e una nuova forza di sentire in comune ». La critica italiana di quegli anni ignorava Lo Savio, e la sua grande rivalutazione (tutt'ora in atto) avvenne dal '67-'68, allorché la minimal-art fece riscoprire, attraverso l'affrettata comparazione con le sue Articolazioni Totali, tutta « l'evoluzione di un'idea: spazio-luce » di una personalità che si pone accanto a Klein, Fontana e Manzo-

Francesco Lo Savio: *Filtro rete*, 1959-60.





Pietro Gallina: *Nevigrafia*, 1969.

ni, per le intuizioni di un'attivazione spaziale assoluta e di una nuova percezione globale.

M. B.

## Pietro Gallina

Nelle silhouettes — iniziate nel '66 — dipinte su legno, o in specchio, acciaio, laminati plastici e più recentemente in vetri acrilici colorati « vibranti », Gallina aveva colto la realtà più completa, quella umana, nella sua integrità e intensità di immagine e di dimensione, in cui riconfrontarci e reintegrarci, in uno spazio naturale rapportato a una misura comportamentale. Nelle Nevigrafie già presentate allo Studio Santandrea di Milano e ora alla galleria *L'Atelier* di Torino, il giovane artista torinese documenta attraverso fotografie le impronte umane stampate sulla neve, in un'operazione non di intervento sulla natura, ma di estensione, di proiezione simbiotica del nostro corpo in essa. Il potenziale psichico-gestuale dell'uomo, da Gallina raccolto intatto nelle sue sagome ritagliate, ci è ora riofferito nella sua radice-valore più semplice e comunitaria nelle impronte di mani, piedi, volti, corpi nella neve, materiale che per la sua labilità ed inconsistenza temporale ne accentua e sottolinea il carattere concettuale. Nella presentazione Gallina dichiara: « Nell'inver-

no del '69, anno in cui gli astronauti stabilivano la loro impronta sulla Luna, ho realizzato sulle colline vicino a casa mia, le Nevigrafie. Dando forma a questa idea... ho lasciato che essa si inserisse nella realtà che mi circondava, semplicemente, come quando ero bambino, e mi stupivo osservando le impronte sulla neve che lasciavo dietro di me ». Questa verifica e rilettura delle impronte del nostro corpo — e che va oltre il simbolismo delle impronte dell'uomo preistorico o di quelle di Armstrong sulla superficie lunare — sulla sofficietà temporanea ed effimera della neve, scatta in una rinnovata poetica sensibilità istintuale, collettiva e ludica, ed è ampliata da Gallina nell'operazione di decorazione con stampi a grandi fiori o sagome di animali sulla superficie nevosa. Essa è documentata oltre che dalle fotografie e diapositive, da rilievi in lana di vetro e da un testo edito dalla stessa galleria con presentazione di Aldo Passoni.

M. B.

## Twombly, Dibbets, Merz

Nella poetica del segno *Cy Twombly* occupa da più di una quindicina di anni un posto a sé, caratterizzato da un coerentissimo processo significativo, focalizzato nei segnali pre-rappresentativi infantili. In queste grandissime e recenti tele

esposte alla galleria *Sperone*, la continuità e la fluidificazione del segno sono in diretta relazione con la dilatazione delle dimensioni che giungono sino a cinque metri di lunghezza. La libera progressione ondulatoria e ritmica del griffonage infantile contiene in sé (contrariamente alla definizione geometrica) una dimensione illimitata nello spazio, che in queste opere diviene proiezione dinamica e avvolgente al di fuori dei limiti, non più afferrabili percettivamente, della tela. Dall'opacità del fondo color lavagna o dalla bianca tela grezza, il tracciato elementare ludico infantile (da Klee definito la « fossa delle forme ») viene a concentrarsi nell'elementare espressività di rappresentazione e rapporto con il reale, in una rinnovata creazione di un comportamento spontaneo, affiorante ed emergente, libero e originario al di là di qualsiasi sovrastruttura tradizionale.

Segue la mostra dell'olandese *Jan Dibbets*, che presenta lavori fotografici sulla luce-tempo. Essi consistono in una serie di 80 fotografie scattate dall'interno di una finestra della sua abitazione di Amsterdam, dalle ore 8,46 alle ore 16,31 del giorno più corto dell'anno 1970 (21 dicembre) alla distanza di tempo variabile tra otto e tre minuti. Dal buio quasi ancora totale documentato dalle prime foto si passa alla luce piena del mezzogiorno, e quindi al decrescere di essa fino al ritorno dell'oscurità. La stessa verifica della luce-tempo in divenire è presente in un altro lavoro: l'obiettivo fisso fotografa sulla stessa porzione del pavimento della galleria (alla distanza di tempo di minuti 10) il progressivo allungarsi dei raggi solari e delle ombre delineate dall'intelaiatura delle finestre, dal primissimo apparire al completo dilatarsi. Altre dieci fotografie documentano, mediante un avvicinamento progressivo dell'obiettivo, la capacità di percepire un numero scritto sulla parete di fondo della galleria, da una distanza massima di metri 17 a pochi centimetri. La problematica della luce in quanto necessario elemento di conoscenza si somma in questo lavoro con quella di diversi stadi di percezione, da totale (l'intera galleria) a parziale (il numero sulla parete di fondo).

Il torinese *Mario Merz* presenta diversi esiti del suo lavoro, in corso da due anni, sulla progressione numerica di Fibonacci (matematico pisano del XIII sec.). Tale tipo di numerazione, che indica anche l'ordine di crescita o di proliferazione in taluni organismi vegetali e animali, si basa sulla progressione di numeri in cui il successivo è la somma dei due precedenti, fino all'infinito. L'uso da parte di Merz di questa progressione nei suoi lavori ne dilata l'assunto mentale: il vertiginoso aumento numerico dato dalla struttura logica di addizione, vi immette la conoscenza matematica come linguaggio simbolico e fantastico. I numeri scritti

al neon sulla parete della galleria misurano una progressione tesa all'infinito, di cui la luce fluorescente ne accentua l'implicito dinamismo; il « ruotamento del frangente di un'onda da mareggiata calcolato con la proliferazione di Fibonacci » mediante numeri illuminati su lastra di vetro, fisicizza in tale struttura di conoscenza un fenomeno naturale in iterazione infinita, come dichiara lo stesso Merz: « La crescita di questi numeri versa lo spazio nello spazio infinito (il tempo di crescita versa il tempo di lettura nel tempo infinito) — questa idea vale l'altra: versare l'acqua di un bicchiere nell'acqua di un fiume ».

M. B.

## Trento

### Luigi Senesi

Il discorso che *Senesi* (*Galleria Argentario*) sviluppa nelle sue composizioni ormai inconfondibili viene portato avanti con l'uso di tre elementi essenziali: un reticolo prospettico che è poi la struttura portante, i « cilindri » e il colore. I « cilindri » non si presentano affatto come forme fisse e definite, ma al contrario come entità in movimento e in trasformazione continua. Più che di solidi geometrici si tratta di elementi plastici (e qui il riferimento mentale a un certo Léger o ai costruttivisti russi è inevitabile — quasi d'obbligo — nonché al gestaltismo ottico, come nota Toni Toniauto). Le strutture geometriche (riquadri bianchi sovrapposti alla massa dei cilindri) sono bidimensionali, però lo spostamento degli elementi quadrangolari contribuisce a creare uno spazio dinami-

co. Il senso di profondità poi è dato dalla positura assonometrica di alcuni elementi, tanto da ottenere insomma una struttura quasi costruttivista che integra e si sovrappone all'elemento plastico (cilindri). E d'altra parte ottiene l'effetto di imbrigliarli, di costringerli entro una struttura esatta e preordinata, mentre essi, gli elementi chiamiamoli « irrazionali » del rapporto, tendono a sfuggirvi, a disperdersi in tutte le direzioni. In tal modo un cubo con piani ribaltati in senso assonometrico rende la dialettica interna del contrasto di forme. Terzo elemento: il colore. È usato in stretta funzione dell'oggetto plastico. Gli azzurri rendono spazi diversi, timbri cromatici aperti a recepire il discorso « in progress » delle forme-cilindro, mentre il bianco suggerisce piuttosto un non-spazio indefinito. Forse un po' superficialmente, io credo, si è portati ad inserire queste ricerche di Senesi in un contesto largamente « futurista », ove si intendano in tal senso i nessi più o meno evidenti con certe cose di Futurballa e Depero. Mentre però in ambito strettamente futurista la scomposizione dinamica dell'oggetto persegue l'unico intento di dare di esso i vari momenti del suo stare, — si tratta cioè di studi sul movimento di forme nello spazio (quindi episodici, anche narrativi se vogliamo) — per Senesi, mi pare, il problema è veramente esistenziale; parlerci quasi di stato angoscioso. Evidentemente la problematica esistenzialista qui ha lasciato un segno avvertibile. Queste non sono insomma scomposizioni, ma piuttosto proiezioni di stati di necessità o di costrizione entro schemi rigidi di forme che invece chiaramente anelano a un proprio libero disporsi nello spazio « vitale », a rotolare, a sfilarsi, a dilatarsi. In tal modo dun-

que ci si pone al di fuori e oltre il fatto ottico-dinamico, per proporre una situazione soggettiva in cui interviene ed ha peso la partecipazione emozionale. Ecco allora che le stesse parole di Senesi si spiegano bene, quando egli afferma di intendere lo spazio « come un limite che esiste intorno all'uomo, che lo condiziona », mentre l'oggetto cilindrico sarebbe « il contenitore di chissà quali possibilità formali e generatore di elementi che si moltiplicano e si spezzano per originarne altri ». Libertà, si diceva. Una libertà che è un'esigenza.

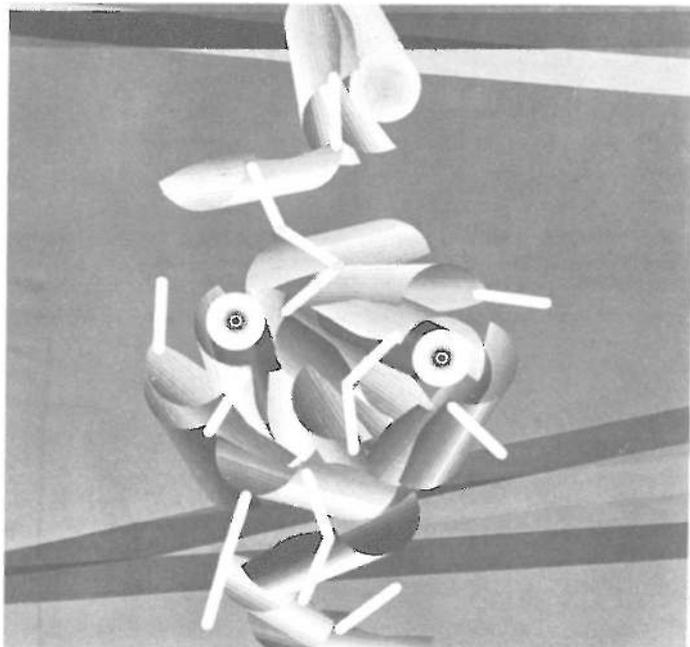
M. C.

## Trieste

### Christo

Manifestazione di un certo rilievo, seppure mal preparata, alla *Cappella*, dove, nell'ambito delle manifestazioni « sull'ambiente dell'uomo », è stata presentata una serie di grandi fotografie illustranti le varie fasi dell'« impacchettamento della costa australiana » eseguito da *Christo* e dai suoi collaboratori, in una zona nei pressi di Sidney. Il lavoro di *Christo*, crediamo, in Italia non è mai stato seguito con eccessiva attenzione, malgrado i suoi indubbi motivi di interesse. *Christo* parte da un presupposto molto preciso: nella società dei consumi, cioè nella nostra società, tutto ha un valore di merce, quindi anche l'arte e la cultura non sono che merce fra le merci. E la merce è ciò cui tutti attribuiscono un valore, anche quelli che credono nei cosiddetti « grandi valori », magari un tantino orecchiati, come l'ARTE; ciò che diventa oggetto di scambio e di proprie-

Luigi Senesi: *Plurisignificante n. 2*.



Christo: *Wrapped Coast - Little Bay Australia*, 1969.



tà; ciò che, infine, viene accettato ed acquistato ad occhi chiusi dal consumatore, protagonista della famigerata « Corsa al Supermarket ». Pertanto, tutto questo va in qualche modo contestato, e non necessariamente con la graffiante ferocia di Piero Manzoni. È ammesso anche un atteggiamento più salottiero e mondano, da « Homo ludens », ma non per questo meno impegnato. Così Christo, paradossalmente, si improvvisa fabbrica di merci (estetiche?) e designer di involucri, destinati ad avvolgere il tutto. L'operatore bulgaro, come « produttore di merce » sa benissimo che non esiste una domanda effettivamente riconosciuta di oggetti estetici (ma Christo non fa oggetti estetici), mentre invece esiste una forte richiesta di detersivi e di merci d'uso comune. Quindi, egli finisce con l'imporre » ad un ipotetico mercato, come vuole la prassi del consumismo più accreditato, della merce non richiesta in quanto « estetica » (ma intesa come tale soltanto dal pubblico), esclusivamente perché offerta come merce d'uso comune, come roba prodotta in serie. E, della produzione in serie, senza essere serializzata e progettata razionalmente, il lavoro di Christo ha tutte le caratteristiche. Con le sue operazioni, Christo tende, in un certo senso, a codificare un suo sistema di segni, che utilizza sempre gli stessi elementi con una sorta di demenziale furore che invece è pura lucidità, autentica volontà di definire una situazione. Ciò che si coglie, dunque, nelle operazioni del bulgaro, è il loro risultare basate su una continua ridondanza « espressiva, che però non ha un valore strettamente linguistico-informativo, quanto piuttosto lo scopo di sottolineare come, posto che — per dirla con Barthes — per il solo fatto che esiste società, ogni uso è convertito in segno di questo uso, il tipico segno, ossessivo e mistificatore della società dei consumi, sia proprio l'involucro, il pacco, cioè la famigerata merce, con tutto ciò che di ideologicamente sinistro questo fatto comporta. Per quanto riguarda « l'impacchettamento della costa australiana », questo capitolo del lavoro di Christo, pur non scontandosi nel suo valore globale dalle operazioni precedenti, assume nuove e significative connotazioni, al limite giungendo, pur con presupposti « politici » diversi, ai confini dell'azione « povera ». Avvolgendo con i suoi teloni una scogliera, oltre ad adombrare una sorta di « conservazione della natura » che, in tempi di inquinamenti, assume un valore di ironica denuncia, Christo raggiunge un vero e proprio contatto personale e « naturale » con la realtà, non mediato da fuorvianti sovrastrutture culturali. A meno che la « mercificazione » della costa australiana non valga quanto il porre in vendita, come in una vecchia storia di Topolino, le cascate del Niagara.

