

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Agosto-settembre 1972 / L. 400

8/9

MOSTRE DELL'ESTATE

Tavole rotonde su: «La Biennale come paradigma», «Riflessioni su Kassel», «Università e arti visive» con l'intervento di: Renato Barilli, Rossana Bossaglia, Luciano Caramel, Gillo Dorfles, Vittorio Fagone, Gianni Emilio Simonetti, Marisa Dalai Emiliani, Corrado Maltese e Arturo Carlo Quintavalle.

Mostre ad: Anghiari, Ardesio, Ascoli Piceno, Basilea, Bellagio, Burano, Camaiore, Caorle, Capo d'Orlando, Carpi, Cesena, Chieri, Civitanova Marche, Colle Val d'Elsa, Eindhoven, Faenza, Fano, Ferrara, Firenze, Francavilla, Giulianova, Gualdo Tadino, Jesolo, Legnano, Londra, Losanna, Mentone, Milano, Napoli, New York, Ovada, Paestum, Palermo, Parigi, Parma, Pesaro, Pescara, Pistoia, Ravenna, Roma, Seregno, Siena, Soragna, S. Paulde-Vence, Spoleto, S. Quirico d'Orcia, S. Vincent, S. Vittore d'Alba, Torre Pellice, Torino, Trieste, Venezia, Varazze, Kassel.



rotring

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

Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Le mostre dell'estate	1
R. Barilli		
R. Bossaglia		
L. Caramel	Tavola rotonda su « La Biennale come paradigma »	3
G. Dorflès		
V. Fagone		
G.E. Simonetti	Tavola rotonda su « Riflessioni su Kassel »	7
M. Dalai Emiliani		
C. Maltese		
A.C. Quintavalle	Tavola rotonda su « Università e arti visive »	11
<i>Mostre a:</i>	Basilea, Burano, Carpi, Eindhoven, Faenza, Ferrara, Firenze, Francavilla, Londra, Losanna, Mentone, Milano, Napoli, New York, Parigi, Parma, Pistoia, Ravenna, Roma, Siena, Saint-Paul-de-Vence, Spoleto, Saint-Vincent, Torino, Trieste, Venezia, Kassel.	15
<i>Brevi</i>	Mostre a: Anghiari, Ardesio, Ascoli Piceno, Bellagio, Camaiore, Caorle, Capo d'Orlando, Cesena, Chieri, Civitanova Marche, Colle Val d'Elsa, Fano, Giulianova, Gualdo Tadino, Jesolo, Legnano, Milano, Ovada, Paestum, Palermo, Pesaro, Pescara, Roma, Seregno, Soragna, San Quirico d'Orcia, San Vittore d'Alba, Torre Pellice, Varazze.	41

Le mostre dell'estate

Questo numero è interamente dedicato alle mostre dell'estate, in Italia e all'estero.

Per le ragioni che subito diremo, abbiamo ritenuto di costruirlo in modo un po' diverso dal solito.

Invece delle consuete recensioni, abbiamo fatto una specie di carrellata con una serie di schede redazionali, in modo da dare una informazione rapida e schematica oppure perché servissero da pro-memoria. Ciò anche per ottenere maggiore organicità e allo scopo di lasciare più spazio alle immagini.

Come commento generale, pubblichiamo invece tre dibattiti sui seguenti temi: la Biennale di Venezia, Documenta 5 di Kassel e i rapporti tra Università e arti visive.

Incentrando il discorso su Venezia e Kassel, abbiamo inteso analizzare — nei due massimi esempi — ragioni, modi e prospettive di un'attività espositiva, ad evidenza bisognosa di una ristrutturazione.

Parlando dei rapporti tra Università e arti visive, si è tentato di indicare — magari ancora confusamente — una possibile strada. Considerare, cioè, la mostra come un insieme formato da due poli distinti e complementari. In un primo tempo, polo conclusivo di una attività di studio e di ricerca, meglio se svolta nella scuola che è il suo luogo ottimale. Successivamente, punto di partenza per un'azione culturale e civile nei riguardi dei visitatori. Ossia, attraverso quel formidabile strumento che è l'arte, far prendere coscienza al pubblico dei fenomeni umani e sociali che sta vivendo.

I tre dibattiti non pretendono certo di esaurire quel grosso problema che è, oggi, la « mostra ». Vogliono soltanto costituire una serie di spunti e di sollecitazioni.

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

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.

La biennale come paradigma

di Renato Barilli, Rossana Bossaglia e Luciano Caramel

NAC: Quest'anno, in Italia, le cosiddette « mostre dell'estate » sono state dominate dalla presenza della 36 Biennale di Venezia. Dato che la Biennale è sintomatica o, per dir meglio, paradigmatica di una certa situazione generale, nell'ambito delle grandi esposizioni d'arte, mi sembra che sarebbe interessante tentarne un'analisi con un occhio alle altre manifestazioni italiane.

BOSSAGLIA: Io vorrei limitarmi, appunto, al discorso generale, lasciando a Barilli e Caramel, che hanno avuto, in momenti diversi, un'esperienza diretta nella Biennale di Venezia, di toccare le questioni specifiche di questa istituzione. Tanto più che, di recente, ho condotto un'inchiesta sulle grandi mostre italiane, quelle cioè organizzate dagli enti pubblici, scartando, di proposito, Biennale e Quadriennale, perché hanno organizzazione e funzioni particolari che ho ritenuto di non prendere in considerazione. Da questa inchiesta, che sarà pubblicata dalla rivista « Problemi », ho tratto qualche conclusione « problematica », che mi sembrerebbe utile discutere in questa sede. La mia inchiesta, ad un certo punto, mi ha portato a chiedermi, tra l'altro: in che modo le grandi mostre rispondono ad una richiesta culturale? E, soprattutto, quale è la loro specifica funzione culturale? È una domanda che viene posta continuamente quando si toccano questi problemi. Non è una novità. Però mi pare che sarebbe opportuno dire in proposito qualcosa di preciso, specie sul rapporto tra le grandi mostre e la cosiddetta cultura di massa.

Un secondo problema è costituito dalle differenze che esistono fra i vari tipi di manifestazioni di arte figurative. Nella mia inchiesta ho cercato di dividere queste mostre per gruppi, distinguendole a seconda del tipo di pubblico a cui erano destinate. E quello che ho, di solito,

lamentato è che non fosse conclamato a quale pubblico fossero destinate, che le mostre non fossero, cioè, molto precise nei loro specifici scopi. C'è sempre un atteggiamento ambiguo che salva le ragioni della cultura, salva le ragioni del turismo, salva le ragioni del mercato e così via. Per cui la mostra dovrebbe andar bene per tutti e, invece, a questo punto, non va più bene per nessuno e non ci si capisce più niente.

Prendiamo il caso della mostra di Moore a Firenze. Sicuramente una mostra di forte attrazione e pertanto, se si vuole, popolare; ma, certamente, troppo estetizzante. È facile il giochetto di mostrare Moore sullo sfondo del panorama di Firenze; può far venire i brividi soltanto a qualche persona poco smaltiziata: quindi è un giochetto ambiguo. Oppure, in un'altra direzione, prendiamo l'esempio dell'attività del Comune di Milano. Qui ci vuol poco ad accorgersi che queste mostre sono fatte senza un piano organico, senza sistematicità e senza chiarezza nelle funzioni, negli scopi e nella destinazione.

Per concludere, direi che le grandi mostre sono quasi sempre manifestazioni estremamente generiche, non definite nelle loro giustificazioni, -soprattutto nei riguardi della cosiddetta cultura di massa (posto che questo tipo di cultura esista, specie nel senso in cui oggi la si intende).

CARAMEL: Le cose che la Bossaglia ha messo sul fuoco sono molte. Dato che, come è stato detto all'inizio, la Biennale di Venezia può essere considerata sintomatica di una certa situazione generale, forse vale la pena di iniziare a parlare di quest'ultima, in modo che, implicitamente, ne derivino considerazioni generali. E mi sembra che, prima di discorrere delle funzioni della Biennale o della destinazione del suo lavoro e delle sue mostre, sia opportuno chiedersi

come sia strutturata e quali siano i suoi limiti istituzionali.

Prima di venire qui a discutere su questo argomento, sono andato a rivedermi su NAC il dibattito che avevamo fatto due anni fa sopra la Biennale del 1970. Concludendo i miei interventi, io affermavo che la ragione della mia accettazione a collaborare alla realizzazione di quella Biennale era stata non la fiducia nelle mostre (anche se non sono di quelli che negano qualsiasi efficacia alle mostre), bensì la fiducia in una attività complessa, articolata, dialettica, che credevo — come continuo a credere — la Biennale potesse e dovesse fare. E infatti, pur occupandomi poi — ovviamente — di cento cose, mi dedicai allora, soprattutto, ad iniziative tendenti a rendere meno sclerotico l'ente veneziano, vincolato — ecco il punto — da uno statuto e da regolamenti anacronistici, che avviliscono ogni reale rinnovamento. Ebbene, anche quelle iniziative furono tutte rallentate, limitate, addirittura impedito dallo stato dell'ente. Per esempio, non ci si poté mettere al lavoro fino a febbraio e ostacoli incredibili ritardarono l'approntamento della mostra. « Proposte per una esposizione sperimentale ». Il libro « Ricerca e progettazione », che doveva essere parte integrante della mostra e non un'appendice, uscì solo alla fine della rassegna, perdendo gran parte del suo senso. L'auditorium, che doveva ospitare un'attività varia e dinamica, alla chiusura della mostra era ancora ben lontano dall'essere terminato.

BARILLI: Non è pronto neanche adesso.

CARAMEL: Appunto. Che cosa è accaduto in questi due anni? Nulla. Statuto e regolamenti rimangono quelli di sempre. Le difficoltà sono le stesse. Direi anzi che la situazione si è aggravata per l'ulteriore rinuncia a riformare democra-

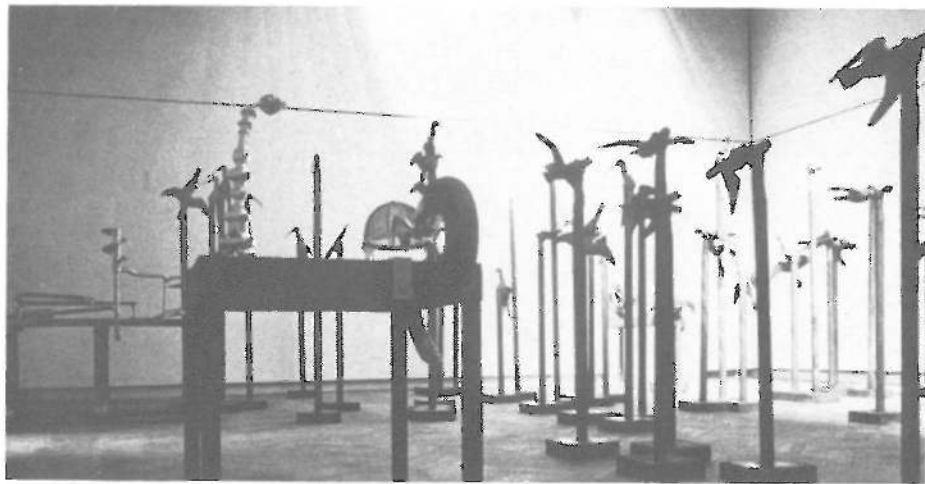
H. Matisse: *La danza*, 1932.



ticamente l'ente, che, in spregio alle esigenze maturate dal '68 ad oggi, è stato affidato ad una gestione integralmente commissariale. L'Ente Autonomo Biennale di Venezia — e l'aggettivo « autonomo » assume, in questa situazione, un tono addirittura sarcastico — non ha presidente, non ha consiglio di amministrazione, non ha direttori né per la mostra di arte figurativa, né per quella del cinema, né per i festival del teatro e della musica. Ed è anche scomparso quel comitato di lavoro dell'assemblea del personale che, nonostante i limiti e le involuzioni, fu un'indicazione per una gestione democratica. Né molto migliori sono stati i tempi di lavoro. Solo qualche mese in più: nulla a confronto di quanto richiede una rassegna come quella veneziana.