G. Co.

## Venezia

### Incisioni dedicate alla donna, Raffini, Balest

Alla Galleria Venezia Viva è stata allestita la mostra « *Incisioni dedicate alla donna* ». Nella nostra società, da sempre, alle donne è stata assegnata una mansione: quella di non pensare. In cambio hanno avuto in dotazione due « riserve », quella del sesso e quella del sentimento. Si può certamente dire che fino ad ora le donne non hanno deluso le aspettative, ma nell'onda della benedetta contestazione del '68 qualcosa si muove anche nel gineceo da dove sono sorti i movimenti per la liberazione della donna. Finalmente la condizione della donna rispetto all'uomo è equiparata a quella del povero rispetto al ricco e del nero rispetto al bianco, ma la lotta che si profila sarà perfino più dura e lunga delle altre due già iniziate da tempo perché nel campo della discriminazione sessuale le ingiustizie sono più profonde e i pregiudizi irrazionali più radicati. La Galleria Venezia Viva ha pensato di invitare alcuni artisti ad una mostra grafica dedicata alla donna con l'intenzione di affrontare il problema anche sul piano artistico. Senonché gli artisti hanno risposto nel modo consueto agli uomini: hanno cioè rappresentato le donne nel recinto, appunto, del sesso e del sentimento dando così la prova non richiesta ma lampante dell'esistenza del problema, invece di contribuire alla sua risoluzione. Soltanto un artista ha colto il segno ironizzando sulla « festa della mamma », ma si tratta proprio dell'unica donna presente: *Marie Claire Guyot*. C'è da dire, comunque, ancora una cosa: che se è vero che il problema della donna esiste perché la società nel suo complesso è carente sul piano morale e su quello intellettuale, e se è vero che all'artista è assegnato anche il compito di contribuire all'arricchimento del patrimonio intellettuale della società offrendo alla stessa la lettura di forme poetiche sempre nuove, era di conseguenza scontata in partenza la contraddittorietà insita nella proposizione della mostra: infatti, o l'artista si atteneva al soggetto dato, usando un linguaggio tradizionale e quindi conservatore (come è stato fatto), oppure usava un linguaggio diverso da quello tradizionale, e quindi progressista, ma vanificava l'assunto stesso della mostra, non rappresentando il soggetto dato.

*Mauro Raffini* ha esposto una quarantina di fotografie alla *Galleria del Cavallino*. Si tratta di ritratti di alcuni artisti veneziani giovani, anziani e così così, eseguiti l'inverno scorso in occasione di un viaggio a Venezia. Paolo Cardazzo ha avuto la bella idea di raccoglierci e di farne una mostra divertente per gli spettatori e i protagonisti stessi. Si può dire che si

tratta di una bella serie di ritratti anche se il tempo necessario per studiare i personaggi non è stato certamente sufficiente ad analizzarne profondamente il carattere. Comunque, vicino a ritratti un po' convenzionali ce ne sono alcuni assai più significativi primo fra tutti quello di Guido Cadorin, certamente il più straordinario: con i riccioli bianchi usciti da un copricapo di velluto il vecchio pittore sembra un'anziana gentildonna fiamminga del cinquecento. Toni Fulgenzi, invece, posa presso il suo grande quadro con lo stile del cacciatore vicino alla belva appena uccisa. Bruno de Toffoli con baffi neri e capelli tirati sembrerebbe un carabiniere se non fosse per un lampetto di ironia generalmente assente nei militi dell'arma. Gino Morandis, passando il tempo, tende a perdere la rassomiglianza con Jean Marais per assumere quella di Alberto Moravia. Tra i giovani, Anselmi mostra il profilo tagliente del rivoluzionario che va fino in fondo, mentre Perusini, pur avendo quella barba seria che sappiamo, ha nel portamento e nell'occhio una certa propensione a barattare una rivoluzione ipotetica con una serie di buone riforme apportatrici di concreti vantaggi per sé e per gli altri. Naturalmente si fa per dire.

*Corrado Balest* ha esposto alla galleria *San Giorgio*. Quando una quindicina di anni fa Mario Lucchesi approdò a Venezia, invece di iniziare la sua attività di mercante, (lui stesso è pittore e poeta) nel centro storico, preferì installarsi a Mestre, che allora non solo non possedeva l'« anima urbana » di cui tuttora è alla ricerca, ma neppure la dimensione urbana oggi largamente acquisita. Fu quindi quel che si dice un atto di coraggio, ma anche per certi versi un'impresa interessante. Preferì dare all'iniziativa un carattere tradizionale che personalmente non condivide, ma che probabilmente scelse per non perdere il contatto con la realtà della cultura popolare alla quale giustamente crede. Fino ad oggi ha comunque portato avanti un buon lavoro da fare invidia a gallerie dalla vita più facile ed ha assolto anche il compito di contribuire alla conoscenza dei buoni pittori veneti anziani e dell'età di mezzo considerati un po' i continuatori della tradizionale locale. Tra questi Corrado Balest, oggi quarantottenne, è da parecchi anni tra i più stimati. Viene dal Bellunese, da un paesino che si chiama Sospirolo, ed il riferimento alla sua origine montanara è facile ma sicuro per definirne il carattere. Ha un aspetto saldo e con chi non conosce è di poche parole. Ha idee civili che espone con pacatezza, tanto che con lui, più che discutere si conversa. È uno di quei pittori che si definiscono appartati perché non salgono in vetrina, ma in realtà conta molte amicizie, soprattutto tra i letterati e questo, credo, è il segno della sua intima e contenuta insofferenza verso le tendenze dell'arte contemporanea. Le sue premesse

culturali si leggono soprattutto nelle opere dei primi anni e furono Ardengo Soffici con il quale per parecchi anni fu in amicizia, ma anche Morandi e, forse, alla lontana, Semeghini. La sua è una pittura tenuta su toni bassi, dove le forme prendono consistenza quando la luce le estrae dall'ombra del fondo. I colori preferiti, una vasta serie di grigi, terre, ocra, qualche verde e qualche blu, tendono a produrre una atmosfera assorta. La mostra alla San Giorgio, pur non avendo la pretesa di essere una antologica, dà la possibilità di vedere le opere disponibili di un arco di anni piuttosto lungo, dalla « Ragazza dalle calze nere » dove gli usuali toni raffinati prendono luce dalla striscia di pelle chiara compresa tra la gonna verde e il margine superiore delle calze scure, fino agli ultimi ritratti più vivaci ed essenziali spesso inseriti in un riquadro geometrico che potrebbero presagire a una futura evoluzione del linguaggio di Balest.

G. Sa.

## Verona

Alberto Biasi,  
Giovanni Meloni

Alberto Biasi ripropone in questa sua personale (*Galleria Ferrari*) le note « operazioni » visive che hanno contraddistinto tutto il suo lavoro. Già in « Enne 65 » con Landi e Massironi si era subito allineato, con esiti ampi, tra coloro che spe-

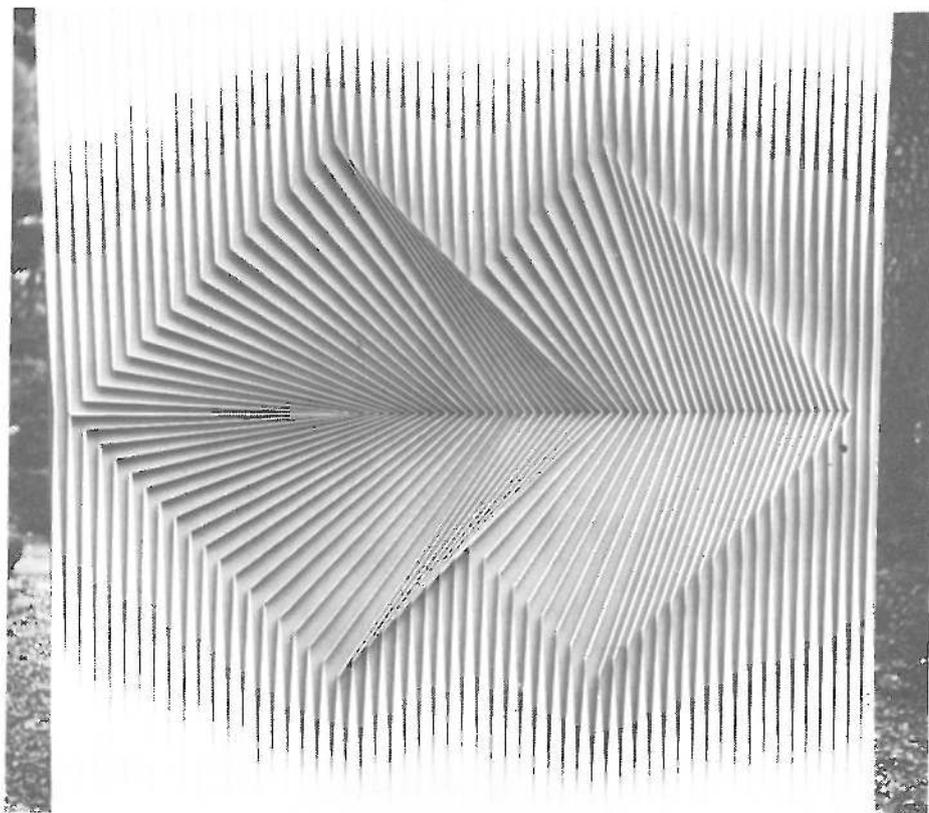
rimantavano quelle nuove tecniche d'immagine, che tentavano di integrare scienza ed arte. Qui, oltre ai « cinereticoli spettrali » (strumenti emittenti impulsi luminosi in movimento e continuamente interrotti, ripetuti, rifratti), egli espone altri oggetti di rigoroso impianto ottico, ma statici. Anzi, tutto il suo lavoro recente, ci pare essere impostato su questo tipo di ricerca. Per oggetto statico, naturalmente, non s'intende un oggetto immobile. Biasi, stimolatore di sensazioni visive, per alimentare i dati di percezione del fruitore, anche in queste costruzioni inventa, mediante l'uso di trecce, di nastri di plastica, di strisce monocrome ma lucide, dei « segni » visivi, degli « schemi » ottici che mutano di continuo rispetto al punto di osservazione e suscitano, pur nel rigore geometrico, uno stadio d'ambiguità, una sensazione di « disancoramento ». In sostanza, quasi in opposizione agli schemi sicuri, rigorosi, « razionali » di molte operazioni ottiche d'oggi (anche sue in un passato recente), sembra volerci indurre a comportamenti meno certi, meno saldi. Tali immagini si sviluppano meglio in « scatole di plastica » dove delle trame geometriche serigrafate, disposte su diversi piani, costruiscono orditi visivi in continua, incerta vibrazione. Biasi, dunque, non s'è chiuso in una formula, anzi, con consapevolezza e coerenza formale ha semplificato ulteriormente questi strumenti cinesici, ove i principi d'ordine vengono continuamente posti in discussione, aprendo nuove escursioni e quindi ulteriori occasioni emozionali alle nostre consuete-

dini percettive. Tuttavia, ancora una volta ci pare venga dimostrata che l'integrazione tra scienza ed arte, cui prima accennavamo, e cioè tra il certo, lo sperimentato e l'incerto e il probabile, tra il « metodo » e la « licenza immaginativa » non possa verificarsi se non in condizioni straordinarie. Tale digressione viene giustificata proprio « fruendo » Biasi, un « operatore » che pur tentando di non « inventare nulla », in realtà inventa tutto.

Per Giovanni Meloni (*Galleria « Linea 70 »*) la pittura è trascrizione delle emozioni più diverse e l'occasione del suo dipingere può essere motivata dalle cose nella loro consistenza fisica (paesaggi) o anche, al limite, dallo sdegno nei confronti delle cose ingiuste del mondo. Dunque, una pittura aperta nelle motivazioni e continuamente approfondita e dipinta con furia, proprio per sperimentare quanta libertà e dutilità venga concessa al colore, alla materia, per configurare e verificare meglio nell'attuale momento artistico, tali disposizioni d'animo. Così egli ha rifiutato formulazioni d'immagine più oggettive (pop) o legate a procedimenti tecnologici, sia nell'uso di materiali nuovi, sia in quello di riporto di immagini fotografiche, esperienze che Meloni aveva perseguito nelle sue prime prove. Appare evidente che questa pittura ha la sua matrice nell'informale, non solo come precedente linguistico, ma soprattutto nella sua connotazione esistenziale, come immersione « morale » tra le cose. Tuttavia la novità di Meloni, la sua autonomia rispetto un tale antecedente, è dimostrata dalla nuova « ottica », dal nuovo « dato percettivo » che trasforma il colore-impronta, il colore-traccia (la gestualità) che aveva contraddistinto molti pittori dell'informale, in un colore più mentale, più meditato. Ma non si deve credere che questa operazione divenga strumentale o riduttiva, si carica anzi di nuove tensioni, di nuove accentuazioni timbriche. Una pittura la quale, pur dilatata ed esplosa nel tessuto cromatico, sembra quasi trattenuta, imbrigliata, in un'arca più costruita, ma ancora capace di creare vibrazioni cromatiche sempre nuove, accese e variate. Meloni qui approfondisce i valori propri dei colori, così che ad ogni contenuto, ad ogni pretesto oggettivo, ad ogni portato di memoria è assegnato un suo particolare valore e movimento. Meloni avvicina nuove esperienze d'immagine e dunque nuove inclinazioni ideologiche con la « pittura » condotta nel modo più diretto, « espressionistico », come di uno che voglia avocare a sé, alla manualità, ciò che altri, ora, assegnano di solito a strumenti subordinati o indiretti. La strada scelta da Meloni, così diversa dai processi figurativi in atto, risulta particolarmente ardua proprio per il linguaggio usato, in dissintonia apparente con i contenuti, ma che egli dimostra (anche nei disegni) di voler condurre con determinazione.

P. F.

Alberto Biasi: *Politipo*, 1971.



# Mostre estere

## Novi Sad

### Ricerche visive di Zoran Radovic

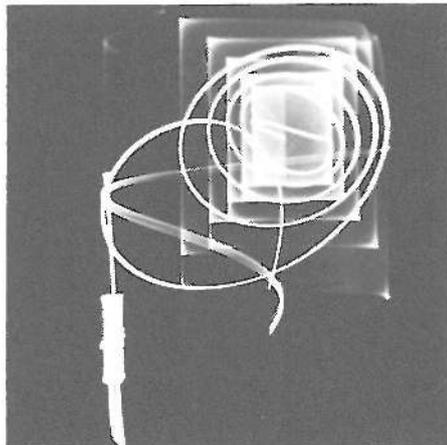
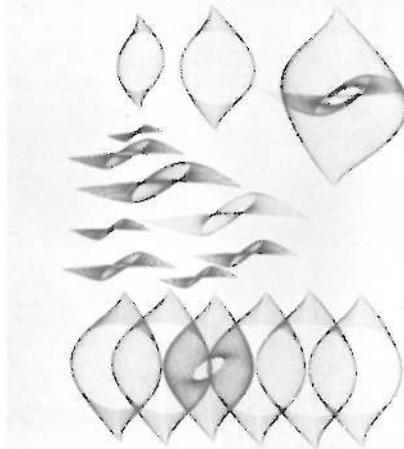
A chi segue le modificazioni che avvengono nel campo dell'espressione artistica contemporanea si fa sempre più chiaro il fatto che il profilo dell'artista d'oggi assume caratteristiche nuove e che sempre di più viene a confermarsi la presenza negli ambiti delle arti anche di quegli autori i quali, invece dell'educazione classica come fino ad ora, posseggono un'istruzione scientifica o tecnica specializzata. In casi come questi anche il processo creativo diventa soprattutto un'attività che attinge prevalentemente le sfere razionali e quelle del metodo, dove la funzione dell'artista-ricercatore non è più rivolta alla creazione di opere finite ma si interessa di più alla scoperta di « stati estetici » (M. Bense) perennemente nuovi. Le strutture visive che risultano da questi procedimenti formativi di alta precisione posseggono tutte le caratteristiche dell'« opera aperta » ed offrono a chi le guarda una vasta scala di scelta tra possibili forme e gli propongono una collaborazione attiva alla creazione di nuove unità plastiche.

È noto che nel corso dell'ultimo decennio, nell'arco di tempo che collega la prima mostra del movimento delle Nuove Tendenze (1961) fino alla manifestazione « Calcolatori elettronici e ricerche visive » (1970), sono state messe in atto in Jugoslavia numerose iniziative riferentisi alle ricerche sui rapporti tra arte e scienza. Tra gli autori che a questo tipo di problemi hanno dato soluzioni tra le più interessanti si trova anche il giovane plastico belgradese Zoran Radović che, oltre a numerose esposizioni in Jugoslavia, è stato presentato anche alla « Konstruktive Kunst: Elemente + Prinzipien » (Norimberga 1969) come pure alla rassegna « Proposta per una esposizione sperimentale » della XXXV Biennale di Venezia (1970).

Zoran Radović aveva cominciato i suoi esperimenti già dal 1963 lavorando dapprima ad un ornamentografo meccanico, per passare poi, alcuni anni più tardi e dopo perfezionati i propri mezzi espressivi, a costruire il primo ornamentografo elettronico. In proposito l'autore stesso annota: « Sono riuscito a trasferire contemporaneamente sulla carta due semplici oscillazioni meccaniche, sfruttando due pendoli le cui oscillazioni si accordavano secondo precise leggi fisiche. Apparvero allora innumerevoli forme sconosciute, in gran parte simmetriche e con molte caratteristiche ornamentali. L'unica soluzione che mi rimaneva per poterle tentare una sistematizzazione era

data dalle formule matematiche. La formula risulta essere la descrizione più breve e più dettagliata di tutti gli ornamenti che si possono ottenere dall'ornamentografo ». Zoran Radović, però, non si è fermato soltanto all'esame dei vari aspetti del movimento meccanico ma, avendo nozione della formazione delle oscillazioni elettroniche (Lissajous) ha spostato il suo interesse all'oscillografo elettronico nell'intento di dare una formulazione matematica e forme organizzate ai fenomeni ancora non sistematizzati delle oscillazioni. Di queste sue ricerche Radović dice: « In via di principio ogni grandezza meccanica può essere accompagnata da una analoga grandezza elettrica. Applicando queste analogie all'ornamentografo a pendoli ho risolto i problemi principali relativi alla costruzione di un ornamentografo elettronico. Tutti gli ornamenti creati dall'impianto elettronico sullo schermo dell'oscillografo catodico sono il risultato di una normale concordanza di specifiche oscillazioni elet-

Zoran Radović: *Disegno meccanico*, 1970.  
Zoran Radović: *Oscillografia, dal programma dell'ornamentografo elettronico*.



triche. La forma dell'ornamento dipende di solito dalla forma e dai rapporti di frequenza di queste componenti. Tutti gli ornamenti sono mobili e nel loro movimento subiscono grandissime trasformazioni formali ».

Il risultato definitivo di questo processo è una sistemazione metodica delle configurazioni lineari, sia di tipo meccanico che di tipo elettronico, trasformate dall'intervento dell'autore in fatti di puro significato visivo e plastico. Sono proprio questi risultati che giustificano la presenza di Zoran Radović nell'ampio arco delle possibilità dell'arte contemporanea: egli non rivendica per sé uno « status » d'artista nel senso convenzionale, bensì intende agire come ricercatore plastico nel campo delle motivazioni comuni entro le quali agiscono oggi l'arte e la scienza contemporanea.

Biljana Tomić

## New York

### Filologia e storia costruttivista

L'idea del costruttivismo russo si sta delineando esattamente solo ora in maniera organica e critica, non solo perché alla 35 Biennale di Venezia v'è stato già un tentativo di riesame critico, bensì perché c'è la necessità di avere un quadro preciso e storico di uno dei movimenti d'avanguardia fra i più noti come artisti, ma forse il più scarseggiante come critica organica. Questa mostra ripropone il problema del costruttivismo nel rapporto dell'oggetto e del lavoro forse con la blanda idea fenomenologica dell'arte. Non vogliamo però sfocare l'immagine ed è preferibile rimanere alla esposizione, coll'idea di ritrovarvi in essa dei nuovi spunti, magari sfuggiti alla ferrea morsa della critica ermetica dell'astrattismo, celato sotto il nome di costruttivismo.

Accanto ai nomi noti di Malevitch, Larionov, Goncharova, El Lisitskij, Tatlin, Rodchenko, Gabo, Pevsner, le cui opere le conosciamo attraverso pubblicazioni, o separatamente in mostre monografiche (per altro assai istruttive), vi sono degli artisti, grazie a loro opere del periodo pre-costruttivista, nei quali è facile scorgere come il costruttivismo nacque.

Il periodo cubo-futurista e protocostitutivo della rivoluzione d'ottobre, è assai fertile e degno di una acuta analisi di valori. Delle idee costruttivistiche s'è parlato a lungo, mentre invece dei periodi anteriori il movimento si è parlato con certo scetticismo. Tanto che questa esposizione oltre al fine già citato, vuole aprire un vero dibattito su questi valori primari.

Non intendiamo cercare la genesi del movimento che sappiamo nato sotto l'impulso di una severità culturale latente soprattutto nel movimento futuristico agitato da un Majakovskij in prima fila,

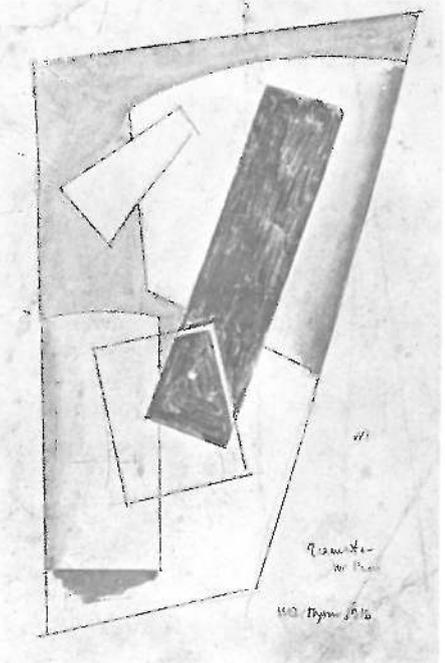


Kasimir Malevich: *Il taglialegna*, 1911.

David Burliuk: *Il muratore*, 1913.



Ivan Puni: *Progetto per la scultura 15*, 1916.



con una Rosanova e con la diade Goncharova-Larionov, coppia perfetta per agitare le acque culturali.

E se l'esempio della forza barocca è entrato a fare parte dell'idea futuristica, non possiamo fare a meno di ripudiare l'idea barocca del simbolo.

Per cui l'approdo al costruttivismo è stato duro e faticoso. Crediamo che questi artisti non siano arrivati alla forma di astrazione se non attraverso un lungo tirocinio preparatorio, non solo redatto da loro, ma da tutta una comunità culturale. Le opere di stampo barocco restano quindi necessarie per poter determinare i valori nuovi, per cui il processo verso un'astrazione meno oggettiva di quanto si pensi (come notiamo in un bellissimo dipinto di Malevitch del 1916-17) ha luogo in questo proemio al costruttivismo in una Russia che era più quella di Tolstoj e Gogol, piuttosto che quella di Dostojevskij, Pasternak e Majakovskij.

Una Russia con tutta la sua anima tesa al folklore, alla provvidenza della danza, al piacere di illustrare il mondo con favole belle e ricche di valore artistico come ci dimostra El Lisitskij con la magnifica serie di illustrazioni di storie ebraiche del 1919; accanto poi a uno Chagall prima maniera (omaggio a Gogol) non ancora preludente alla degravitazione delle figure. La schiera che forma il vero « background » costruttivistico, è dunque denso di nomi: Yuri Annenkov, con degli inchiostri veramente straordinari e con dei collaggi vivaci e ben costruiti; Liubov Popova con delle composizioni architettoniche, per nulla inferiori a Malevitch, e che soprattutto nell'impianto costruttivo non esitiamo a considerarle superiori anche a certi Lisitskij; Vladimir Boronoff-Rossine con delle raffinate astrazioni geometriche, che ci ricordano Moholy-Nagy; Ivan Kliun con dei raffinati studi astratti non sempre redatti secondo gli schemi del costruttivismo, bensì liberi da una certa imposizione ideologica; Alexander Exter, con una intensa e inattesa varietà di lavori; dalla costumistica teatrale ai progetti per balletti; ma soprattutto con la composizione « unità » (purtroppo senza data, ma da approssimarsi verso il 1912) in cui lo sfolgorante barocco folcloristico russo fa sentire il suo gran peso nel cultura. Inoltre il bel dipinto di un costume per « Aelita » in cui l'assialità e la decentrazione del movimento preludono in certo senso alle azioni dinamiche poi sviluppate dal nostro Boccioni nei suoi studi sulla « dinamica dei volumi »; Olga Rosanova con un dipinto del 1914 che prelude in certo senso alle forme di acropittura di Depero; Alexander Vesinin con le scenografie per la Fedra; alle teorie teatrali di Alexander Tairoff; Yuri Yukalov con la sua larga costumistica teatrale; Costantine Melnikov con la sua architettura.