Situazioni di questo tipo, è ovvio, facilitano l'improvvisazione e il compromesso. E, a mio avviso, la 36 Biennale è infatti una biennale dominata dall'improvvisazione e dal compromesso. Soprattutto dal compromesso. A cominciare dalla composizione dei comitati fino, necessariamente, all'impostazione del piano della rassegna. Basti pensare alle scelte degli artisti italiani. L'etichetta « Opera o comportamento » non ha alcun vero rapporto con la mostra.

Poteva essere una buona idea, anzi è una buona idea. Ma le buone idee non possono maturare in un clima di compromesso, in cui quel che conta non è la cultura o il confronto delle idee. E, ancora, il compromesso e le conseguenti difficoltà di ogni tipo, anche finanziarie e di tempo, hanno illanguidito e intorbidito la mostra di scultura italiana contemporanea, riducendone l'attendibilità storico-critica. Ha inciso poi, fortemente, sulla rassegna della pittura della prima metà del novecento, rassegna che, fin dal titolo « Capolavori della pittura del xx secolo », rivela il suo qualunquismo. Non basta, infatti, allineare in bell'ordine un certo numero di bei quadri per condurre un'operazione culturale, un'operazione che abbia un qualche significato che non sia solo quello formalistico-gustativo. E, infine, il compromesso ha vanificato una delle poche buone idee di questa 36 Biennale, cioè l'innesto di parti della mostra in sedi diverse da quelle tradizionali, cioè nelle « calli » e nei « campi » della città e nei musei. Innesto che è stato realizzato in modo rinunciatario e inconcludente. Non è sufficiente collocare qualche scultura nel centro storico per instaurare un rapporto con la città. E ciò vale anche per le istituzioni come il Museo Correr e il Museo d'arte moderna a Cà Pesaro, che sono state utilizzate solo per un ampliamento quantitativo dello spazio espositivo, al di qua di ogni vero rapporto, che pure potrebbe essere vitale. E qui penso, soprattutto, al Museo d'arte moderna che per la sua stessa natura dovrebbe essere parte integrante, viva, attiva della Biennale, come è avvenuto l'anno scorso a



V. Trubbiani: *Quo vadis?*, 1972.

Norimberga tra quella Biennale e la Kunststhal. E che, invece, a Venezia, da sempre, si limita ad essere il deposito di qualche opera, spesso malamente scelta.

BARILLI: Cerco di rispondere a qualcuno degli interrogativi posti dalla Bossaglia. Qual'è la destinazione di mostre, per esempio, come la Biennale di Venezia? Ritengo che sia la destinazione più vasta possibile. Pare che nel corso di un'intera estate la Biennale abbia, in media, circa 100 mila visitatori. Basta questo dato per dire che si tratta di un pubblico estremamente largo. Cioè, la Biennale non è una mostra di élite. Questo che cosa significa? Quali obblighi pone? Vorrei scagionare subito gli artisti, perché è sleale imputare agli artisti il fatto che il pubblico non li capisca. Gli artisti fanno quello che devono fare. L'onere di assicurare una mediazione tra le loro operazioni (certamente difficili) e il vasto pubblico spetta ai critici e ai giornalisti. Cioè a tutta una serie di strutture intermedie. Devo fare anch'io dell'autocritica, perché per venire incontro al pubblico potevamo fare qualcosa di più. Per esempio, porre dei pannelli didascalici prima delle varie sale oppure all'ingresso delle varie sezioni. Potevamo cercare di fare un catalogo più articolato (per quanto, credo che quel poco spazio che ci è stato dato sia stato usato nel modo più funzionale possibile). Ma fatta questa autocritica, devo dire che proprio l'edizione attuale della Biennale ha rivelato la grossa piaga della stampa. E proprio della stampa più influente, cioè quella dei quotidiani. Si è potuto constatare che non esiste un giornalismo all'altezza del compito. I giornalisti che hanno parlato della Biennale si sono impadroniti dei primi fatti che si prestassero ad imbastire un po' di clamore, un po' di reazione scandalistica ed hanno completamente rinunciato ad un compito di mediazione, cioè di spiegazione, di illustrazione presso il loro pubblico di quanto era esposto nelle sale. Prendiamo un tema come il « compor-

tamento », che è risultato il fatto più caratterizzante di questa edizione della Biennale, il che, del resto, era prevedibile. La stampa a grande tiratura non ha fatto nessuno sforzo per illustrarlo al proprio pubblico, per mostrare che non si tratta di un puro capriccio ma di un tipo di ricerca che ormai ha un consenso addirittura planetario. Cioè, in ogni paese del mondo si fanno ricerche di questo tipo, ricerche che hanno una tradizione storica forse addirittura secolare e che, oltre tutto, si agganciano a tutta una problematica sociale, antropologica, estetica, ideologica: ci sono intere biblioteche che possono illustrare le profonde ragioni per cui l'uomo, oggi, non può più ragionare soltanto in termini di pittura o di scultura ma deve affrontare il « comportamento » e tutti i suoi aspetti connessi. Per non rimanere nel vago, vorrei citare l'esempio di un titolare di rubrica di un quotidiano di vasta tiratura. Mi riferisco al critico de « Il Giorno », Marco Valsecchi, il quale, per di più, faceva parte del gruppo di lavoro della sezione, appunto, « Opera o comportamento » e quindi aveva un doppio dovere di svolgere questo compito di mediazione. Invece, alle prime avvisaglie di un clamore completamente esteriore, di una montatura fatta su dati estremamente scarsi, egli si è affrettato a condannare nel modo più superficiale, facendo addirittura del cattivo colore e del moralismo.

Venendo all'intervento di Caramel, devo dire che le sue osservazioni di fondo sono perfettamente condivisibili. In due anni l'Ente Biennale non ha fatto assolutamente nulla per ovviare alle difficoltà emerse in precedenza. Questo, non per colpa delle singole persone. Anzi devo riconoscere che — per quello che posso dire io — il Vice Commissario straordinario, Mario Penelope si è prodigato nel modo migliore per cercare di far funzionare tutto. Ma il fatto è che le strutture sono realmente antiquate e il rinnovamento è ancora lontano da venire.

Avendo avuto una responsabilità precisa nella sezione «Opera o comportamento», lo devo difendere dall'accusa che fa Caramel di compromesso. Ritengo che sia stata, invece, la segnalazione di un preciso fenomeno di attualità. La stampa — sia pure nei modi negativi di cui ho detto — lo ha confermato, perché, in effetti, il «comportamento» ha fatto notizia, ha suscitato un clamore insolito, a conferma che si è posto il dito sulla piaga. «L'opera», evidentemente, è la controparte. Era il tentativo di presentare in modo dialettico, e anche didattico, un tema, appunto di grande attualità. Quindi a questa luce non si può parlare di compromesso. Certo sarebbe stato opportuno avere più spazio. Le carenze strutturali, giustamente denunciate da Caramel, hanno infatti influito anche su questa sezione, non permettendole di funzionare come sarebbe stato desiderabile. Riconosco, invece, che non risponde affatto ad una destinazione culturale la mostra dei «Capolavori della pittura del xx secolo», allestita al Museo Correr. Infatti, anche secondo me essa non ha alcuna funzione didattica-culturale. Al giorno d'oggi, il pubblico ha raggiunto un certo livello di informazione e quindi è insufficiente presentargli una rassegna di «maestri», presentati così confusamente e con un unico pezzo a testa. È una mostra assolutamente sfocata, falsamente popolare, perché si muove ad un livello di popolarità ormai interamente superato.

BOSSAGLIA: Per quello che riguarda lo specifico interesse del mio lavoro, io vorrei sottolineare alcuni elementi emersi in questo dibattito. Barilli, per esempio, ha accennato ad una certa insufficienza del catalogo e Caramel ha parlato della intempestività del volume «Ricerca e progettazione». È uno degli argomenti che io sento più acutamente. Barilli ha sostenuto che la Biennale non è certamente una mostra elitaria. Allora se non è una mostra elitaria, è chiaro che era importante accentuarne l'aspetto didattico. E in questo senso il catalogo è uno strumento fondamentale. Chi va a Venezia deve poter trovare una documentazione che gli faciliti il diretto lavoro di conoscenza. Non che la Biennale debba diventare una noiosissima sede di pedagogia spicciola. Ma se è fatta per il grande pubblico, non bisogna dimenticare che questo pubblico è ancora nelle condizioni di aver bisogno che lo si aiuti ad entrare in queste cose.

A meno che non si ammetta — come io sono propenso a credere — che i 100 mila visitatori sono soprattutto un fatto turistico. Che questo fatto turistico abbia anche dei contenuti culturali significativi, dipende da chi ci lavora dentro (e riconosco che i contenuti in parte ci sono e mi pare importante sottolinearlo); ma, personalmente, credo che i 100 mila visitatori ci sarebbero anche se la Biennale fosse tutta fatta con il criterio

che ha diretto la mostra dei «Capolavori» al Museo Correr, cioè la presentazione di bei quadri da delibare, senza alcun rapporto storico. (Perché è chiaro che un discorso storico non si può fare mettendo 50 anni di storia tutti in fila, nel senso di scegliere un'opera per artista: criticamente questo non significa nulla. Si tratta di un atteggiamento di tipo visibilistico, diciamo meglio latamente idealistico, e quindi, per usare il linguaggio corrente, di tipo borghese. Niente a che vedere con la possibilità di un rapporto vivo del «grosso» pubblico con queste cose).

Altro argomento che trovo molto importante e che Caramel ha sottolineato, è il mancato rapporto con le altre strutture cittadine. Uno dei problemi che considero più urgenti nella pratica delle mostre, è il fatto che quasi sempre esse sembrano piovere dall'alto, in una situazione culturale non preparata a riceverle. Cioè, mancano strutture adeguate che preparino il pubblico e che gli consentano di avvicinarsi correttamente a queste cose. Venezia ha certo una tradizione di esposizioni sistematicamente aggiornate sugli eventi della cultura figurativa, però è altrettanto certo che a Venezia non esiste alcuna relazione tra la Biennale e le altre istituzioni cittadine. C'è sempre questa specie di muro, per cui accade che le istituzioni non siano conglobate in quanto istituzioni ma semplicemente cooptate, all'ultimo momento, più che altro come sedi espositive. Insomma questi rapporti non ci sono e ciò è molto grave.