Un sottofondo culturale da non trascurare o relegare in secondo piano. Alcuni artisti poi come David Burliuk, Ivan Puni, Nikolai Punin, Kasimir Medunetsky,

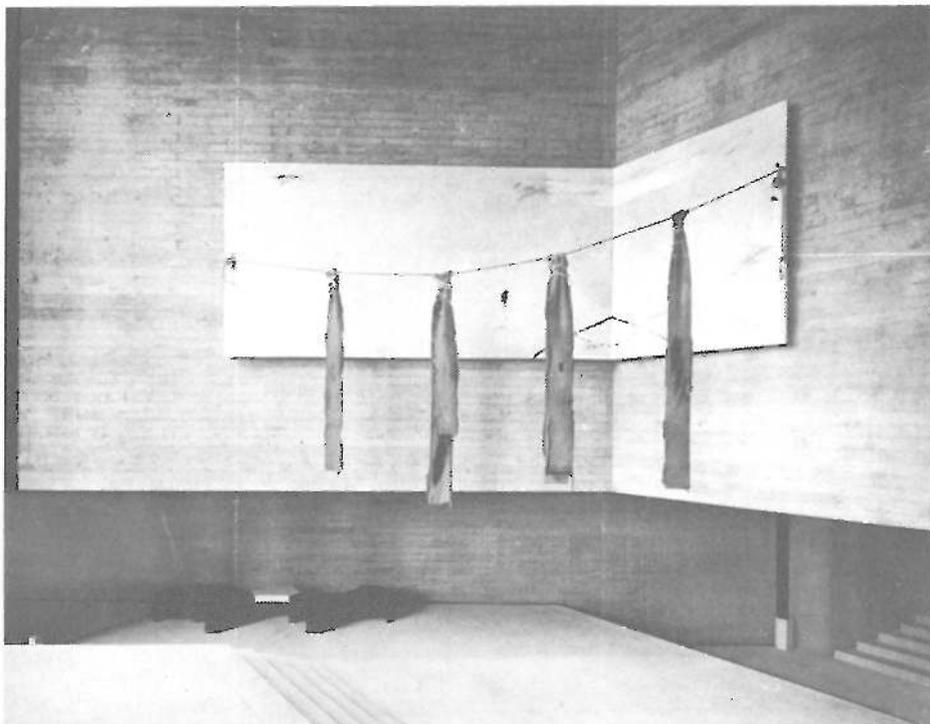
sono da guardare da una visuale un po' diversa, nel senso che le loro opere sono di primissimo piano, ma non solo nella « formulazione del movimento, bensì come valore artistico.

Di fatto non costruiscono solo Tatlin e Malevitch, bensì anche Kasimir Medunetsky con una bellissima costruzione del 1919; non fanno della bella architettura solamente El Lisitskij e Malevitch, ma anche Costantine Melnikov, con il prototipo costruttivista « Padiglione sovietico alla Esposizione delle Arti Decorative di Parigi ». Fermo restando che nel periodo proto costruttivista la Goncharova abbia dipinto « la donna rossa » del 1912, in cui la simbiosi ci porta a intravedere idee poi sviluppate in Picabia e Duchamp; oltretutto due esemplari di « disegni elettrici » del 1912, i cui riferimenti possiamo ritrovarli in Kandinskij dal 1922 in avanti; soprattutto nel periodo gestaltico del Bauhaus. Di David Burliuk ci sorprende non poco « atomo » del 1913, in cui già traspare non solo la possibilità dei futuri lavori geometrici astratti ma la idea che ebbe Balla, con la sua opera « il sole che passa davanti a Mercurio »; e il « cavaliere nella notte », che riecheggia analogie col « cavaliere dell'occidente » del Carrà metafisico. Ma l'impressione maggiore la desta Ivan Puni. Di fatto non costruiscono « stricto sensu » solo Gabo e Pevsner; Tatlin e Lisitskij; non si costruisce architettura solo con Malevich, ma sibbene con Puni, acuto e rifinito costruttivista.

Se Gabo e Pevsner sono riusciti a dare alla scultura e all'architettura una nuova dimensione, crediamo che Puni meriti realmente una attenta critica a proposito delle sue opere. Non possiamo tralasciarlo dal novero dei migliori. L'avvio è stato dato per la ricerca dei problemi della dimensione sia sul piano che sulla tridimensionalità. E non neghiamo nemmeno l'influenza di una certa necessità costruttiva del cubismo. Ma le dimensioni angolari di Pevsner e Gabo e la loro esatta struttura nel rapporto concavo-convesso crediamo siano già latenti in Puni, il cui traslato ci ricorda Lipchitz.

L'atmosfera del costruttivismo in questa rassegna viene ricostruita anche perché vi sono le punte che toccano la letteratura (con la idea esperantistica vocalizzata di Aleskesci Kruchykh, o linguaggio universale) e gli eventi della post-rivoluzione, per cui siamo sempre dell'idea che il costruttivismo (a parte i negativi e positivi di Malevitch, e i prun-termini composti da PRO-UNOIS, ossia il nome della scuola d'arte nuova Vitebsk, nella contrazione sintattica) sia da reperire storicamente e filologicamente in due momenti e cioè nella fase di acuta preparazione culturale passata attraverso la forma di un postbarocco e di cubo-futurismo; e la fase più matura della costruttività, nell'esaltazione della fenomenologia della tecnica e dell'arte nell'estremo tentativo di conciliarle.

La mostra si tiene al Museo Andrew



Antoni Tàpies: *Gran Esquinçal*, 1971.

Withe Dickson alla Cornell University di New York e non esitiamo a definirla un documento filologico di raro pregio, organizzata ai fini di favorire l'interesse generale e lo sviluppo critico attorno al movimento costruttivista.

Armando Brissoni

## Svizzera

### Lo scandalo di Tapies

Uno scandalo artistico ha avuto recentemente, in Svizzera, per oggetto un'opera ordinata al pittore catalano Antoni Tàpies destinata alla decorazione dello scalone del nuovo Teatro della città di San Gallo. L'opera, tridimensionale, si compone di un pannello disposto ad angolo, dipinto con colori chiari, quasi uniformi, appena interrotti da alcuni segni scuri, e da una corda, assicurata alle due estremità del pannello, da cui pendono, a intervalli regolari, 4 drappi rossi, bruciacchiati, raccolti da una legatura sommaria. Una opera di una drammaticità spoglia, desolata, che però ha irritato pubblico e autorità della città svizzera; e non per ragioni espressive o formali — benché sia stato anche rilevato che l'opera « urta il senso comune » — ma per ragioni soprattutto contenutistiche, in quanto l'opera (« *Gran Esquinçal* », cioè il « grande strappo »), allude, in modo preciso, ancorché trasposto, al progressivo imbavagliamento delle libertà catalane pazientemente riconquistate, almeno sul piano culturale, durante questi anni passati. I drappi rossi bruciacchiati e raccolti sono

un chiaro richiamo alla bandiera della regione spagnola; bandiera che non può più spiegarsi e pende lamentevolmente come un qualsiasi straccio abbandonato. Questa allusione « politica » è stata sentita, dalla cittadinanza sangaliese, come un'inammissibile intrusione in luogo pubblico di una problematica politica interna di un paese straniero e come messaggio eversivo tinto di simpatie comunisteggianti; e questo in una nazione che basa le sue tradizioni migliori sul rispetto delle autonomie locali e delle « personalità » regionali. Un fatto simile, lo ricordiamo per dimostrare che l'ultima fase della ricerca di Tàpies, di cui vi è stato a Zurigo, alla galleria Maeght, un ampio saggio, non nasce da un passivo adeguamento all'arte povera e agli assemblaggi di vari materiali, ma è la conseguenza dell'approfondimento di un discorso già contenuto nei suoi precedenti e celebrati quadri del periodo informale-materico. Tutti ricordano i suoi « muri », le sue distese grige e ocre, sabbiose, segnate da solchi leggeri, le superfici scrostate. Una poesia materica, ma che in primo luogo era poesia delle cose povere, di situazioni di abbandono e solitudine, dell'isolamento della Spagna; e non soltanto contemplazione « poetica » di queste situazioni, ma partecipazione, denuncia accorata. In questa recente mostra di Tàpies, l'accento sulla denuncia è prevalente; la materia non è protagonista, ma è elemento del discorso. Cordami, stracci, lenzuola bianche, appesi, distesi su sedie, su sgabelli; strane « sculture » fatte di povertà e di disperazione, e tanto grigio plumbeo, tanto bianco sporco, segnati qua e là da macchie rosse; ferite (già si era

pensato ai muri della fucilazione con le pitture informali di Tàpies). È chiaro che gli amatori di « bei » quadri sono stati delusi da questa mostra del pittore catalano. Non vi è nulla di piacevolmente allusivo in questi collages tridimensionali. Ma Tàpies ha in questo modo precisato il suo discorso portando un elemento indispensabile alla comprensione della sua opera e ribadendo (con l'americano Kienholz, i polacchi Hasior e Szajna e qualche altro), che l'assemblaggio tridimensionale, utilizzato da una ala dei « pop-artisti », può caricarsi di un messaggio altamente provocatorio e « sgradevole » nel senso positivo del termine.

Gualtiero Schönenberger

## Londra

### Morlotti alla Marlborough

Era da poco chiusa la grande antologica di Giorgio Morandi che Londra ha ospitato, alla Marlborough, una nutrita personale di Ennio Morlotti. La concomitanza non è forse casuale. Il successo di Morandi è stato generale e pressoché assoluto: pare abbia conquistato non solo i conoscitori, ma anche i giovani, proprio gli hippies. Una mediazione del gusto operata da tutta una tradizione « puristica » inglese, Ben Nicholson in primo luogo, può spiegare solo in parte: il richiamo segreto e sommerso, certo difficilissimo da intendere, ma già subito prepotentemente autentico in quella gelosa, altissima nobiltà del bolognese, dovrebbe avere agito in profondità. Probabilmente, ha lavorato anche in favore di Morlotti. Intanto, la stessa mostra del lombardo significa di per sé: non sono molti gli italiani ad aver esposto alla Marlborough di Londra; e non può non essere considerata con il dovuto rilievo, in questo caso, la scelta di un italiano del nord, di un pittore « di cose », diciamo pure « naturalistico »; estraneo insomma alle scelte per lo più « astratte » della Marlborough romana. Del resto, il più vicino a un'idea di natura, conturbata e incombente, dei pittori inglesi, Graham Sutherland, s'interessò alla pittura di Morlotti fin dalla Biennale del '56. « Morlotti — diceva Sutherland nel '68 — con una sua segreta ossessione, trasfigura le cose che sono la materia prima della sua arte, gli elementi della natura in cui si imbatte e in cui si concentra il suo sguardo, in qualche altra cosa. Questi oggetti assumono così un'altra vita incorporata nella pittura stessa e interamente pittorica. Eppure questa vita parallela mi riporta all'oggetto originario. Nel nuovo ordinato tumulto di pennellate c'è l'essenza dell'antico tumulto della natura, e la mia possibilità di capire la natura stessa è esaltata e resa più significativa ed esplicita ».

I trentanove lavori esposti sono tutti del

'70. Girasoli, un paio di nudi, paesaggi liguri, intrichi vegetali: i temi sono quelli di sempre. La materia sembra più esile, come da qualche anno a questa parte; un'embrione di immagine violentemente segnato, se non conchiuso, da forti pennellate verdi o brune; spesso, come un agglomerato cellulare. In taluni «Cactus» la tensione di quei pochi nuclei contro il cielo profondo parrebbe trattenuta «al limite»; altrove, la colata diagonale di un «motivo vegetale», si direbbe intesa a trovare uno stabile incastro nelle campiture verdi del fondo. C'è solo da augurarsi che gli inglesi abbiano potuto intendere, da questo lavoro recente, la lunga storia, l'importanza e la statura di Ennio Morlotti.

Per noi, non dovrebbero esserci più dubbi. Giunto tardi alla pittura, dopo un viaggio precoce e forse anche un po' immaturo a Parigi, che gli istillò tuttavia quelle «poche idee fisse», com'egli diceva, e cioè Cézanne e il Cubismo, quando si trasferì a Milano dalla nativa Lecco, erano gli anni più accesi di «Corrente». Disse poi che c'era, allora, «uno sprezzante disinteresse», per quanto non tutto, neppure in quel caso, «fosse oro colato». Ma quel legame fu importante per Morlotti credo soprattutto per quella calorosa bohème giovanile, in fondo per il suo primo solido legame di cultura. La sua vera natura lo portava altrove; lo disse anche: «Il loro messianismo, Goghismo, Van Goghismo, cresciuto all'ombra di libri e non di quadri, e soprattutto tinto di misticismo nordico, mi dava un certo disagio». A Brera, fra gli allievi più giovani di lui, si avvicinò poi

alla pittura di Morandi, che a quei tempi era probabilmente una scoperta meno scontata di quanto oggi si possa pensare. Ma, senza retorica, una sorta di segreto tramando morale, un legame profondo e silenzioso con i propri «luoghi», agì in lui senz'altro. I suoi paesaggi del tempo di guerra sono già dei capolavori. «Una oscena colata di sangue oscuro scende da quel ventre e coagula sulle rive dure, sotto i dorsi macilenti». (Volpe). Quei dipinti di «materia» segnavano, come capi Arcangeli, con poche altre prove nel mondo, una delle prime tappe fondamentali di quella intricata densità di visione che si dirà, a cose fatte, «informale». Il legame con Picasso, un «principio corale», parve a un uomo ricco e generoso umanamente come Morlotti, nel dopoguerra, inevitabile. Dopo le «Donne di Varsavia», del '46 — un misto di sorda indignazione e di snervante abbandono in forma «picassiana» — dipinse la cinquantina di «Testoni», come li si ricorda, fino alla «Siesta» della Biennale del '52. Ma il rapporto di Morlotti con Picasso è sempre stato alquanto singolare, fino dai primi «Bucrani» del '42-'43. Testori ne intese il significato, nel '52: «Una materia pressata, carica, magari terrosa, con un di più di fisicità, faceva sorgere sul tavolo, quella specie di insegna di macelleria di paese. Vi si leggeva un amore non retorico, per qualcosa che, in quel relitto, malgrado tutto, continuava a persistere, e una spinta (certo non ancora cosciente) a cavar da quella solitudine, tra di calco e di trogloditico resto lombardo, un simbolo: non, ora mi pare di comprenderlo bene, un simbolo ottenuto

per astrazione d'una certa quantità di particolari esterni, ricorrenti ed esemplari, ma per la riprova, approfondita e costante, delle sue ragioni più strenuamente vitali». Compariva già una parola, per Morlotti, decisiva: la «materia». Dopo un biennio di tentativi anche molto stimolanti, fra un Cézanne sentito «col cuore» e, perché no?, una profonda meditazione su tutta la vecchia tradizione pittorica lombarda, — un biennio di profonda ricerca, in ogni caso, in cui Morlotti si allontanò da tutti, dagli echi della Francia, dal «realismo» e ancor più dall'astratto-concreto, che gli dovette apparire un pericoloso accomodamento estetizzante — intorno al '54 il suo lavoro fu una svolta decisiva.

Alla Biennale del '54 espose cinque figure, poi distrutte, poco meno che impressionanti a giudicare dalle fotografie: davvero, ed è tutto quello che si può vedere, cariche di «un di più di fisicità». Nel paesaggio, la crescita lenta e solenne di quella pasta di terre e di erbe tanto più «pesanti» del cielo, la verità e densità di vita, fu insieme «lombarda», courbetiana, e già cosciente di un «informale» nel mondo: ma lo scatto, individualmente, fu straordinario. Per me, il mondo di Morlotti fu inconsciamente in diapason, qualche anno dopo, con alcune ossessioni di Cesare Pavese: «Scorgevo nell'alta parete dello spacco affiorare radici e filamenti come tentacoli neri: la vita interna, segreta della terra». Del resto, erano gli anni, forse proprio era l'anno, in Italia, di un profondo rivolgimento «naturalistico», di una caduta consentanea di diaframmi intellettuali, nella «rappresentazione» della natura. Un rapporto profondo Morlotti lo ebbe con i bolognesi, Mandelli in primo luogo. E già nel settembre del '54 egli divenne un punto cardine degli «Ultimi naturalisti» di Arcangeli. Di certo, in quell'anno, fu tra i pochissimi in Italia a rispondere in profondità, voglio dire con una propria autentica cultura, insomma con un proprio autentico «mondo» all'avvento incipiente e in massa dell'Informale. Come dire che le riserve di amici e nemici, i quali vorrebbero ritenerlo per sempre un «naturalista» estraneo alla storia dell'Informale, limiterebbero il significato della sua pittura ingiustamente, per quanto generoso possa essere il loro concetto di «natura»; la vastità dell'Informale, la sua irriducibilità a schemi elementari, la sua stessa, diramata, importanza storica, comprende anche una pittura bellissima, «rappresentativa» se vogliamo (ma non è una colpa, neppure per l'Informale), come quella di Morlotti. Il quale, con pochi altri artisti, è anzi stato, nell'Informale, cioè nella stagione più «piena» della sua vita, con cui la sua ispirazione deve ancora fare i conti, fra i pochi che abbiano dato una risposta autentica dell'Italia del nord a quel rivolgimento che ha coinvolto, con maggiore o minore profondità, tutto il mondo.

Flavio Caroli



Ennio Morlotti: *Nudo*, 1970.

## Recensioni libri

JAN MUKAROVSKY, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Edit. Einaudi.

Qualche punto fondamentale: innanzitutto l'estetica. Non ha compiti normativi, ma descrittivi di una realtà non univocamente determinabile. E chiaramente è detto che la delimitazione di una regione dell'estetico non può andar confusa con la determinazione di un valore estetico. Si deve piuttosto vedere il mondo estetico (che non si identifica neppure col mondo dell'arte, che ne costituisce una valenza interna) come un campo di tensioni in cui emergono una funzione, delle norme e dei valori estetici variabili al variare del mondo sociale (e connessi valori, funzioni, norme) in cui vivono. L'estetico non è una proprietà degli oggetti: non può che costituirsi come tale in presenza di un soggetto o, meglio, per una comunità di soggetti storici. La funzione estetica delimita un modo variabile di rapportarsi alla realtà, unitario in una sua direzione intenzionale, ma mai fissato in un ambito oggettuale preciso; correlativamente, non determina in modo univoco l'oggetto e non è l'unica in esso. Vi è piuttosto un tessuto continuo, in cui variamente si dispongono, emergendo a volte in primo piano o in relativa autonomia, diverse funzioni.

L'opera d'arte è un sistema di segni. Ma di segni che non sono assunti nel loro rimando a realtà loro estranee, ma assumono piuttosto un valore oggettuale autonomo; non si tratta dunque di segni comunicativi, informativi o emozionali in senso proprio. Ma essi entrano nell'opera anche con tutto il mondo di molteplici realtà da cui provengono (e conservano quindi anche, in particolare nelle arti tematiche, ad es. la pittura figurativa, una funzione di diretto rimando al reale) e in ogni caso, nel loro dinamico strutturarsi, costituiscono un sistema di indiretti rimandi alla realtà vissuta. Nessuna simpatia mostra Mukarovsky per teorie che fanno dell'arte una realtà illusoria e, anzi, riscatta ogni elemento (al di là di ogni astratta separazione, o immediata identificazione di contenuti e forma) dell'opera nella sua funzione significativa; anche se certo si tratta di qualcosa di potenziale, che si « risveglia » solo di fronte a una comunità che « interroga » l'opera. La quale pertanto si può definire come una struttura di potenzialità « tenute pronte », più che non come un senso definito. Per questo essa, e la sua stessa unità, sono un « compito » per il fruitore.

Se la ragione dell'evolversi del mondo estetico-artistico è connessa con le ragioni dell'evolversi della società, non si esaurisce tuttavia in esse. La denuncia dell'impossibilità di spiegare il divenire dell'arte (e la sua stessa struttura a un certo momento) in base solo a una legalità immanente a essa non implica il misconoscimento di tale immanenza. Piuttosto, da un lato è affermata la necessità di vedere l'opera come un sistema dialettico in cui l'estetico e l'extra-estetico interagiscono (difesa della molteplicità di piani, di sensi e di funzioni dell'opera, sua irriducibilità a pura esteticità, o a pura teoreticità ecc.); d'altro lato l'extra-estetico è recuperato non di per sé (come puro antecedente, come rimando o, peggio, come fondamento ultimo — psicologico, morale, metafisico, sociologico — del fatto artistico), ma nel momento del suo entrare in contatto dialettico con l'estetico, nel punto del suo (condizio-

nato e condizionante) trasporre per l'opera, « farsi opera d'arte ». Dove nulla « sparisce » per farsi altro, ma contribuisce in proprio a una struttura irripetibile nella sua tesa unità. E sarà il metodo strutturalista a far emergere e a descrivere poi un simile organismo e i suoi delicati equilibri dinamici.

Ma la sfera estetica reagisce anche sulla società, è uno dei piani su cui essa concretamente si costituisce; non è insomma un ornamento di altre funzioni, ma un fattore attivo e autonomo di « costruzione della realtà ».

La esigenza di salvare una permanenza, una validità intersoggettiva dell'opera d'arte è ben lungi qui dall'approdare al formalismo o dal dissolvere il fatto artistico in reazioni psicologiche, in fatti sociali, in prese di coscienza soggettive. Non c'è nessun estetismo qui, che voglia uccidere tutti gli altri valori umani per salvare una vuota bellezza; c'è anzi la proposta di un'arte come potenziamento di ogni altro valore umano, che metta in gioco, nella propria interna tensione e nell'atteggiamento del fruitore, un intero modo, e di tutta una società, di rapportarsi alla realtà. Nessuno ignora, e Mukarovsky ne è consapevole, l'incidenza dell'arte contemporanea sul sorgere di nuove forme di « comprensione » dell'arte quali il formalismo russo e lo stesso strutturalismo.

Oltre a, naturalmente, lo strutturalismo, non sarà da dimenticare che sono chiari in Mukarovsky motivi della *allgemeine Kunstwissenschaft*, o, comunque tonalità fenomenologiche e connessioni con le grandi correnti dell'estetica tedesca prenazista (si legga la illuminante introduzione di S. Corduas anche per qualche cenno in proposito). In Italia, alcuni temi di Mukarovsky non risulteranno del tutto nuovi, e non solo per la diffusione da noi di testi strutturalisti e affini. La tonalità fenomenologica (che naturalmente andrebbe precisata, e magari anche fatta valere per un eventuale approfondimento critico) mi ricordava un certo « stile » banfiato, e una certa problematica presente anche ne « L'idea di artisticità » di D. Formaggio, tra l'altro.

Gabriele Scaramuzza

ANTONIO DEL GUERCIO, *Le avanguardie russe e sovietiche*. Fratelli Fabbri Editori.

Il periodo storico che va sotto il nome di « avanguardie russe e sovietiche » sta conoscendo in questi anni una vera fortuna critica.

Proprio in questo stesso numero Brissoni parla della mostra al Museum Andrew Withe Dickson alla Cornell University di New York, accennando al precedente dell'ultima Biennale veneziana. Per parte mia mi limiterò ad elencare i primi contributi che mi vengono in mente, fra quelli apparsi in questi ultimi tempi in Italia: il libro della Gray, le mostre alla Galleria del Levante, le note di Trombadori e Chardgiev su Paragone, alcuni numeri della Rassegna Sovietica curati da Crino, il volume su El Lisitskij, il fascicolo della Veronesi nell'Arte Moderna dei Fabbri, gli studi della Volpi, le due prefazioni di Haftmann e Rosso al « Suprematismo » di Malevič.

In neppure dieci anni, tutta una serie di interventi che hanno cercato di dissodare un terreno difficile per la carenza o la confusione del materiale a disposizione. Comunque di estremo interesse anche come possibile chiarimento di avvenimenti e tensioni che stiamo vivendo oggi.

Un volume come questo di Del Guercio va inquadrato in questo clima. E sin dalle prime parole (come nella pagina finale) egli si affretta a sottolineare come pure il suo contributo rappresenti soltanto il tentativo di « diffondere una nozione », uno stimolo ad una storia estremamente complessa che, per oggettive difficoltà, non è stata ancora scritta.

Tuttavia, bisogna riconoscere che la chiarezza e il deliberato punto di vista da lui assunto, consentono di considerare questo lungo saggio un utile premessa, specie per il lettore non specialista; come sono, d'altronde, gli intenti della collana. Un avvio che ha il merito di mettere subito in luce il policentrismo interagente dei vari movimenti che formano l'arte moderna, smitizzando l'egemonia parigina nei primi decenni del secolo e ribadendo il carattere specifico del « ramo » russo e sovietico.

Sui cui precedenti autoctoni, Del Guercio insiste molto. Non tanto per affermare una impossibile autarchia (anche Vrubel, che egli cita come antefatto di primaria importanza, è per più punti legato al Simbolismo e alla Secessione), quanto per chiarire la tipica espansione vitalistica slava, che caratterizzò la generazione di artisti che dette vita alla cosiddetta avanguardia russa e sovietica: da Larionov alla Gonciarova, da Malevič a Tatlin, a Puni, a Rodzenko. Come precisa l'autore, una « più effusa e avvolgente e generale cadenza vitale » che si espanse in modo particolarissimo, pure per la straordinaria temperie politica e sociale di quel momento.

Una fucina di idee, di iniziative, di tentativi, peraltro di non lunga durata (secondo Chardgiev, addirittura appena una decina d'anni: dal 1907 al 1917), nelle quali si innestarono in parte, e di frequente in modo proficuo, anche quegli artisti più intrisi di cultura occidentale: da Kandinsky ai fratelli Pevsner, da Burljuk a Mansurov, a Charchoune, a Annenkov. Un fervore confuso di proposte per le quali risultano assai imprecise le catalogazioni canoniche (primitivismo, raggismo, cubo-futurismo, suprematismo, costruttivismo), anche se necessarie per mettere un po' d'ordine in quell'eccezionale ribollito.

Catalogazioni comunque inadeguate a rendere le sottili distinzioni ed i vari trapassi che avvennero in quegli anni e che questo libro, pur nella sua sinteticità, tenta di far emergere. Soprattutto intorno alla coesistenza di altre tendenze (per esempio il « cezannismo ») e a quell'aspetto di una « arte socialmente utile » che fu alla base di parecchie di quelle dialettiche e fu all'origine di molti contrasti fra gli stessi protagonisti. Peccato che per ragioni di diritti e altro, il corredo illustrativo non sempre corrisponda al discorso tentato. Ma questo conferma la difficoltà di una documentata analisi relativa a questo importante periodo della storia dell'arte europea. E spiega le sollecitazioni che Del Guercio rivolge alla critica (specie a quella sovietica) perché ci si decida ad affrontare con sistematicità e spregiudicatezza lo studio del materiale esistente e, purtroppo, ancora in buona parte sconosciuto.

F. V.

### Una precisazione

Caro Vincitorio, mi rivolgo alla sua cortesia per poter dare alcune precisazioni nella sua rivista.

In merito alla nota sul « Futurismo » uscito

presso l'editore Mazzotta (vedi numero 2, febbraio), mi preme far rilevare che a Paolo Fossati non doveva sfuggire il significato della data posta in calce alla introduzione. Il volume doveva uscire infatti in quell'anno 1967, e quella data vi figura proprio perché non venissi incolpato di trascuratezza nei confronti dei vari studi apparsi in seguito. Desidero si sappia inoltre che alla fine della mia introduzione furono arbitrariamente eliminate alcune righe in cui, guarda caso, rendevo il dovuto merito agli « Archivi del Futurismo » (oltre a ringraziare chi aveva collaborato con me nella compilazione del volume).