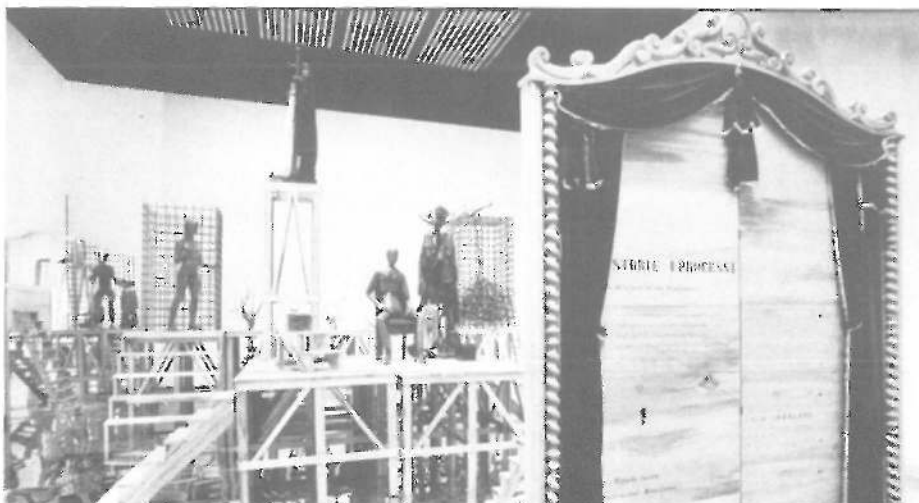
Quanto alla carenza dello statuto su cui insisteva Caramel, mi pare che ci sia poco da aggiungere. È vero che, qualche volta, un cattivo statuto viene superato da una buona prassi. Però mi pare che qui ci troviamo di fronte alla stessa situazione delle altre mostre nazionali dove, molto spesso, mancano norme precise. Cioè, la carenza di una certa organizzazione statutaria della Biennale di Venezia mi sembra corrispondere alle ca-

renze in campo di amministrazione «artistica» di molti Comuni. Per esempio, quello di Milano non ha un direttore delle belle arti. È vero che la figura del «direttore delle belle arti», da un certo punto di vista, è pericolosa in quanto accentratrice. Ma Torino ne ha uno e anche se, qualche volta, io stessa mi sono espressa negativamente sulle mostre organizzate in quella città, devo ammettere che, in generale, come livello di mostre, rispetto a Milano, è tutta un'altra cosa.

CARAMEL: Io volevo innanzi tutto replicare a Barilli a proposito della sezione «Opera o comportamento». Sono d'accordo sul fatto che la dialettica fra questi due modi è oggi fondamentale nella fenomenologia artistica. Quando però io parlavo di compromesso, non mi riferivo all'impostazione teorica, ma alla realizzazione concreta, su cui ha pesato appunto il compromesso che sta alla base di tutta questa Biennale e che ha sensibilmente influito sulla scelta dei commissari e su quella degli artisti. Con la conseguenza che, per esemplificare l'«opera», si è ricorsi ad artisti come Mandelli, Moreni, Morlotti, Turcato, cioè ad artisti che si sono definiti anni fa, in una situazione che non è l'attuale, che anzi è diversissima dall'attuale. Mentre, se si voleva impostare un confronto attendibile e veramente dialettico tra «la opera e il comportamento» — e, ripeto, l'idea mi sembra buona — bisognava puntare su artisti che scelgono l'«opera» oggi, in una ben determinata situazione culturale, in dialettica, appunto, con quanti scelgono invece il «comportamento», che pure potevano essere esemplificati in modo più problematico ed anche più pertinente (perché Bendini, Olivotto e lo stesso Fabro delle «zampe» sono particolarmente rappresentativi del «comportamento»?).

Per passare alla questione della destinazione e del pubblico sollevata dalla Bossaglia, io credo che questo sia il problema-base della Biennale e di tutte le

A. Cavaliere: *Dalle Storie inglesi di Shakespeare, «I processi», 1971/72.*





M. Moreni: *Un'anguria americana*, 1970.

altre grandi manifestazioni, perché una rassegna si realizza appunto nelle sue funzioni. Come è stato detto, le funzioni della Biennale non possono essere funzioni di élite. Ma, naturalmente, non nel senso postulato da quel gruppo di artisti che avevano tappezzato Venezia con un manifesto in cui, con una concezione dell'allargamento democratico perlomeno discutibile, sostenevano che tutti gli artisti dovevano poter partecipare alla Biennale e dovevano essere esposti in ordine alfabetico, numerati progressivamente, ecc. È ovvio che la Biennale deve essere non di élite nel senso che deve avere una funzione didattica. E questa funzione va intesa, prima di tutto, a livello di informazione. Ma va poi subito aggiunto che le funzioni della Biennale non possono esaurirsi nell'informazione. Cioè, la Biennale non è solo una vetrina in cui si presenta quanto avviene nelle arti visive contemporanee, perché questo compito, oggi, può essere assolto anche dalla televisione, dai giornali, dalle riviste e, come già avviene, con tempestività e larghezza di mezzi, dallo stesso mercato. Con ciò voglio dire che l'informazione dovrebbe essere legata alla ricerca. Bisognerebbe cioè, non solamente far conoscere il già fatto, ma

impostare anche un lavoro nuovo che ponga, per esempio, l'accento sopra i rapporti tra artista e società, tra arte e fruizione. A questo proposito, nel nuovo statuto che aveva già compiuto gran parte del suo iter parlamentare e che poi è stato buttato a mare dallo scioglimento anticipato delle Camere, il primo articolo — quello che deve dare l'impostazione, la prospettiva delle funzioni della Biennale — afferma che l'Ente Biennale «nell'ambito delle attività di propria competenza, promuove in modo permanente iniziative idonee alla conoscenza, alla discussione e alla ricerca; offre condizioni atte a realizzare nuove forme di produzione artistica; agevola la partecipazione di ogni ceto sociale alla vita artistica e culturale». Solo in questo modo, attuando questi principi, la Biennale potrebbe veramente avere una funzione non di élite, a livello anche creativo e con continuità, in tutti i campi. È questa la grande carta della Biennale, perché nessun'altra manifestazione in Italia — e credo di poter dire quasi nessuna nel mondo — ha una tale struttura organizzativa. Una struttura che fino ad oggi è stata un peso, ma potrebbe diventare una pista di lancio per una attività permanente, che non si esaurisca nell'allestimento di un'esposizione un anno sì ed uno no.

BARILLI: Ritorno un momento, se permettete, sul tema «Opera o comportamento». L'obiezione di Caramel si è sentita ripetere spesso. Molti si sono chiesti perché a rappresentare «l'opera» sono stati chiamati, in prevalenza, artisti della generazione di mezzo, facendo così mancare un confronto tra esponenti della stessa generazione. La risposta dovrebbe darla Arcangeli, che è stato l'ideatore di questa sezione ed, in particolare, della partecipazione sul fronte de l'«opera». Conoscendo e condividendo, in parte, le sue motivazioni, posso riferirle. Arcangeli ha fatto cadere la sua scelta, prevalentemente, fra i cinquantenni, per un atto di sfiducia verso i giovani che oggi

fanno l'«opera». Egli ritiene che l'«opera» si presenti nella forma maggiormente concorrenziale rispetto alle ricerche di «comportamento», quando è fatta dai «maestri», soprattutto, diciamo, dai nostri pittori dell'Informale o, su un'altra sponda, da Burri (infatti Arcangeli pensava di invitare Burri che però ha declinato l'invito per ragioni sue). Quindi il fatto che per l'«opera» ci si sia soffermati sugli artisti già arrivati, risponde ad un criterio ben preciso. Naturalmente questo criterio può essere discusso, però non tacciato di qualunquismo, cioè non si può dire che le scelte siano avvenute in modo immotivato o, ancor peggio, per ragioni di amicizia.

Venendo poi al discorso di carattere generale e di ordine istituzionale, allora, ancora una volta, direi che siamo tutti d'accordo. Cioè, anch'io ritengo che la Biennale non debba limitarsi a svolgere compiti di divulgazione e di vetrina ma debba promuovere anche la ricerca, la preparazione, l'informazione, rendendosi duratura e permanente. E per far ciò ci sarebbero già le premesse, perché, in effetti, la Biennale ha delle strutture permanenti. E, cioè, ha una sede, un archivio, un centro di documentazione, un organico: certamente non troppo ricco, comunque un preciso organico di tecnici, di impiegati, di operatori culturali. Ha solo il guaio che va periodicamente in letargo, precisamente nei mesi invernali e negli anni dispari, per vivere di sussulti disperati un mese prima della mostra. Ora questo stato di cose deve assolutamente finire. Cioè la Biennale deve funzionare continuamente. E negli anni dispari potrebbe, per esempio, promuovere mostre didattiche e tutta una serie di altre attività. Sono d'accordo con Caramel che questa è la carta da giocare per rinnovare l'istituzione della Biennale.

BOSSAGLIA: Per tirare le somme, mi pare che si potrebbe concludere così: il pericolo della Biennale e delle altre grandi mostre è quello di costituire delle grosse fiere turistiche, con giustificazione qualche volta culturalmente molto alta, qualche volta no, senza però un vero tessuto connettivo che consenta al pubblico una seria e sistematica acquisizione di queste cose. La Biennale potrebbe in questo campo e in questo momento assolvere ad una funzione di modello. Ma a condizione che diventi un centro permanente di ricerca, in modo che la mostra degli anni pari non sia altro che il frutto di un lavoro selettivo, continuo, naturalmente fatto da gruppi diversi, per evitare monopoli. Sarebbe comunque auspicabile che lo statuto definisse con maggiore concretezza il ruolo e i modi della manifestazione. Mi riferisco per esempio all'articolo dello statuto menzionato da Caramel: «... la Biennale ... agevola la partecipazione di ogni ceto sociale alla vita artistica e culturale ...». Bello. Ma che cosa significa?

L. Fabro: *Piedi*, 1972.



Riflessioni su Kassel

di Gillo Dorfles, Vittorio Fagone e Gianni-Emilio Simonetti

NAC: La mostra Documenta 5 di Kassel, insieme e, in un certo senso, in contrapposizione alla Biennale di Venezia, è stata il principale avvenimento artistico di quest'estate. Penso sia utile ascoltare qualche vostra considerazione, anche come spunto per una riflessione sulla organizzazione di queste grandi manifestazioni artistiche.

DORFLES: Cominciamo con alcune premesse che mi sembrano interessanti proprio per ciò che riguarda l'organizzazione delle grandi mostre internazionali. E per prima cosa vediamo se Documenta 5 di Kassel può essere considerata un eventuale modello.

Dirò subito che alcuni aspetti della mostra mi sembrano notevoli. Per esempio il modo con cui è stato strutturato il catalogo potrebbe, senz'altro, servire da modello per molte mostre internazionali. Il catalogo è stato concepito come un vero e proprio strumento di studio, con saggi ampi e ben articolati (per esempio, un intervento di Bazon Brock molto agile e attento, che per me è il più importante), con delle spiegazioni molto precise. Nel catalogo sono inoltre trattate a fondo alcune sezioni che, oltre tutto, sono tra le più interessanti della mostra e, cioè, fantascienza, pubblicità politica, gioco, utopie, kitsch. Tutte sezioni che si distinguono dalle consuete mostre di pittura e scultura e, proprio per questo, offrono una visione del panorama visuale contemporaneo molto istruttiva. Nel catalogo c'è, però, anche una lunga introduzione di Hans Heinz Holz che, a mio avviso, è piuttosto reazionaria e retrograda e sembra un trattato d'estetica per i licei, come usavano ai tempi di Benedetto Croce. Direi che è tipico della Germania accompagnare una manifestazione così dissacrante con una premessa così sacralizzante. Per concludere questo breve avvio, vorrei ricordare che nella mostra ci sono stati dei contrasti molto grossi tra l'organizzazione ufficiale che faceva capo al vecchio Bode e il segretario generale Szeemann, persona indubbiamente preparata ma un po' troppo orientata verso il concettualismo, e lo stesso Brock, che è forse la persona più acuta e attenta. Ha prevalso la corrente di Szeemann e questo ha fatto sì che la mostra prendesse un indirizzo che forse non era quello previsto.