Quanto alle altre censure, mi trovo costretto a dichiarare che non mi è stata sottoposta per la revisione la scelta definitiva degli scritti e delle illustrazioni; che non ho visto una sola bozza dell'intero volume (nemmeno della mia introduzione); che, perciò, non posso essere ritenuto responsabile della cronologia, della bibliografia e dei refusi. Cordiali saluti.

Prof. Umbro Apollonio

## Schede

PROGETTI DI MELOTTI, 1932-1936, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco. Ediz. Martano, Torino.

Fa parte della collana «Nadar»; lodevole iniziativa del giovane editore torinese. Come è specificato in copertina, « il fine è quello di preparare una serie di contributi per una impostazione storica delle ricerche sul fenomeno arte contemporanea ». In questo caso si tratta della presentazione di una ottantina di « progetti » grafici di Fausto Melotti, riferentesi al periodo 1932-1936. E sono disegni che documentano in modo egregio una parte del lavoro di una delle personalità più importanti dell'arte contemporanea, non soltanto italiana. Uno scultore a cui finalmente si stanno riconoscendo meriti storici e straordinaria qualità poetica, tuttora fortissima. Circa i testi che integrano la documentazione iconografica, dopo una nota un po' generica sull'astrattismo degli anni '30, vi è un abbozzo di analisi critica dell'opera di questo artista, integrata da una « didascalia ai progetti », che però, per una migliore comprensione da parte del lettore, era forse più opportuno intercalare alle riproduzioni. Il libro si chiude con alcuni « documenti » fra cui di notevole interesse certe « idee » sull'insegnamento artistico, scritte nel '34 da Melotti, in base ad una esperienza triennale da lui compiuta quale docente presso la Scuola Professionale del Mobile di Cantù.

PRIMO CONTI, testi di Enrico Crispolti, Lamberto Pignotti, Cesare Vivaldi. Ediz. Centro Di, Firenze.

Catalogo uscito per l'ultima, recente antologia del pittore alla Galleria Gradiva di Firenze ma, in effetti, un vero e proprio catalogo critico retrospettivo che, con eccezionale ricchezza di documentazione (molte anche le fotografie, spesso rare), va dalle prime prove, intorno al 1911, del precocissimo artista, a quelle dell'ultimo periodo, al quale Vivaldi dedica uno dei tre saggi del volume. Per la precisione il testo di Vivaldi si riferisce a ciò che egli chiama « la rinascita degli ultimi quindici anni » del pittore fio-

rentino ed è un'analisi molto penetrante sui rapporti e le differenze tra il «nuovo Conti» e quello futurista. Su quest'ultimo insiste, invece, l'ampio scritto di Crispolti che ne abbraccia però anche l'iniziale fauvismo, la particolare declinazione metafisica e il Novecento. Si tratta di un dotto e analitico saggio che, oltre tutto, lascia trasparire in filigrana i vivi fermenti che animarono quei decenni, con particolare riguardo all'area fiorentina. È questo il campo su cui restringe il discorso Pignotti, il quale analizza con perspicacia l'attività del Conti scrittore, testimoniata dai due volumi « Imbottigliature » e « Fanfara del costruttore », rispettivamente del '17 e del '20. Da rammentare inoltre la trascrizione di una pagina di Palazzeschi su Conti e la Firenze futurista, tratta dalla monografia di Carluccio del '67. Il catalogo è completato da una accurata biografia e da una ricca e aggiornata bibliografia.

STUART HALL & PADDY WHANNEL: *Arti per il popolo*. Ed. Officina, Roma.

Il libro parla del fenomeno dei mass media. Come rileva Maria Palumbo Concolato nella puntuale prefazione a questa traduzione italiana, il taglio è pedagogico e i due giovani autori inglesi si propongono di stimolare una coscienza critica nei riguardi di questi « mostri ». Infatti, come è riassunto in copertina, « i mostri ci sono: solo conoscendoli possiamo imparare a tenerli a bada ». Il volume si divide in due parti. Nella prima, un discorso generale, con particolare riguardo alla distinzione tra arte popolare e arte di massa. Nella seconda, diverse ricerche sul cinema, sulla musica leggera, sulla televisione e sulla pubblicità. Se si esclude una certa insufficienza di visione politica del fenomeno dei media e l'angolazione troppo anglosassone della documentazione, si tratta di uno studio che può essere di notevole utilità. Specie perché viene a rimpolpare una letteratura, tuttora molto carente per quanto riguarda indagini analitiche sulla comunicazione di massa. E poi perché, con le ampie citazioni di ciò che viene fatto all'estero, dimostra quanta poca sensibilità ci sia nel nostro paese per questo argomento. Il libro si caratterizza anche per il tentativo di stimolare una qualificazione dei media. E ciò per la consapevolezza che così facendo si influenza « anche il carattere e la qualità dell'opera inventiva di qualunque livello, e quindi per il tono della cultura nel suo insieme ».

RENZO MARGONARI: *La palude fiorita*. Ediz. Svolta, Bologna.

La palude fiorita è il lago che circonda Mantova, terra appunto dei nove artisti di cui sono qui tracciati altrettanti profili. Essi sono: Carlo Baruffaldi, Gianfranco Belluti, Nerio Beltrami, Angelo Boni, Ferdinando Capisani, Carlo Degioannis, Giorgio Gandini, Mario Nicolini e Roberto Pedrazzoli. Il piccolo volume è opera lodevole, che fa pensare a quelli studi degli eruditi del settecento italiano che fecero la fortuna storiografica artistica della nostra penisola. Il panorama mantovano non si esaurisce nei suddetti nomi, ma ciò è esplicitamente dichiarato dall'autore che ha inteso seguire nella scelta le proprie convinzioni estetiche, le quali sono neo-surrealiste. Questa parzialità è d'altra parte riscattata dalla passione civica che ribolle nel capitolo introduttivo, il quale costituisce una pagina tipicamente margonariana veemente e generosa.

## Libri

Marisa Volpi: *Arte dopo il 1945, U.S.A.* Ed. Cappelli.

Mario De Micheli: *Manzù*. Ed. Fratelli Fabbrini.

Paolo Barozzi: *Il sogno americano*. Ed. Marsilio.

*L'occhio come mestiere*, fotografie di Gianni Berengo, presentazione Cesare Colombo. Ed. Il Diaframma, Milano.

Vincenzo Carrese: *Un album di fotografie, racconti*. Ed. Il Diaframma, Milano.

Masaya Nakamura: *Nude*. Introduzione di Shoji Yamagishi. Ed. Camera Mainichi, Tokyo.

Ikko Narahara: *Japanesque*. Ed. Camera Mainichi, Tokyo.

Amerigo Bartoli Natinguerra: *Amici presi in giro*. Ed. Scheiwiller.

Vanni Scheiwiller: *Regina, con il manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*. Ed. Scheiwiller.

*Dizionario universale dell'arte e degli artisti*, a cura di R. Maillard. Ed. Saggiatore.

Alfonso Nadi: *Les mecanismes de la creation artistique*. Ed. du Griffon, Neuchatel.

Coke Van Deren: *The painter and the photograph*. Ed. Univ. of New Mexico.

Gyorgy Kepes: *La struttura en el arte y en la ciencia*. Ed. Novaro, Mexico.

J. L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo: *Circle. International Survey of Constructive Art*. Ed. Faber, London.

Herbert Read: *Surrealism*. Ed. Faber, London.

R. B. Tilghman: *The expression of emotion in the visual arts*. Ed. Nijhoff, Den Haag.

Paul Klee: *Diarios 1898/1918*. Ed. Era Mexico.

Yvonne Anderson: *Teaching film animation to children*. Ed. Van Nostrand, London.

Johannes Itten: *Kunst der Farbe*. Ed. O. Maier, Ravensburg.

Ferreira Gullar: *Vanguardia e subdesenvolvimento*. Ed. Storch-Hafner, New York.

Ronald G. Grahner: *Artiste in Spite of Art*. Ed. Van Nostrand, London.

Rainer Crone: *Andy Warhol*. Ed. Hatje, Stuttgart.

Albert Dasnoy: *Exegese de la peinture naive*. Ed. Laconti, Bruxelles.

Guillaume Janneau e Marcel-André Satler: *L'art moderne*. Ed. Presses Univ. de France.

Emile Langui: *L'expressionnisme en Belgique*. Ed. Laconti, Bruxelles.

Jacques Charpier e Pierre Seghers: *L'art de la peinture*. Ed. Seghers, Paris.

Roger Somville: *Pour le realisme*. Ed. Le Pavillon, Paris.

Raffaello De Grada: *Sassu*, con testi di Riccardo Barletta Giancarlo Vigorelli. Ed. Galleria Michaud, Firenze.

Arturo Bovi: *Vassily Kandinsky*. Ed. Sansoni.

Marcello Azzolini: *Norma Mascellani*. Ed. Alfa, Bologna.

Marcello Azzolini: *Norma Mascellani, incisioni*. Ed. Tamari, Bologna.

*L'arte contemporanea in Italia*. Ed. Presenza, Roma.

Carlo Munari: *Matteo Piccaia*. Ed. Ponte Rosso, Milano.

Orfeo Tamburi: *Itinerari, America '57*. Ed. Ghelfi, Verona.

Sedlmayr: *La rivoluzione dell'arte moderna (rist.)* Ed. Garzanti.

Franco Gentilini: *un'arte che gli somiglia*. Ed. Tindalo-Delta, Roma.

Augusti Duran-Sanpere: *Stampe popolari spagnole*. Ed. Electa.

## Le riviste

a cura di Luciana Peroni  
e Marina Goldberger

L'UOMO E L'ARTE n. 1, *Arte e Società, interventi di A. Cavaliere, S. Ceccato, L. Della Mea, P. Fossati, U. la Pietra, E. Mari, A. Natali, G. Panza, M. Spinella, M. Vitta - V. Fagone: Verso una nuova riflessione critica sull'arte - Architettura senza rivoluzione - Arte e città con scritti di L. Caramel, B. Munari, U. La Pietra, G. Curonici.*

IL MARGUTTA n. 3, R. Margonari: *Max Ernst, un donatore di libertà - L. Inga Pin: Cinetica, ipotesi per una tendenza - L. Marziano: Piero Manzoni - G. Jacovelli: Aspetti dell'Informale - E. Villa: La scultura di Costantino Persiani - G. Di Genova: I totem consumistici di Umberto Mariani - G. Toti: Communications Umbrella revivals naïfs e « nuovi immaginatori ».*

GALA n. 46, A. Bonelli: *Uscire dalla scatola magica - T. Catalano: Vitalità del negativo o il negativo della vitalità - R. Comi: Intervista a Mel Bochner - L. V. Masini: Due decenni di eventi artistici in Italia - G. Di Genova: Spettacolare e spettacoloso nella figurazione fantastica - M. Bandini: Yves Klein.*

GALLERIA n. 1-5, il numero è dedicato a Renato Guttuso, a cura di N. Tedesco, con scritti di R. Longhi, J. Troll Sohy, D. Cooper, E. Vittorini, M. Alicata, C. Levi, G. Testori, F. Russoli, C. Brandi, C. L. Ragghianti, G. Piovene, G. Contini, A. Trombadori, W. Spies, W. Hattmann, R. Alberti, J. Berger, I. Buttitta, R. Carriero, P. Neruda, P. P. Pasolini, M. Soldati, L. Sciascia, N. Savarese, A. Moravia, J. Fleming, G. Marchiori, R. Barilli, D. Morosini, F. Grasso, H. Honour, J. Rewald, M. De Micheli, R. Tassi, A. Del Guercio, M. Mila, J. Richardson, D. Micacchi, B. Krimmel, F. Bellonzi, P. Ricci e una antologia degli scritti di Guttuso.

D'ARS n. 53-54, 1° Biennale del design a Rimini con testi di L. Preti, S. Ceccato, A. Marcolli, L. Mosso, G. E. Simonetti, C. Altarocca - M. Popescu: *Arte contemporanea rumena - P. Restany: Il nuovo Realismo a Milano - R. A. Giusti: Pop art all'asta (New York) - S. Frigerio: Il passatismo sfida la pop art (Parigi) - D. Cava: La lezione degli idoli nel tempo dei fermenti - L. Lattanzi: Puntualizzazioni ad uso privato (3) - L. Lattanzi: Ricordanze del Nouveau Realisme.*

ARTEPIÙ feb. 71, R. Margonari: *Per un diverso impegno della pittura e dei pittori - M. Corradini: Incontro con Piero Tredici - G. Cavazzini: Remo Gaibazzi - L. Genitrini: Appunti per una chiarificazione del concetto di realismo.*

UBU mar. 71, M. Silvera: *Edward Kienholz - L. Vergine: I chierici continuano a tradire.*

REALTÀ NUOVA feb. 71, E. Gian Ferrari: *Il progetto di legge contro le falsificazioni delle opere d'arte.*

IN gen./feb. 71, il numero è dedicato a l'Utopia con scritti di V. Agnelli, G. Finzi, U. La Pietra, Archiboom, H. Hollein, P. Restany, G. Dorfles, G. Iliprandi, F. Quadri, V. Cosimini, S. Ceccato.

FLASII ART feb./mar. 71, C. Millet: *Joseph*

*Kosuth - Hans Haacke - Peter Roehr - G. E. Simonetti: Le antiuniversità oggi - I. Tomasconi: Sergio Camargo - J. Baudrillard: Environnement - P. Gallina: Nevigrafie - Liliane Lijn - Julio Le Parc.*

PANORAMA DELLE ARTI n. 1, G. Marchiori: *Un'altra occhiata su Spazzapan - P. Cabanne: La tematica fantastica di Gentilini - G. Marchiori: Ritorno di Beardsley - P. Restany e C. Vivaldi: Umanesimo di Corpora - J. Cassou: Mastroianni, poeta del metallo - M. Valsecchi: Essenzialità di Saetti - G. Carandente: I rebus di Guarienti.*

PANORAMA DELLE ARTI n. 2, J. Grenier e altri: *Zoran Music - G. Marchiori e A. Benvenuti: Alberto Martini - G. Carandente: Giulio Turcato - Pietro Consagra - Agostino Bonalumi.*

IL DRAMMA gen./feb. 71, G. Ballo: *Concetto Pozzati - M. Guidotti: Il Consiglio delle arti (Canada).*

CASABELLA n. 354, A. Mendini: *Autodeterminazione, il design fra elargizione e lusso - P. Bettini: Situazione delle scuole di design - Atti del Convegno internazionale di studi sul design.*

DOMUS feb. 71, P. Restany: *Filippo Panseca - T. Trini: Di videotape in videotappa - T. Trini: Neoclassico in bianco e nero con note estese al neoconcettuale - P. Restany: Peter Bruning.*

QUADERNI DI COREA n. 4, F. Tonucci: *La creatività, spunti per un discorso educativo.*

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS n. 110, S. Marchàn: *La obra de arte y el estructuralismo - S. Marchàn Fitz: Sul libro di Remo Faccani e Umberto Eco « I Sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico » - S. Marchàn: La industria de la cultura.*

CASA DE LAS AMERICAS n. 64, A. C. Alonso: *Exposicion de La Habana.*

ISKUSSTVO n. 1/70, J. Youdénitch: *Fernando Farulli.*

XX SIECLE, numero dedicato a Max Ernst con scritti di L. e L. Pretzell, W. Hofmann, W. Spies, U. M. Schneede, P. Waldberg, E. Trier, H. R. Leppien, R. Lebel, J. Cassou, W. N. Copley, J. Levy, J. Russel, G. C. Argan, M. Brion, A. P. de Mandiargues, L. R. Lippard, G. Marchiori, G. Lascault, Y. Tailandier, R. de Solier.

REVUE D'ESTHETIQUE n. 3-4, « Art et Société » M. Dufrenne: *L'art et le sauvage - D. Avron, B. Lemenuol, J. F. Lyotard: Espace plastique et espace politique - P. Gaudibert: Musée d'art moderne, animation et contestation - R. Passeron: Les peintres sont-ils des bourgeois? - J. G. Merquior: Analyse structurale des Mythes et analyse de l'oeuvre d'art - J. Pascadi: Sens et ambiguïté dans l'art moderne - J. F. Lyotard: Notes sur la fonction critique de l'oeuvre.*

GRONQUES DE L'ART VIVANT mar. 71, J. C.: *Une certaine effervescence - Art yougoslave contemporain - J. Clair: Kermarrec - J. Peignot: Errò - J. P. Marandel: Télémaque - J. M. Poinso: Les envois postaux, nouvelle forme artistique? - G. Gatellier: Gina Pane - J. C.: Un materialisme nécessaire - M. J. Baudinet: Viallat - C. Millet: Titus Carmel - J. Clair: Olivier, Parrè, Zeimert - C. Bouyeure: Etre Topor - Petit florilege chronomagnétique pour Pol Bury - R. Micha: Sidney*

*and Harriet Janis Collection - M. Descamps: Ultra realisme au Whitney - I. Lebeer: Fil-liou.*

OPUS INTERNATIONAL n. 22, J. C. Lambert: *Les artistes ou le dépassement de l'art - Fil-liou - J. Paslariu: Peace Art sur la ligne Siegfried - J. Paslariu: Dusseldorf Burplatz - A. Pacquement: Sol Lewitt - B. Borgeaud: Sarkis - James Lee Byars - A. Pacquement: Alan Kirili - G. Gassiot-Talbot: Ben - J. J. Leveque: Christo - M. Poinso: L'oeuvre de Rabascall.*

JARDIN DES ARTS dic. 70, P. Cabanne: *Le purisme ou la recherche de l'absolu.*

CONNAISSANCE DES ARTS n. 228, *Paris l'art sur un plateau - Gaudì le heroes espagnol de l'architecture 1900 a aussi fait des meubles - Morandi - Jardin Naif.*

PLAISIR DE FRANCE feb. 71, P. Descargues: *Un pionnier de l'art abstrait, Alberto Magagnoli.*

STUDIO INTERNATIONAL mar. 71, F. Ehrenberg: *Date with fate and the Tate Gallery - J. Benthall: Haacke, Sonjst and Nature - L. Alloway: Christo - V. Whites: Tantric imagery - B. Robertson: Robert Medley - J. Russell: Commentary - A. Forge: Albert Irvin - M. Kozloff: Andy Warhol, Ad Reinhardt - D. Kirkpatrick: Eduardo Paolozzi - Klas Rinke.*

ART INTERNATIONAL feb. 71, H. Nicolson: *Ron Robertson-Swann - H. Richter: Curt Stenvert - R. Wallace-Crabbe: Sam Fullbrook - B. Lord: David and Royden Rabinowitch - D. Müller: The 1970 Pittsburgh international - E. L. Françalanci: Lettera dall'Italia.*

ART JOURNAL aut. 70, E. B. Henning: *The Art Museum and the Avant-Garde - J. A. Gaertner: Myth and Pattern in the lives of artists - J. E. Bowl: Konstantin Somov - D. de Nevi: Louis Sullivan on art education - B. Richardson: A. Hunderwasser retrospective - W. P. Wilson: An interview with Peter Selz.*

APOLLO gen. 71, *The vision of Adolphe Appia - M. Sharp Young: The cubist epoch - D. Cooper: Gertrude Stein and Juan Gris - D. Sutton: Kees van Dongen - G. Eisler: Achievements of the Vienna Secession - Kate Lechmere, recollections of vorticism - P. Lyon: Modern jewellery as works of art.*

ARTS MAGAZINE dic./gen. 71, H. Rosenberg: *The teaching of Hans Hofmann - L. M. Loudon: Apollo and Dionysus in contemporary art - G. Battcock: Well paintings and the wall - F. Bowling: Another map problem - L. Alloway: The spectrum of monochrome - W. Domingo: Color abstractionism - W. Sharp in conversation with J. Berthot, R. Landfield, B. Marden and J. Walker, on « Points of view » - E. H. Johnson: Oldenburg.*

ART IN AMERICA nov./dic. 70, N. Lynton: *Intimations of mortality - D. H. Karshan: Robert Rauchenberg - Lucas Sanaras: Autopolaroid - J. R. Mellow: Four Americans in Paris - Los Angeles Artists' Studios - The artist speaks: Saul Steinberg - P. Wolf: The urban street - C. N. Stallone: California Horizons - J. Lipman: Period « rooms » the sixties and seventies - J. Russell: Mark Tobey - M. Gibson: La jeune peinture, protest and politics - E. L. Johnson: New developments in Buenos Ayres.*

# Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

## Cataloghi

Giulio Bolaffi Editore annuncia la pubblicazione di una collana di cataloghi generali. Per il prossimo autunno è previsto il «Catalogo generale delle opere di Enrico Baj» a cura di Enrico Crispolti, affidato allo Studio d'Arte Condotti 85», al quale vanno segnalate le opere (Via Condotti 85 - 00187 Roma, tel. 6791196).

La Casa Editrice De Luca (Via Gaeta, 23 - 00183 Roma) sta preparando una monografia su Giovanni Brancaccio con scritti di Raffaele Carrieri e Romeo Lucchese. Chi possiede opere del pittore è pregato di inviare foto e dati.

La Galleria Schubert ha pubblicato il catalogo generale delle opere di Umberto Lilloni. Ora è in corso quello di Remo Brindisi e di Tancredi. Inform. Via Cervia 42, Milano.

Le Edizioni del Cavallino (San Marco, 1725, Venezia) hanno pubblicato il proprio catalogo 1971 comprendente libri d'arte, cahiers de poche, cataloghi, foulards e posters.

La Galleria Ciranna (Via Gastone Pisoni, 2 - 20121 Milano) ha pubblicato il proprio catalogo 1971, «Stampe, disegni, libri» di artisti contemporanei, incluse tutte le opere di Giacomo Manzù apparse dopo la pubblicazione del catalogo dell'opera grafica 1929-1968.

Il Circolo della Grafica «Der Neuen Munchner Galerie» ha pubblicato il proprio catalogo comprendente 122 riproduzioni. Informazioni: Tendenzen Casa Editrice Darnitz, Casella Postale 124 - 39100 Bolzano.

La Galleria La Medusa (Via del Babuino, 124 - Roma) ha stampato il proprio catalogo delle opere grafiche.

## Concorsi e rassegne

Gazz. Uff. 6 marzo, concorso nazionale per una scultura in pietra o metallo, non inferiore a m. 2,50, tema libero, per la nuova scuola elementare di Rescaldina. Prezzo L. 2.495.000 termine presentazione elaborati 4 giugno '71.

L'UNESCO e l'AIAP hanno bandito un concorso internazionale per un manifesto sul tema «Un mondo degno di noi», tra i giovani dai 15 ai 25 anni. Inform. Commissione italiana per l'UNESCO, Piazza Firenze 27 - 00186 Roma. Consegna bozzetti entro 30 maggio.

A Morazzone (Varese), dal 4 al 18 luglio, terzo Premio nazionale di pittura «Il Morazzone». Consegna opere entro il 10 giugno. Inform. Segreteria del Premio, Palazzo Comunale Via Onofrio Belloni, 5 - 21040 Morazzone.

L'Alitalia ha bandito un concorso per 10 bozzetti per il «Premio venticinquennale Alitalia» riservato ad artisti italiani o stranieri residenti in Italia. Inform. Segreteria del Premio, SIPR, Via Tomassetti, 5 - 00161 Roma.

A Montegalda (Vicenza), in giugno, secon-

da mostra di pittura «Premio Montegalda 1971». Inform. presso il Municipio.

L'Antoniano di Bologna, in collaborazione con il «Resto del Carlino», organizza dal 19 maggio al 2 giugno la Prima mostra internazionale di arte religiosa dei ragazzi.

Al Museum of Modern Art di New York, nella primavera del 1972, si terrà un concorso per due progetti di artisti italiani, di età inferiore a 35 anni, dal titolo «Italy: the New Domestic Landscape».

A Cortemaggiore, il Premio di pittura «Cortemaggiore» è stato visto da Mauro Fornari di Piacenza.

A Varese III Edizione del Premio internazionale «Bilancia d'argento». Adesioni entro il 29 maggio. Inform. Galleria La Bilancia, Via Origoni, 13, Varese (telef. 80181).

A Smirne, in occasione dei Giochi del Mediterraneo (6-17 ottobre) concorso di pittura per studenti fra i 12 e 18 anni sul tema «Significato dei Giochi del Mediterraneo ed importanza dello sport». Inform. Direzione dei Giochi Izmir akdeniz oyunlari, alsabak stadyumu - Izmir (Turchia).

A Mazza Cozzile (Pistoia), dal 5 al 26 settembre, Rassegna di pittura e scultura, 4° premio nazionale «Conte Ugo Pasquini». Inform. presso il Comune.

A Ravenna, dal 22 al 29 agosto, XIX Concorso di pittura estemporanea «Marina di Ravenna». Inform. Azienda di Turismo.

A Saluzzo (Cuneo), dal 28 agosto al 26 settembre, 33° Mostra dell'artigianato artistico. Inform. Azienda del Turismo.

Il Centro culturale «Piccola Broadway» di Milano ha bandito un concorso internazionale di pittura a tema libero. Inform. Segreteria, Galleria del Corso, 2 - Milano.

La «Associazione Incoraggiamento Artisti» organizza, dall'8 al 15 agosto, la «I<sup>a</sup> Rassegna internazionale di arte figurativa. Adesione entro 30 maggio. Inform. Segreteria, Via Castel Maraldo, 17 - 41100 Modena.

A Napoli, Concorso nazionale di pittura «Primo Oscar d'Oro», organizzato dal Centro Artistico e Culturale «Giulio Rodinò». Inform. Segreteria, Via Duomo, 109 - 80138 Napoli.

L'Accademia Nazionale di San Luca ha bandito il concorso per le seguenti borse di studio: 6 per allievi di pittura e scultura presso le Accademie BB.AA. - 2 per un pittore e uno scultore dell'Accademia di Roma - 5 per gli allievi della Facoltà di Lettere (Storia dell'arte). Per inform. Segreteria, Piazza dell'Accademia di San Luca, 77 - Roma.

Il Centro Studi Bodoni organizza un Concorso nazionale di grafica. Adesioni entro il 24 maggio. Inform. Segreteria, Viale Toschi, 1 - Parma.

A Lecco, dal 19 giugno al 29 agosto, I<sup>a</sup> Manifestazione d'arte visiva contemporanea «Immagine oggi in Italia», Opere e progetti per una registrazione dei lavori in corso. Inform. Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo.

La Biennale di Parigi sarà organizzata dal 24 settembre al 1° novembre al Parc Floral di Vincennes. Parteciperanno 50 nazioni.

La XI Biennale internazionale di San Paolo del Brasile verrà inaugurata in settembre al Parco Ibirapuera e rimarrà aperta per 3 mesi.

La VII Biennale internazionale di scultura di Carrara per quest'anno è stata sospesa.

A Termoli (Campobasso), dal 1° al 31 agosto, XVI edizione della Rassegna d'arte contemporanea «Premio Termoli».

A Padova, dal 1° al 30 ottobre, XIX edizione della Mostra d'Arte Triveneta.

A Bologna si è tenuta la 3<sup>a</sup> Mostra di Primavera di Scultura, allestita nell'area del centro cittadino, organizzata dalla Galleria Forni con la partecipazione di circa 70 scultori.

La rivista «La stanza letteraria di Roma» ha indetto la terza edizione del Trofeo di pittura e scultura. Inform. presso la rivista, Via Nocera Umbra, 62/2, Roma.

In Vitolini di Vinci, in giugno, sotto gli auspici del Comune di Vinci e del Centro Didattico Nazionale di Studi e Documentazione, IV Premio internazionale di pittura e grafica «Leonardo». Inform. Centro di lettura e informazione, Vitolini di Vinci (Firenze).

A Firenze, nei mesi di giugno e luglio, II Premio internazionale di pittura e grafica «Brunellesco». Inform. Galleria 14, Via dei Servi 7, Firenze (telef. 28.77.52).

A Massa, nel Palazzo Ducale, II Edizione del Premio internazionale di pittura e scultura «Trofeo Michelangelo d'oro». Consegna opere entro il 5 giugno. Inform. Galleria Michelangelo, Via Cavour 56, Massa (telef. 4.30.07).

## Varie

Programma delle mostre d'arte, stagione 71/72, a cura del Comune di Milano. A Palazzo Reale: «Fontana, lo Spazialismo, il Nuclearismo e il Gruppo Origine» - «La metamorfosi dell'oggetto» - «Bocconi e il suo tempo» - «Astrattismo e Razionalismo in Lombardia». Alla Besana: «L'immagine attiva» - «Aspetti dell'Informale» - «Sculture all'aperto» - «Collezione americana di pop art» - «Pietro Cascella» - «Opere del Museo Matisse» - «Pittura olandese da Van Gogh a Mondrian» - «Arnaldo Pomodoro». Nella Sala delle Cariatidi: mostre di Ceroli, Baj, Crippa, Dova, Messina, Manzù, Marini. All'Arengario: Galileo Chini. Alla Permanente: mostre di Tosi, Carpi, Funi.

Alla Fenice di Venezia, per l'opera «Tristano e Isotta» di Wagner, le scene e i costumi erano stati ideati da Giacomo Manzù.

A Vigevano si è costituito il gruppo «Nuova Verifica» il cui scopo è quello di organizzare esposizioni nelle fabbriche e nelle scuole.

L'Università internazionale dell'arte di Firenze e Venezia organizza una serie di corsi da ottobre prossimo ad aprile '72. Inform. Villa Tornabuoni, Via Incontri 3, Firenze oppure Palazzo Fortuny, S. Marco 3780, Venezia.

A Parigi, Jacques Lassaigne, presidente anziano dell'Associazione francese dei critici d'arte è stato nominato conservatore dei musei della città di Parigi.

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

### Abbonamenti 1971

L'abbonamento per il 1971 a « NAC » costa 3.000 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

### Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

1. NAC + CONTROSPAZIO a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
2. NAC + SAPERE a lire 6.500 (anzichè lire 7.500)
3. NAC + TEMPI MODERNI a lire 5.600 (anzichè lire 6.600)

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

#### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

*Certificato di allibramento*

Versamento di L. ....

eseguito da .....

residente in .....

via .....

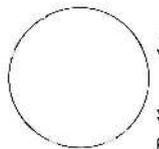
cod. postale .....

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

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

N. .... del bollettario ch 9

#### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L. ....

Lire

eseguito da .....

residente in .....

via .....

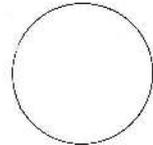
sul c/c N. **13 6366** intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

nell'Ufficio dei Conti Correnti di **BARI**

Firma del versante

Addì (1) ..... 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

Tassa di L. ....

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

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

#### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

*Ricevuta di un versamento*

di L. ....

Lire

eseguito da .....

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

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addì (1) ..... 197

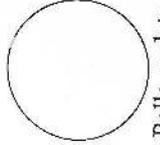
Bollo lineare dell'ufficio accettante

numerato di accettazione

Tassa di L. ....

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data



## AVVERTENZE

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

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina o a mano, purché con 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, abrazioni o correzioni.

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

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

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

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

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

## POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

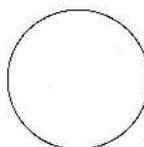
Causale del versamento.

- abbon. a « NAC » L. 3.000
- abbon. cumulativo (offerta speciale/1) NAC + CONTROSPAZIO L. 7.000
- abbon. cumulativo (offerta speciale/2) NAC + SAPERE L. 6.500
- abbon. cumulativo (offerta speciale/3) NAC + TEMPI MODERNI L. 5.600

Parta riservata all'ufficio dei conti correnti

N. .... dell'operazione.

Dopo la presente operazione il credito del conto è di L. 



Il Verificatore

Bollo a data

# CONTROSPAZIO

Il fascicolo di aprile-maggio (doppio) è dedicato a

## L'ARCHITETTURA FUTURISTA

a cura di Luciano Patetta e Virgilio Vercelloni

Questo numero monografico di « Controspazio » dedicato all'architettura futurista (intesa in un'accezione non solamente « canonica ») propone una indagine storica su un fenomeno poco analizzato.

È implicito, in una simile ricerca, il rifiuto di ogni attualizzazione, sia commerciale (che è alla base delle recenti « attenzioni » alla pittura futurista), sia culturale (nel senso, ad esempio, di un improbabile *revival* stilistico).

L'articolazione del numero parte da una selezione dei *manifesti* del primo futurismo, quasi a documentare un clima culturale e un impegno propositivo quali supporti alla riedizione integrale dei manifesti attinenti l'architettura. Segue una documentazione dei progetti di Sant'Elia, Chiattonne, Marchi, Balla, Depero, Prampolini, maestri riconosciuti, e personalità di maggior rilievo del movimento.

I contributi di De Micheli, Crispolti, De Fusco, Vieri Quilici, Verdone aprono una problematica sul valore e sul significato, politico e culturale, del futurismo in Italia e nel mondo. La seconda parte del numero tende a documentare la presenza del futurismo, o meglio di un futurismo minore, sino alle soglie della seconda guerra mondiale. L'antologia critica e le « testimonianze » vogliono contribuire a un panorama di indagine più vasto e complesso di quello tradizionale (così come ci appare nelle scarse note dedicate al futurismo nelle storie « ufficiali » dell'architettura moderna).

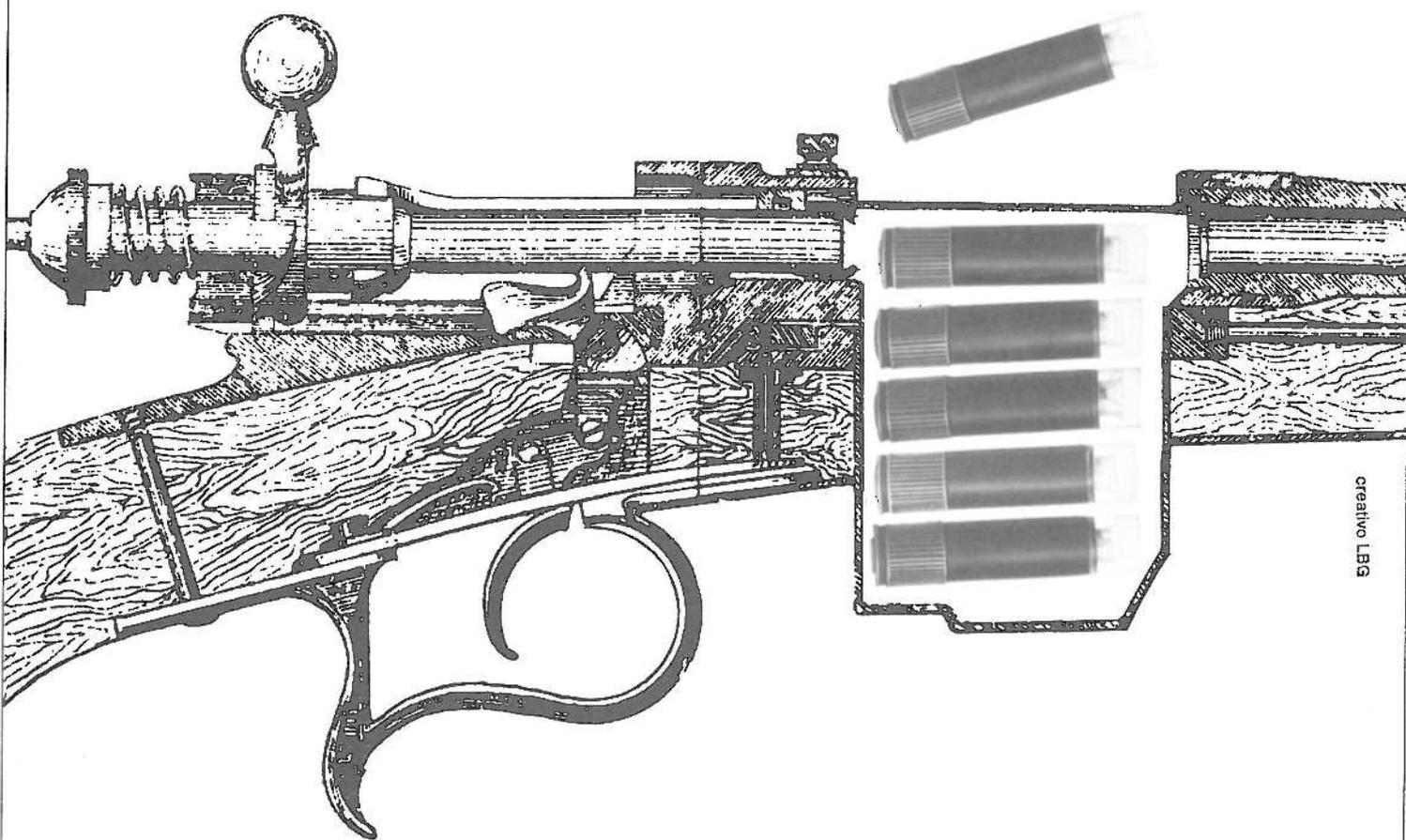
Presentazione  Futurismo - Manifesti  Sant'Elia - Chiattonne - Marchi - Balla - Depero - Prampolini  Mario De Micheli L'ideologia politica del futurismo  Enrico Crispolti L'idea dell'architettura e dello spazio urbano nel futurismo  Renato De Fusco Un'avanguardia verosimile  Vieri Quilici Futurismo e costruttivismo  Aloisio - Diulgheroff - Pannaggi - Sartoris - Fillia - Paladini - Baldassari - Mosso - Fiorini - Crali - Poggi - De Giorgio  Luciano Patetta Neofuturismo - Novecento - Razionalismo (Termini di una polemica nel periodo fascista)  Virgilio Vercelloni Il neofuturismo nella cultura italiana degli anni '30  Progetti neofuturisti  Mario Verdone Il futurismo nel mondo  Testimonianze e Antologia  Gramsci e il futurismo.

## UTOPIA

nel numero di aprile

Kautsky ed antikautsky in Lenin  Mondo mercificato e razionalità (a proposito dello « oscurantismo » del giovane Lukács)  L'uno e i molti  Marx e Leibniz contro la « medesima spettrale oggettività »  Psicoanalisi e marxismo. Un contributo dalla Spagna  LA BASE CULTURALE: « Appunti Marxisti ». « Circolo Lenin di Milano ». « Teatro CTH a Sesto S. Giovanni ». Collettivo operai studenti di Catanzaro  A proposito della storia e del soggetto collettivo  Le due montagne  Esecuzione e impegno nelle istituzioni musicali borghesi  Il giornalista ed il filosofo.

# carica punta e scrivi



creativo LBG

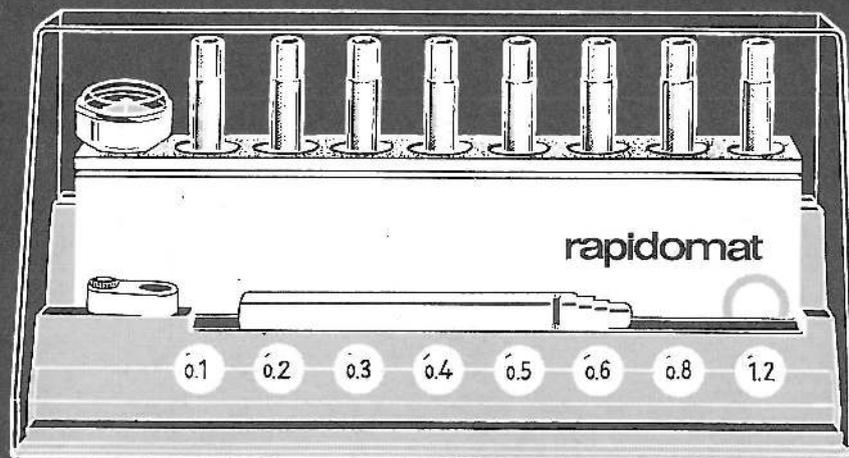
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu,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

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



rotring

# RAPIDOMAT



E' lo strumento studiato per raccogliere in modo funzionale e a umidità costante i puntali a inchiostro di china Koh•Noor Variant, Varioscript e Micronorm.

I puntali vengono inseriti aperti nelle diverse sedi in corrispondenza dei rispettivi cappucci che riportano il loro spessore di linea. All'interno del Rapidomat un materiale imbevuto d'acqua avvolge le sedi dei puntali assicurando la costante fluidità della china, impedendone l'essiccazione nel puntale. Un piccolo igrometro consente di controllare l'umidità all'interno. Per il perfetto funzionamento del Rapidomat è sufficiente rifornirlo d'acqua una volta al mese.

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno. E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

Si trova in commercio con otto e quattro sedi, completo di puntali o vuoto.

Koh•Noor Hardtmuth SpA fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio