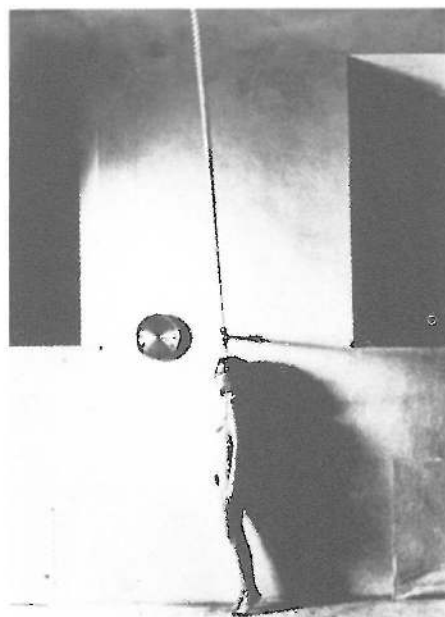
FAGONE: L'elogio che Dorfles fa del catalogo di questa mostra è da condividere. E, secondo me, fatte le limitazioni per alcuni testi, quest'elogio va esteso dal

catalogo agli apparati didattici che la mostra stessa contiene, cioè alle piccole guide audiovisive che consentono una chiara lettura della mostra anche al grande pubblico.

Inoltre, a mio avviso, Documenta 5 segna l'affermazione di un nuovo modello per le grandi esposizioni e, cioè la proposta di un unico tema centrale come quello di riflessione critica per una lettura dell'arte contemporanea. Il tema della mostra di Kassel è enunciato chiaramente, addirittura in forma, diciamo, pubblicitaria. Il comunicato-base degli organizzatori infatti dice: « Il tema scelto per Documenta 5 è 'inchiesta sulla realtà — immagini d'oggi'. In questo tema sono comprese tutte le immagini artistiche e non artistiche che ci circondano. Vengono distinti tre piani di differenti realtà: la realtà dell'immagine, la realtà dell'immaginato, l'identità e la non identità dell'immagine e dell'immaginato ». E, come si vede, una schematizzazione abbastanza ideologizzata, ma sulla quale la mostra sviluppa un preciso e circostanziato discorso. Sono d'accordo con Dorfles sull'importanza di aver messo assieme — organizzando anche mostre di fantascienza, di kitsch e di arte psicopatologica — l'opera che abitualmente viene attribuita all'artista, con l'opera che ha una diversa e più ampia estensione. Personalmente sono meno d'accordo sull'uso che è stato fatto dell'iconografia popolare: un uso improprio in quanto l'iconografia popolare è stata letta, quasi costantemente, dentro l'ambito kitsch, facendo con ciò un torto a tutte le ricerche che cercano di stabilire aree, modelli e significati della cultura visiva popolare. Il contrasto interno al quale Dorfles accennava mi sembra molto visibile nei due poli nei quali la mostra è disposta. Uno dominato dall'iperrealismo, specie dei nuovi pittori americani. L'altro incentrato sul tentativo di definire e documentare l'ambito delle ricerche concettuali. A mio avviso, Documenta 5 è positiva in due direzioni: nel dare un tema abbastanza chiaramente formulato e nel fornire un'idea di un contesto abbastanza « credibile ». Cioè, tanto la sezione centrata sul realismo, quanto quella che ha come nucleo il momento concettuale nella ricerca contemporanea, risultano articolate e ragionate. E vero che dietro l'esposizione di area concettuale è facile riconoscere il ricalco della Biennale di Parigi dell'anno scorso o, dietro la mostra di fantascienza, quella di Zurigo e altre iniziative simili. Ma quello che conta è come le strutture di questi due tessuti di ricerca risultano chiare, percorribili e verificabili per il visitatore.

SIMONETTI: Venendo per terzo, prenderò soprattutto spunto da ciò che hanno detto Dorfles e Fagone. Kassel è un modello? Mi pare che, sotto sotto, Dorfles ci abbia messo anche lui il punto interrogativo. Il problema per me è abbastanza delicato. Ciò che io, come artista, penso di testimoniare, in qualche modo, in questo momento, è un certo tipo di

V. Pisani: *L'eroe da camera*, 1971.



D. Hanson: *Artista seduto*, 1972.



sfiducia nei confronti di un certo tipo di cultura. E allora, come risposta — nello spirito di quel ritorno a Marx che è nell'aria — tirerò un sasso, cioè ricorderò che la cultura visiva apporta al mondo dello spettacolo l'illusione di una dimensione storica. Dunque Kassel è un modello? Certo: Ma di una illusione storica!

Dorfles e Fagone hanno elogiato, entrambi, il catalogo. Cos'è questo catalogo di Kassel? Secondo me, è un grande bidone tirato agli artisti. Fra tutte le fregature di questi ultimi tempi, il catalogo di Documenta 5 è il più sorprendente. Perché, evidentemente, Kassel scolla un problema, cioè diacronizza il « problema ». Vale a dire esiste una teoria critica intorno al discorso dell'arte ed esiste una critica della teoria. Infatti, se per caso qualcuno, dopo aver visitato la mostra, guardasse il catalogo, scoprirebbe che vi si parla di un'altra cosa. In effetti gli artisti hanno parlato una lingua e gli organizzatori un'altra. Gli organizzatori hanno parlato quella lingua che io mi diverto a definire « l'illusione di una dimensione storica ». Gli artisti non sono altro che questa illusione. E arriviamo al tema della mostra di cui ha parlato Fagone. Apparentemente, questo tema è la soluzione di comodo ad un sacco di problemi. Mimando il discorso wittgensteiniano, io potrei dire che la necessità di trattare un tema è proprio la

negazione del fatto che il tema occorra e, nello stesso tempo, la necessità che questo tema copra la mancanza di un « tema ». Oppure, detto in termini marxiani, il tema è il discorso intorno alla separazione e la separazione è già discorso intorno alla divisione. E quando io sento la parola divisione, allora comincio ad avere paura perché evidentemente questa è la matrice di uno dei mali fondamentali della società in cui vivo: l'alienazione.

Fagone poi, ad un certo punto, ha accennato all'iconografia popolare. Devo confessare che, in fondo, la ragione per cui ero andato a Kassel era il fatto che a Documenta 5 compariva l'iconografia popolare o almeno così affermava quella specie di bollettino che preannunciava la mostra. È chiaro che andando a Kassel non mi aspettavo di vedere la criticizzazione di ciò che io suppongo sia l'iconografia popolare, né come eredità storica, né come prospettiva di acculturamento di un discorso-altro, rispetto ad un discorso « culto ». Ma mi, pare altrettanto chiaro che il discorso intorno alla iconografia popolare, fatto a Kassel, non è altro che la denuncia della popolarità dell'iconografia. E Kassel è forse la prova più scandalosa di un certo modo di maneggiare, di reificare, al limite, di giocare sulla popolarità della iconografia. Il fatto che l'iconografia possa diventare popolare, evidentemente è

diverso dal concetto di ciò che l'iconografia può essere in sé e, soprattutto, è una cosa diversa da ciò che potrebbe essere un giorno l'iconografia popolare.

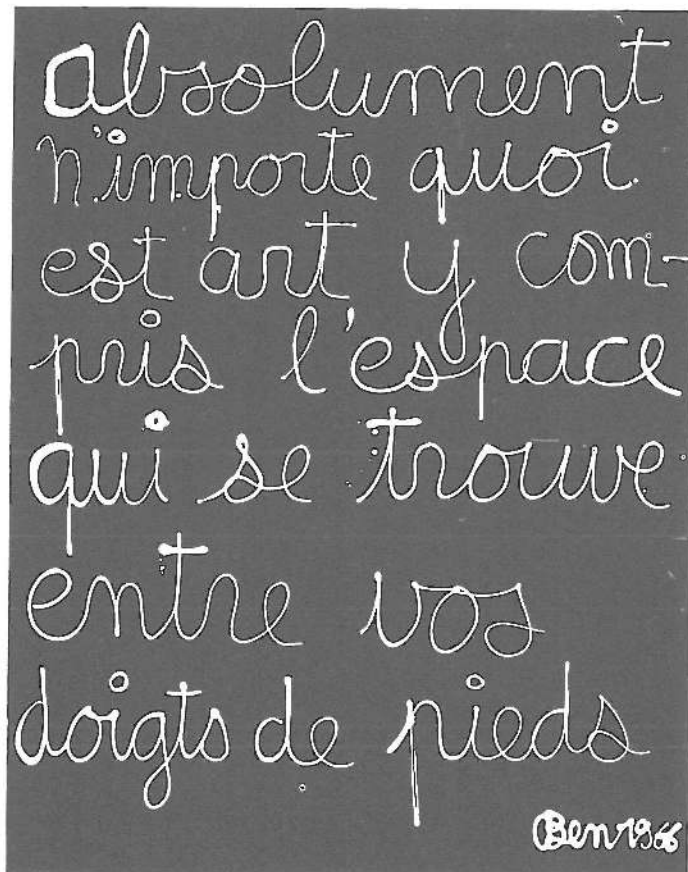
DORFLES: Vorrei fare, a questo punto, una osservazione. Come ha detto Fagone, questa mostra di Kassel, praticamente, è articolata sopra i due poli dell'iperrealismo e del concettualismo. Ma da tutte e due i filoni mi pare emerga un fatto che è forse opportuno sottolineare. Cioè, tanto gli iperrealisti, quanto i concettuali, convergono in un aspetto che, secondo me, salta subito agli occhi entrando nelle sale: cioè, una componente sadica. Quando si tratta di un iperrealismo oleografico o di pura riproduzione fotografica della realtà, la cosa non è particolarmente interessante in quanto non si differenzia da quello che è un cattivo cartellone pubblicitario. Ma c'è un aspetto dell'iperrealismo che, mi sembra, abbia un certo interesse ed è quello dove la realtà assume delle tinte o paradossali o volutamente patologiche e sadiche.

Abbiamo, per esempio, il caso di Duane Hanson con i suoi « Bowery Derelicts » che, effettivamente, mette il visitatore di fronte ad uno spettacolo di sorprendente evidenza. Oppure abbiamo l'esempio di Kienholz che, in un certo senso, è il più tipico. Kienholz, come è noto, è considerato piuttosto un pop, però

Gilbert & George: *Sculpture viventi*, 1970.



Ben: *Absolument n'importe quoi est art, y compris l'espace qui se trouve entre vos doigts de pieds*, 1966.



nella scena che presenta a Kassel (una specie di emblemizzazione della lotta di razza, con i bianchi che prendono un negro e lo suppliziano) abbiamo, in effetti, un tipico esempio di iperrealismo, anche se trasfigurato. Ora, tanto Hanson, quanto Kienholz e diversi altri (compreso Artschwager, forse uno dei migliori tra i realisti) denunciano appunto una atmosfera di cupa, sadica, perfidia, di allucinato masochismo. Ho detto sadismo ed ho detto masochismo perché le due cose si incontrano in pieno. E ancora più si incontrano nelle cosiddette « autopresentazioni » degli artisti, dove questi sado-masochisti abbondano. Vediamo, per esempio, Vettor Pisani che si compiace di torturare o pseudo-torturare una donna, vediamo Vito Acconci che si compiace in pratiche solitarie, più o meno « sconce », vediamo numerosi altri esempi in cui si hanno delle vere e proprie esplosioni di sado-masochismo. Fino a trionfare in quel teatro delle orge e dei misteri del pseudo parroco Nitsch, che mette il pubblico di fronte ad uno sbudellamento generale che ha un sapore tutt'altro che gradevole. Quindi a me pare che questa atmosfera sado-masochista che si addentra, sia nel filone iperrealista, che in quello concettuale, possa essere considerato il comune denominatore di tutta la mostra di Kassel.

FAGONE: Questa doppia lettura che Dorfles e Simonetti propongono mi sembra assai stimolante. Perché ne vien fuori una dimensione che, a mio giudizio, in questo momento risulta significativa e interessante. Ed è da dove nasce la necessità di un tema non artificialmente stabilito, la possibilità di isolare un punto di vista, una chiave interpretativa che consenta di leggere ricerche situate in direzioni addirittura opposte. In altre parole, il bisogno di ritrovare una certa unità o comprensibilità per tutti i fatti della cultura visiva. In questo senso, — con tutti i rischi di una ideologizzazione che notavamo all'inizio — Kassel va considerata come un dato significativo. Perché quello che credo risulta da Documenta 5 è l'angolo particolare in cui viene a collocarsi questo momento di comprensione « globale ». Secondo me, è un momento che si va spostando da una dimensione esclusivamente artistica ad un più intricato coinvolgimento antropologico. Io penso, infatti, che una esposizione come Documenta 5, nei diversi fenomeni che raccoglie e presenta, si propone come repertorio di fatti già correnti ma anche come progetto per una dimensione più aperta e determinata nell'arte moderna.

Credo che a questo proposito sia molto utile confrontarla con la contemporanea mostra al Van Abbemuseum di Eindhoven in Olanda, dedicata a « La strada » (alla quale hanno contribuito alcuni degli stessi organizzatori di Documenta 5). Un breve inciso ma utile: la mostra di Eindhoven ha rinunciato, dopo due anni

di discussioni, quasi interamente all'apporto diretto di opere di artisti. Ha costruito un discorso sulla città esclusivamente attraverso una documentazione fotografica di ambienti urbani. Ed ha cercato di proporre una lettura della strada — dal mondo primitivo, alla strada come luogo degli scontri sociali degli ultimi anni, in occidente — proponendo una visione continua e violentemente strumentale dell'immagine fotografica, senza per altro, in nessun momento, indulgere al cattivante formalismo fotografico.

Esiste però a proposito di Kassel un punto che vale la pena sottolineare, anche perché si ricollega a quanto già notato da Dorfles. Questa nuova dimensione antropologica (di lettura e di progetto) nel momento in cui presuppone di poter allargare, ad un ambito più largo, conoscenza, operatività e creatività dell'individuo, porta curiosamente a evidenziare risultati e atteggiamenti angosciosi. Questo progetto che, in quanto ampliamento della potenzialità umana, dovrebbe essere un progetto di felicità, al momento della sua realizzazione presenta come un mondo di rappresentazioni angoscianti, una somma di immagini e situazioni violente. Questa contraddizione mi sembra significativa.

DORFLES: Proprio a Kassel ho incontrato un critico tedesco il quale mi ha detto che sta preparando un libro sul senso di spaesamento in cui si trova, oggi, l'arte contemporanea.

SIMONETTI: Secondo me, la componente sadica apparsa a Documenta 5 si può spiegare con il fatto che in questo momento esiste una precisa necessità di riequilibrare la sovrabbondanza, la sovrapproduzione di discorso ideologico nei confronti di ciò che si potrebbe definire la menzogna della vita quotidiana. È chiaro che l'arte assolve a questo compito. Assolve al compito di tamponare questa situazione e, di conseguenza, quest'aspetto sadico io lo vedo, semplicemente, come un tentativo dell'ideologia dominante di dominare la propria sovrapproduzione. E in effetti la domina attraverso la produzione dell'arte e, nella fattispecie, attraverso la produzione di una dimensione estetica sado-masochista.

Venendo ad un'analisi dettagliata della mostra di Kassel come, implicitamente, propone Dorfles, io posso dire che vi ho rilevato quattro situazioni. Da una parte vedo due personaggi che si definiscono sculture viventi o qualcosa del genere. Vedo, cioè, Gilbert & George e li vedo non solo nel ghetto di Kassel ma anche quando sono nel pub, di fronte ad un bicchiere di birra. Essi sono nella vita quello che sono nell'arte. Ma allora io dico: questa è alienazione. Gilbert & George sono il polo spettacolare dell'alienazione, perché nel momento stesso in cui si definiscono sculture viventi e si timbrano con il loro stemma imperiale, sottoscrivono il loro



H. Nitsch: *Agnello*, 1968.

documento di miseria nei confronti della realtà.

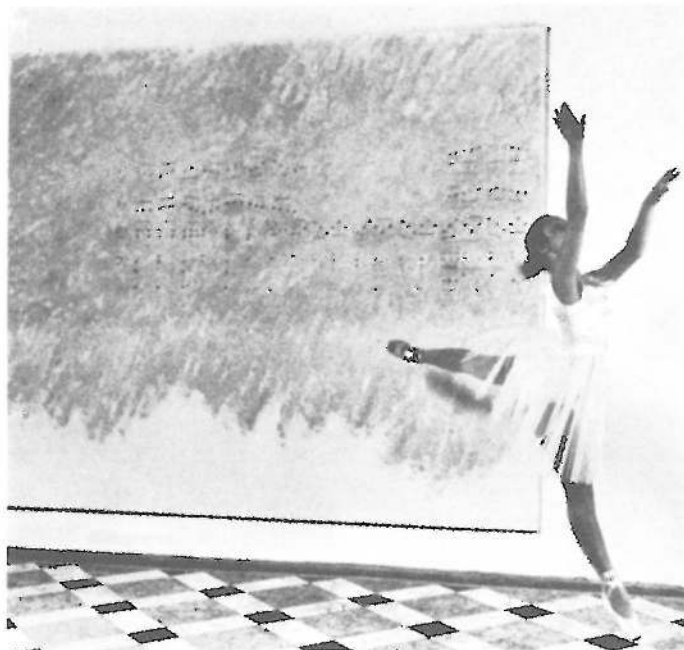
Ora tracciamo una diagonale e al polo opposto troviamo Art & Language. Entro nella loro sala e quando vedo che è in fondo ad un percorso, cioè non è di passaggio, io, che faccio l'artista e so l'importanza della collocazione, capisco subito che loro vogliono essere il punto di arrivo di una situazione. Sono coloro che si interrogano intorno all'oggetto dell'arte. Lasciano spazio al critico di investigare il concetto di critica della teoria mentre loro producono teoria critica. E, in fondo, sono la cosa migliore di Documenta 5.

In contrapposizione, io vedo altri due nomi. Da una parte Kounellis e dall'altra Buren. Kounellis, isolato in una stanza in cima ad una scala, ha messo un bel quadro sul muro. Ha poi aggiunto una specie di suonatore e una ballerina. Ma questi non c'entrano.

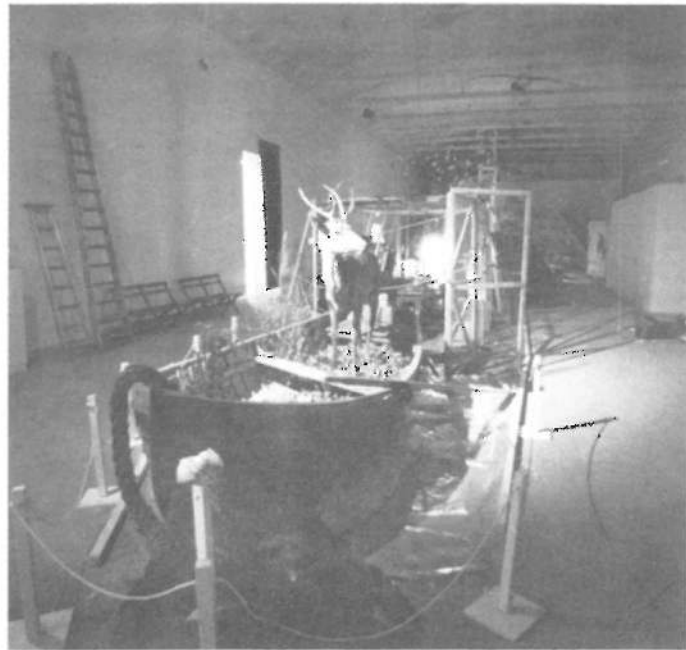
DORFLES: Non si può eliminare il suonatore e la ballerina perché essi sono fondamentalmente integrativi del quadro, in quanto « eseguono » quello che, sul dipinto, è accennato.

SIMONETTI: Ma questo lo dice Kounellis. Per me, in definitiva, Kounellis testimonia che tutto sommato si può ancora fare un quadro. Dall'altra parte c'è Buren che fa un quadro e mi, dice che non si possono più fare quadri. Allora, uno è la dimensione della fine e l'altro è la fine di una certa dimensione del discorso sull'arte. Quindi il problema è chiuso.

L'altra situazione che forma il quadrilatero che ho detto è l'iperrealismo. E, secondo me, l'unica parola da usare nei suoi riguardi è la parola « fascismo ».



J. Kounellis: *Da inventare sul posto*, 1972.



P. Thek: *Arca*, 1972.

L'iperrealismo è fascismo nel suo aspetto più spettacolare. E dicendo iperrealismo dico tutte le cose insieme, non faccio un discorso analitico, personaggio per personaggio. Dico solo che nel loro complesso costoro sono il fascismo.

A parte ci sono le sezioni speciali di cui anche voi avete parlato ed è un argomento nuovo ed è forse l'unico aspetto di Documenta 5 che può servire, se non come discorso critico in sé, almeno come apertura su alcuni temi che potrebbero portarci abbastanza lontano.

DORFLES: Io proporrei ancora una suddivisione — forse un po' grossolana — che del resto, è stata fatta anche dagli allestitori della mostra e, cioè, tra le « idee » e i « processi », come loro li hanno definiti. Nel settore delle « idee » ci sono, fra gli altri: Agnetti, Barry, Dibbets, Palermo, Le Witt. Fra i « processi » ci sono Anselmo, Calzolari, Kounellis, Merz, Zorio, Eva Hesse, Nauman. Naturalmente queste categorie, queste ricette, non hanno molto senso. Quello che semmai mi sembra interessante è che da un lato abbiamo una certa quantità di artisti che, pur facendo i concettuali, presentano delle opere e degli oggetti, quindi, in un certo senso, hanno mercificato le loro idee. Dall'altra parte ci sono degli artisti i quali, invece, continuano a compiacersi in esercitazioni simili a quelle che fanno gli elucubratori di semantemi linguistici in vena di teorizzazioni astratte e che, molto spesso, si riducono in un vacuum completo. Quindi abbiamo una categoria di « giochi di parole » e una categoria di « giochi di opere ». I giochi di opere poi trovano il loro culmine in tutta la sezione delle « mitologie individuali », dove troviamo,

ad esempio, Brecht, Cornell, Ruscha, Westermann, Samaras, i quali risultano ormai molto decrepiti. Insomma, questi pronipotini di Duchamp hanno tirato fuori tutte le loro cartucce e continuano a compiacersi di situazioni metaforiche che hanno fatto il loro tempo. Per cui succede che le sale che più suscitano interesse sono quelle in cui non vi sono giochi metaforici o elucubrazioni linguistiche, come per esempio quella di Richard Serra, che per lo meno offre allo spettatore qualche cosa di atmosfericamente « solido ».

Per concludere vorrei finalmente ricordare certi « ambienti », come per esempio quello di Thek, con sabbia, candeline e mense apparecchiate per una colazione rustica, o rituale, e il gigantesco dirigibile di Panamarenko. Vedendo questi esempi vien fatto di pensare che Kassel, malgrado la sua volontà di interiorizzazione e di concettualizzazione, ha finito per presentare anche cose di un romanticismo deterioro o d'un goffo tecnologismo.

FAGONE: Certo questo dibattito ha rivelato tre angoli di lettura molto distanti. Come non sono d'accordo con Dorfles nella valutazione dell'ambiente di Thek, così non sono d'accordo che l'iperrealismo sia, tout court, fascismo. Perché quando una certa domanda di dare corpo e dimensioni a una visione della realtà, viene letta soltanto in chiave di fascismo, allora, secondo me, si nega la possibilità di una certa circolazione diretta, di un certo significato che l'immagine specifica e conserva (e Documenta 5 a Kassel lo dimostra). D'altra parte non bisogna cadere nell'errore che Freud si rimproverava: « per lungo tem-

po ho commesso l'errore di sopravvalutare la realtà al confronto dell'immaginazione ». Cioè, qual'è la realtà? Perché l'immaginazione? Il mondo costruito per immagini, per immagini « reali », visibili, non è, al tempo stesso, immaginazione? Certe « relazioni » dell'immaginazione non sono « luoghi » di realtà? Sicuramente la mostra di Kassel cerca di rispondere a una esigenza fondamentale: recuperare non solo le immagini, ma « ancora » il significato di queste. Perciò, quando ho parlato dell'uso improprio che è stato fatto dell'iconografia popolare, mi sono lamentato del fatto che non fosse stato dato pieno risalto al « significato » di quelle immagini. Sono d'accordo anch'io che certe immagini volgari, truculente, di certi settori documentati, sono letteralmente stagnanti, cioè, prive di vitalità. Però credo non si possa negare che, in questo momento, la ricerca che si fonda su un diretto confronto con la realtà (e non è certo solo quella realistica, che anzi ne costituisce la parte meno consistente), viene fuori con una sua prepotenza. Ma non per conquistare una realtà di soggetti immobili, bensì per sperimentare una realtà che è dell'immaginazione, che è del fantastico, che è dell'uomo che inventa non più in una dimensione romantica o espressionista, e neppure di ricalco (apparente), ma in una dimensione di confronto e di esplorazione degli oggetti. Dietro tutto questo cosa sta? Sta il rischio che alcuni artisti siano dalla parte di Nixon e di chi vorrebbe immobilizzare il mondo. Ma sta anche, e forse più sensatamente, la possibilità che il rapporto arte-società non corra unicamente a livello empatico, delle piccole chiese esoteriche ma davanti agli occhi e nell'esperienza di tutti.

Università e arti visive

di Marisa Dalai Emiliani, Corrado Maltese e Arturo Carlo Quintavalle

NAC: *Mi sembra che la serie di mostre tenutesi quest'estate, in Italia e all'estero, abbia confermato una situazione di crisi che investe ogni aspetto del fenomeno artistico. Vorrei chiedervi un parere e, magari citando vostre esperienze, se ritenete che l'Università possa dare qualche indicazione per risolvere questa crisi.*

MALTESE: Dal mio punto di vista, mi pare che noi dobbiamo tener conto di una situazione generale che si configura così: ci troviamo di fronte ad una crisi della concezione che noi finora ci siamo fatta della storia dell'arte, in quanto attività di ricerca e in quanto attività che dà luogo poi ad una sua didattica. Questa crisi, naturalmente, si inquadra in una crisi più generale, una crisi che ha, ovviamente, un carattere culturale. Ma per quanto riguarda specificamente la storia dell'arte, si può precisare forse questo: da un lato c'è la crisi della didattica e della ricerca; dall'altro, però, c'è anche la crisi del materiale su cui si esercita e la ricerca e la didattica.

Ma la crisi cui accennavo, in un certo senso è anche questa: il campo tradizionale della storia dell'arte sembra ormai angusto, cioè si tende ad uscire da questo campo, da parte dei ricercatori e dei docenti. Raccogliendo l'invito che ci è stato fatto, vorrei citare una mia esperienza. Durante l'anno accademico '68/'69, quando ero all'Università di Cagliari, mi sono occupato di un tema che, in un certo senso, facevo un po' fatica ad inserire nella linea tradizionale dell'attività storico-artistica. Il tema era: «la città come opera d'arte» ed era un'indagine di carattere sociologico ed urbanistico, oltre che visivo e di psicologia visiva. Gli studenti hanno infatti accettato di fare un grosso lavoro di indagine ben oltre che sui modi con cui la città veniva percepita e rappresentata e ciò ha dato luogo a dei risultati abbastanza interessanti. Naturalmente mi sono sentito obiettare: ma la storia dell'arte cosa c'entra? E l'obiezione me l'ero fatta prima io stesso. Ho risposto nella pratica ed ho risposto pensando che la fruizione artistica, in quanto tale, non sia divisibile dalla vita stessa. E siccome la vita si svolge, oltre che nelle campagne, nelle città, e la città è protagonista dell'attuale crisi ecologica, mi è sembrato un argomento che forse era necessario introdurre nel discorso, anche se come sfondo.

D'altra parte vedo che questa linea trova rispondenza in altri Istituti di storia dell'arte e di questo, forse, sareb-

be opportuno parlare, in modo che ne scaturisca una discussione. Secondo me, i temi potrebbero, all'ingrosso, essere questi: 1) la validità di proposte che tendono ad uscire dalla concezione abituale della storia dell'arte; 2) i doveri che oggi ha uno studioso, un cultore, un ricercatore nel campo della storia dell'arte; 3) la crisi della didattica, che ha trovato un tipo di risposta quale quella che scaturisce dalle indagini condotte in comune con gruppi di studenti.

QUINTAVALLE: Credo di essere parecchio d'accordo con quanto ha detto Maltese a proposito dell'angustia del campo tradizionale della storia dell'arte. È un'angustia che deriva dal fatto che, sostanzialmente, gli storici dell'arte si sentono — almeno io credo di sentirmi — piuttosto emarginati se sono costretti a fare semplicemente uno studio di tipo storico-analitico. È un tipo di studio dal quale io provengo e che continuo a fare e, naturalmente, mi interessa. Però, normalmente, questi studi tagliano fuori lo storico dell'arte da una dialettica con gli studenti e tagliano fuori l'Università dalla vita della città. Quindi quando Maltese accennava alla questione della città, apriva un grosso problema e apriva il discorso su vari possibili campi d'indagine. Per esempio, il problema della città mitica (che è quella della pubblicità o delle griglie edilizie o di rivestimento) e della città reale. Oppure i problemi di queste città fatte per essere dei contenitori di un altro tipo di esistenza, mentre invece sono diventate dei non contenitori, per dei percorsi e dei rapporti assolutamente esasperati. Credo che questo sia un problema che l'Università dovrebbe affrontare e non necessariamente soltanto negli Istituti di Architettura e di Urbanistica.

Per queste ragioni, con un gruppo di studenti e di ricercatori (e devo dire, con la collaborazione sostanziale delle autorità accademiche della nostra Università di Parma, che effettivamente hanno favorito questa trasformazione della nostra scuola in un Istituto inteso come funzione civile e non soltanto come luogo di ricerca storica) abbiamo svolto un intenso lavoro di gruppo che ha portato in tre anni ad una serie di mostre: sulla pubblicità («La tigre di carta»), sul fumetto e fotoromanzo («Nero a strisce») e, quest'anno, sui rotocalchi («La bella addormentata/Morfologia e struttura del settimanale italiano»).

So che di quest'ultima mostra se ne parlerà in altra parte della rivista e quindi non mi dilungherò. Dirò soltanto che

per noi è stato un lavoro molto stimolante e che è stato fatto con la partecipazione di una ventina, tra ragazzi e ragazze, (vorrei almeno ricordare i «coordinatori» Campari, Calzolari, Allegri e Mussini) i quali hanno lavorato, per così dire, da «matti», incontrandosi quasi ogni giorno e, spesso, anche la domenica. Forse non sarà un lavoro che sul piano scientifico si può accettare *in toto*. Però è un lavoro che, se non altro, ha portato diversa gente alla coscienza di una nuova, possibile funzione dell'Università.

DALAI EMILIANI: Anch'io sono d'accordo sul fatto che il compito di pura e semplice trasmissione della cultura artistica non basta a giustificare la nostra presenza nell'Università. È proprio alla luce di questa consapevolezza che quest'anno anch'io ho tentato (era il mio primo anno d'insegnamento di Storia della Critica d'Arte all'interno dell'Università di Milano) di iniziare insieme agli studenti, in via sperimentale, una nuova attività. Questo a fianco, e parallelamente, ad un corso impostato in modo tradizionale. Esisteva un'esigenza sentita negli anni precedenti, quando ero ancora assistente nell'Istituto di storia dell'arte e, cioè, l'esigenza di occuparsi dei fatti artistici contemporanei. Quell'interesse per la città di cui voi avete parlato, in un certo senso, si può specificare anche come interesse per il lavoro degli operatori artistici e per l'attività di mostre che si svolgono all'interno della città. E proprio per questo abbiamo deciso, insieme agli studenti, di cercare di capire attraverso la concreta situazione milanese come funzioni la ricerca artistica contemporanea, quale sia il ruolo dell'artista nella società attuale, sia organizzando incontri-discussioni con artisti, sia analizzando le mostre che si sono susseguite a Milano durante l'arco di tempo coincidente con l'anno accademico, da dicembre ad aprile. Praticamente, gli studenti che hanno scelto di impegnarsi in questa indagine — sia detto per inciso, una minoranza rispetto agli oltre settecento allievi che frequentano l'Istituto, e l'auto-analisi sociologica che abbiamo compiuta come atto iniziale ci ha portato subito a constatare che anche l'interesse e una certa conoscenza di base dell'arte contemporanea sono privilegi legati a una particolare situazione familiare — si sono suddivisi i compiti. Alcuni hanno seguito, in particolare, l'attività del Comune, che negli ultimi mesi è diventata intensissima, quasi frenetica. Altri, dopo la scelta preliminare di un

Milva una tigre? E chi lo dice?
Quella che abbiamo incontrato è solo
una donna terribilmente romantica,
terribilmente all'antica, che vuole
(e subito) un marito e un figlio.

di Enrica Salera

[illegible]

Prima: Marco Ferreri e Michel e un altro spogliandosi. Per qualche tempo ho tentato di offrire lo stesso fatto di spogliarsi nudo, ma senza più di venti anni. Ho pensato a professori andati all'esame e a studenti trasformati, e così ho fatto il nudo più spogliato come un spogliato. Ho fatto anche un altro.

Seconda: Michel e un altro nudo. Michel, il mio caro amico e Marco, il mio bambino, a volte fanno cose. Nel 1961 sparsi il primo televisivo. Marlene e i ragazzi e due altri dopo un altro anno. Poi, nel 1962, Michel e un altro.

ANNA D'INGHILTERRA HA TRASCORSO MALE IL

ANNA IN LACRIME: NELLA SPAZZATURA I FIORI CHE

On June 14, the defendant flew to Japan by air, and a few days later, on June 15, he flew to the United States. The defendant was arrested on June 16, 1988, at the Los Angeles International Airport. He was charged with the same offenses as above.

I FIORI CHE

**LE
AVEVA
INVIATO
L'UOMO
CHE AMA**

258



Dal catalogo della mostra « *La bella addormentata* ».

certo numero di gallerie private che svolgono un'attività, in qualche modo, culturalmente qualificante, hanno individuato vari filoni di ricerca. Cioè, un gruppo ha seguito, soprattutto, le mostre dedicate alle avanguardie storiche per verificarne l'incidenza nell'ambito delle proposte di mercato. Un altro gruppo ha invece seguito l'attività di alcune gallerie di tendenza, dove si presentano le avanguardie più recenti: neo-dada, arte povera, land art, arte concettuale, poesia visiva, ecc.

Qualche erano le ipotesi di lavoro iniziali? Per brevità mi limiterò a quelle del gruppo che ha seguito le mostre comunali. Questo gruppo si proponeva di verificare se per il Comune si possa parlare di una politica culturale o se, invece, l'attività comunale sia soggetta agli stessi condizionamenti di mercato che determinano le scelte delle gallerie private. Il documento finale non è stato ancora steso e quindi non posso fare anticipazioni. Ma credo che la conclusione sarà appunto questa.

Come hanno lavorato i ragazzi? Il metodo più efficace si è rivelato quello dell'inchiesta « sul campo ». Avevamo poi degli incontri quindicinali durante i quali discutevamo i contenuti culturali delle

mostre viste, certe letture comuni, ma soprattutto cercavamo di chiarire le motivazioni ideologiche e socio-economiche di quanto l'apparato espositivo cittadino ci veniva proponendo. In parallelo, gli studenti hanno anche lavorato al primo nucleo di un Archivio d'Arte Contemporanea, schedando tutto il materiale relativo alle mostre viste (cataloghi, recensioni ecc.).

MALTESE: Ignoravo questa iniziativa. Mi, pare che ci sia una sorprendente analogia di attività. Infatti anche noi, all'Università di Genova, abbiamo completato un'indagine, molto simile a questa, sulle gallerie d'arte e sull'attività dei quotidiani di quella città. Gli studenti hanno lavorato anche loro formulando delle ipotesi iniziali e questo dimostra che ci si trova di fronte ad un parallelismo piuttosto interessante. Anche il periodo preso in esame è lo stesso e questo fa pensare che ci sia una concordanza metodologica.

A questo punto io vorrei, però, esprimere alcune obiezioni che ho fatto e faccio a me stesso o che mi sono pervenute per varie vie. Obiezioni a questa impostazione così come si è profilata dal nostro colloquio. La prima obiezione è

questa e, direi, che è di carattere politico e, in un certo senso, generale. Cioè, emerge da questi nostri tre resoconti l'interesse o la volontà di non lasciar disperdere gli elementi positivi che sono emersi dalle grandi contestazioni culminate nel '68. Non lasciar disperdere quanto è stato acquisito e quanto — almeno per quanto mi riguarda — io ho imparato da queste contestazioni e che già da allora, come dicevo prima, avevo cercato di applicare con l'indagine sulla « città come opera d'arte ». Mi domando se questo interesse, se questa intenzione sia ancora valida, sia ancora sostenuta da una situazione politico-sociale. Quanto all'altra obiezione o considerazione che faccio è questa: in un certo senso noi ci troviamo a dover correre da una parte e dall'altra, con forze inferiori ai problemi; è come se ci toccasse tappare dei buchi che si aprono in continuazione. Noi ci accorgiamo che vasti settori delle istituzioni, così come sono, mancano al loro compito e appunto per questo ci sentiamo portati a tappare i buchi. Come possiamo fare, come possiamo legare questo problema di non lasciar disperdere le acquisizioni del '68, con il problema di frenare la dissoluzione del patrimonio artistico, inteso nel

senso più ampio, che poi si inquadra nella distruzione del patrimonio ecologico?

QUINTAVALLE: Io vorrei fare una domanda. L'analisi delle mostre che è stata condotta, praticamente in parallelo, dai vostri due Istituti universitari, è un fatto centrale o un fatto marginale rispetto alla posizione della nostra Università nei confronti della società? Cioè, analizzando le mostre, non si analizza forse quello che è un problema di «sovrastruttura»? O, per lo meno, non ci si pone all'interno di un certo discorso, diciamo di politica culturale e non si trasforma, praticamente, l'Università da una sede che può inventare o proporre un nuovo tipo di cultura, in una sede che analizza semplicemente una cultura data dalla nostra società e quindi si pone a rimorchio delle strutture stesse della società e, nel caso specifico, delle strutture mercantili che rappresentano e sono eponime del sistema, caso specifico le gallerie private, e quindi il mercato, e quindi la mercificazione, e quindi tutto quello che ad essa va dietro? È proprio per questa ragione che noi, a Parma, si è pensato di analizzare alcuni mass media e, naturalmente, se ne potrebbero analizzare molti altri. Per esempio la televisione, se avessimo, tecnicamente, la capacità di farlo. Oppure il cinema e, via dicendo. Insomma ciò che desideravo sottolineare è che da parte nostra c'è stata una scelta culturale precisa.

Quanto al problema di frenare la dissoluzione del patrimonio artistico e quindi ecologico, credo che ci siano molti modi di affrontarlo. Io vengo da una famiglia di Soprintendenti, quindi vorrei non essere frainteso. Ma a me interessa abbastanza poco che rubino il centomillesimo quadro oppure il milionesimo candelabro che servirà per fare il milionesimo paralume nella casa borghese. Mi interesserebbe di più che venissero create delle strutture vivibili nel contesto urbano ed extraurbano, cioè una difesa dalla speculazione, una ristrutturazione di queste cose. E poi venisse creato un tipo di educazione artistica per cui la gente non sentisse il bisogno di addobbare la propria casa, dignificandola, con dei residui di una sottocultura provinciale, chiesastica, quali sono le carteglorie, i paralumi fatti con i candelabri, i confessionali adattati a mobile-bar, ecc. Credo, cioè, che il discorso dovrebbe essere fatto più a monte.

DALAI EMILIANI: Vorrei rispondere all'osservazione-provocazione fatta da Quintavalle e, cioè, all'accusa che con la nostra indagine sulle mostre ci siamo mossi a livello di «sovrastruttura». A me pare che l'acquisizione di questa consapevolezza sia stata già un risultato del nostro lavoro di quest'anno. Se per noi tre, infatti, questa consapevolezza è un dato scontato, per gli studenti che arrivano dal liceo, dove il discorso sull'arte dell'Ottocento e del Novecento non

si sfiora neppure e dove tutta la storia dell'arte è ancora insegnata secondo criteri di tipo idealistico-crociano (perché nella grande maggioranza dei licei italiani, di fatto, la storia dell'arte si insegna ancora così) la coscienza della natura sovrastrutturale dell'attività artistica non esiste. E mi sembra che uno dei modi per arrivare a questa coscienza possa essere appunto il lavoro che abbiamo fatto noi, quest'anno.

Vorrei ancora aggiungere che, insieme a Marco Rosci, con cui ho tenuto, sempre alla Statale, un corso serale, il problema «arte e società» lo abbiamo affrontato anche con altri gruppi particolari di studenti e, precisamente, con gli studenti lavoratori. Infatti, in risposta alle richieste del Movimento Studentesco, quest'anno alcuni docenti della Facoltà di Lettere e Filosofia di Milano hanno ottenuto di organizzare dei corsi serali per studenti lavoratori (che, a detta del Consiglio di Facoltà, non esistevano e che invece si sono rivelati numerosi e molto impegnati). E con loro abbiamo ripreso lo stesso tema, però in una dimensione storica. Cioè, abbiamo messo a fuoco tre momenti che ci sembravano particolarmente significativi per un'analisi del rapporto arte-ideologia, arte-committenza: Coubert, Proudhon e la Comunc; l'arte in Germania dopo il 1918 e, infine, l'arte rivoluzionaria in Russia, tra il 1917 e il 1930. Ho voluto ricordarlo perché anche questo lavoro fatto con gli studenti serali è approdato, come risultato, alla consapevolezza che l'arte è sempre un fenomeno sovrastrutturale. E questo neanche per loro era un dato scontato.

MALTESE: Anch'io vorrei riprendere, un momento, l'osservazione che Quintavalle ha fatto a proposito del tipo di attività che abbiamo svolto a Milano e Genova, per quanto riguarda le gallerie. In un certo senso sono d'accordo. Cioè, so bene che il rischio è quello di dare per scontata una definizione dell'artisticità, quando invece è proprio ciò che va indagato. Però, a questo riguardo debbo dire che l'indagine che abbiamo fatto quest'anno, viene dopo un'altra indagine fatta l'anno scorso, in cui gli studenti si sono messi ad intervistare la popolazione di Genova — strato per strato dal punto di vista sociale, basandosi su precise proporzioni statistiche — per misurare la reattività all'oggetto artistico della popolazione presa nel suo complesso. In altre parole, è stata fatta una ricerca che tendeva a vedere in che misura la popolazione reagiva al fenomeno dell'oggetto artistico o estetico. Adesso sarebbe troppo lungo precisare come è stata fatta l'indagine ma posso dire che era stata fatta in modo da poter vedere anche quali erano i limiti di questa stessa artisticità e quale concezione dell'artisticità si poteva dedurre nell'insieme. Dirò di più: che il gruppo più attivo degli studenti si è poi recato a Bologna dove

ha fatto la medesima indagine, per avere un termine di confronto. Questo non per continuare a citare quello che abbiamo fatto ma soltanto per spiegare che, forse, a questo punto, emerge ancora un altro aspetto della situazione. Prima ho parlato della crisi della concezione della storia dell'arte e di crisi del patrimonio artistico. Adesso emerge il terzo punto di crisi e, cioè, la crisi del messaggio oggettuale in quanto tale. Quando ho pubblicato il volumetto «Semiologia del messaggio oggettuale» in fondo, ho voluto mettere l'accento proprio su questo. Ed è proprio l'elemento che è venuto fuori dall'indagine che abbiamo fatto, l'altro anno, sulla reattività della popolazione di Genova all'oggetto artistico. Infatti quella che è venuta fuori è una dominante indifferenza nei riguardi dell'oggetto in quanto tale. Cioè, si è passati da un messaggio oggettuale ad un messaggio sequenziale. E non per caso è stata citata la televisione come possibile campo d'indagine e non per caso il campo lo abbiamo spostato in zone che non sono più quelle del tradizionale messaggio oggettuale ma sono zone miste e si individuano con il termine di mass media. Il discorso quindi si sposta o, se si preferisce, si allarga e, in fondo, investe anche un ri-

Dal catalogo della mostra «La bella addormentata».



pensamento dell'impostazione dell'ultima Biennale. Ripensamento che nasce, evidentemente, da tutta una tendenza dell'arte contemporanea a obliterare — perché non c'è, mi pare, una negazione esplicita — a obliterare, dicevo, l'oggettività del messaggio artistico.

QUINTAVALLE: Sono d'accordo che il discorso dovrebbe essere portato, da un lato, sul problema della « sovrastruttura » e, dall'altro, sul passaggio avvenuto in questi ultimi anni dall'oggettualità al sequenziale. Ma forse il discorso ci porterebbe lontano e allora sarà meglio riprendere l'accento di Maltese alla Biennale ma per chiedersi a cosa servono oggi gli artisti nella nostra società. Una volta accertato che sono completamente emarginati, come lo sono i docenti che fanno soltanto un certo tipo di discorso astratto, bisogna chiedersi a che cosa potrebbero, invece, servire. Secondo me, gli artisti possono vivere all'interno di un contesto civile, soltanto se trovano dei committenti diversi dalle gallerie private. Soltanto se trovano una possibilità di insegnamento (che potrebbe essere, addirittura, nel contesto universitario) o di dialettica che sia diversa da quella solita dell'artista che vive per conto proprio, che fa la sua mostra, che cerca il critico, insomma quella dialettica molto penosa che conosciamo. L'artista dovrebbe vivere in un altro contesto. E all'interno di questo contesto, gli artisti dovrebbero essere considerati come dei tecnici, come degli ideologi della comunicazione visiva di massa, se vogliamo ribaltare sul piano teorico quello che si è detto finora. In questo modo, si potrebbero avere nuove funzioni degli artisti, i quali verrebbero interrogati sui problemi che vengono posti dalla città e dalla società. Problemi di ristruttura-

zione che verrebbero posti non solo dalle comunità e quindi dai rappresentanti eletti da queste comunità, ma anche attraverso l'Università che dovrebbe essere la coscienza civile della società. Allora, in questo senso, anche la situazione, diciamo, « sovrastrutturale » degli artisti potrebbe in qualche maniera essere ripresa in mano e allora anche l'analisi a cui si accennava prima e, cioè, il problema del passaggio dall'oggettualità al sequenziale troverebbe una precisa giustificazione. Cioè, ad un certo punto, lo scadere dell'interesse del pubblico diventa un dato di fatto e perciò diventa una necessità civile e di servizio pubblico compiere certe operazioni e lavorare su certi mass media. Solo in questo modo ci sarebbe forse la possibilità di riqualificare l'opera degli artisti, quell'opera che, al momento attuale, stando a quanto abbiamo visto alla Biennale (se vogliamo tornare allo spunto che ci ha offerto Maltese), a me sembra squallida proprio sul piano del metodo.

DALAI EMILIANI: Proprio in questo senso mi sembra che la proposta della vostra mostra di Parma « La bella addormentata » sia veramente nuova. E ci sia davvero un tentativo di proporre una cultura nuova anche se, a ben guardare, non alternativa a quella del sistema, di cui i mass media sono pure tra gli strumenti più compromessi. Nella vostra proposta comunque viene completamente superata e ribaltata la concezione tradizionale della mostra come « momento di spettacolo », per dirla con Debord, cioè come momento esemplare di autocontemplazione della società borghese. In che modo? Prima di tutto nel modo stesso di presentare le immagini che è stato quanto più povero possibile. Cioè, voi avete fatto tutto da soli e questo,

insieme all'esperienza positiva del lavoro di gruppo, è un'altra cosa che gli studenti che hanno lavorato con me e con i quali mi sono recata a Parma per vedere « La bella addormentata », hanno apprezzato molto. Tutto quell'aspetto spettacolare che esiste inevitabilmente nelle mostre, quanto più sono impegnate, voi l'avete completamente evitato. Così l'elemento spettacolo e quindi l'atteggiamento autocontemplativo da parte dello spettatore viene meno, per lasciare il posto soltanto ad un discorso per immagini. Discorso che vuole essere, soprattutto e prima di tutto, didattico. Il vostro proposito era quello di dare al pubblico una chiave per capire come funzionino un certo tipo di comunicazione visiva, come possa divenire uno strumento di persuasione ideologica. E, secondo me, lo avete ottenuto in modo esemplare.

MALTESE: Vorrei dire ancora qualcosa che possa, non dico costituire una conclusione, ma semplicemente una chiusura del nostro dibattito. Credo che a noi non resti che una via. Cercare di fare in modo che il patrimonio artistico (inteso, ripeto, nel senso più ampio del termine e quindi compresa anche ogni esperienza artistica contemporanea) sia sentito come proprio da un vasto pubblico e, possibilmente, dalla maggioranza della popolazione. Perché oggi — e sempre di più — il patrimonio artistico di cui ho detto, è considerato dalla comunità qualcosa di assolutamente avulso da sé, qualcosa di riservato ad un'élite, se non addirittura qualcosa di ostile. Noi dobbiamo cercare di far sì che sia sentito invece come cosa propria dal maggior numero possibile di persone. Questo, io credo, è l'unico mezzo che abbiamo per cercare di difendere questo patrimonio.

Dal catalogo della mostra « La bella addormentata ».



Dal catalogo della mostra « La bella addormentata ».



Dal catalogo della mostra « La bella addormentata ».

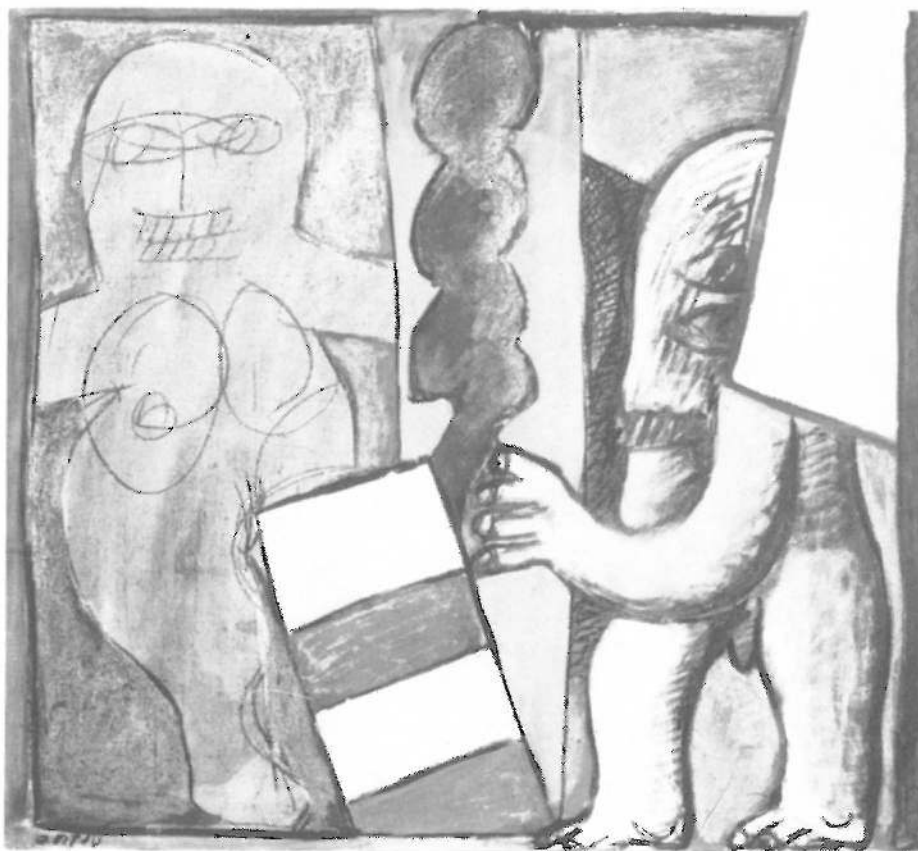


Le mostre dell'estate

Basilea

ART 3 '72

Terza edizione dell'Internazionale Kunstmesse, tenutasi per 4 giorni a Basilea, col titolo « Art 3 '72 ». Le gallerie e case editrici che vi hanno esposto erano 192 e gli artisti da loro presentati oltre 1300. Questi dati spiegano perché la rassegna viene ospitata nei padiglioni della Fiera Campionaria Svizzera. Esplicitamente, infatti, una semplice mostra-mercato. E, come in ogni mercato che si rispetti, c'è di tutto: l'ultimo film di Beuys o di Muehl e i multipli di Berrocal, le smorfie di Rainer o le foto delle azioni di Leisgen e un acquarello di Nolde o di Pechstein, le edizioni delle DuMont Schauberg e le cartelle di Dalì. Insomma, una congerie di opere di un numero ubriacante di artisti: dagli astratti agli iperrealisti, dai lumino-cinetici agli informali, dagli espressionisti ai surrealisti, dai naïfs ai comportamentisti, ecc. E gallerie di ogni tipo: dalla Maeght alla Sant'Ambroeus, dalla Schwarz alle molte specializzate, ormai, soltanto nei proficui multipli. A modo suo, realmente una manifestazione di « consolidamento » (per citare la definizione del prefatore del voluminoso catalogo). In effetti, una rassegna che consacra l'arte — apertamente, senza più alibi di sorta — in una dimensione puramente commerciale.



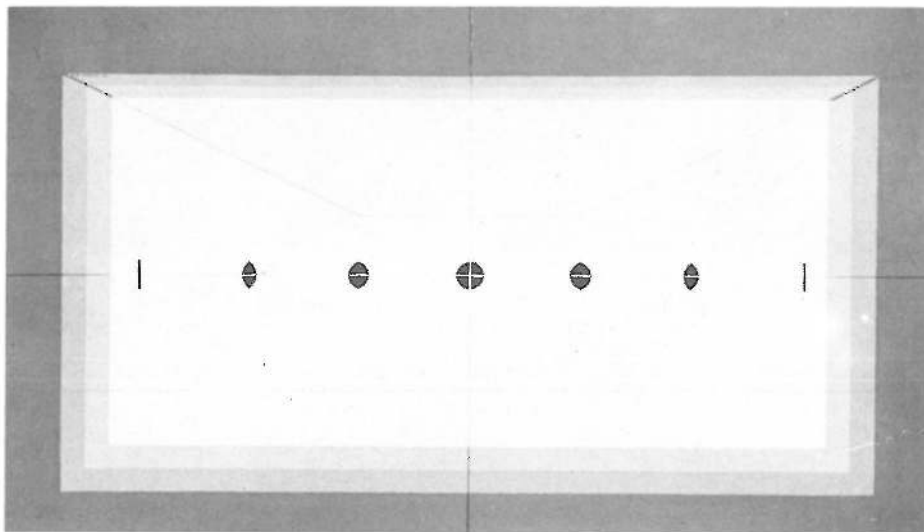
H. Antes: *Figura*, 1963.

Burano

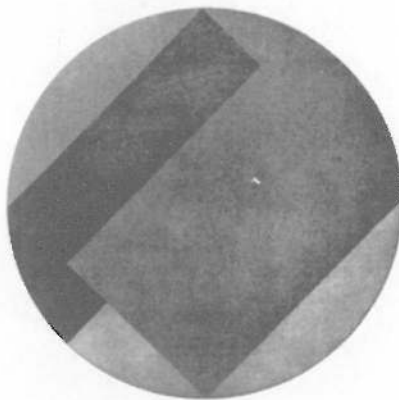
G. Sartorelli: *Proposta razionale*, 1972.

Premio Burano

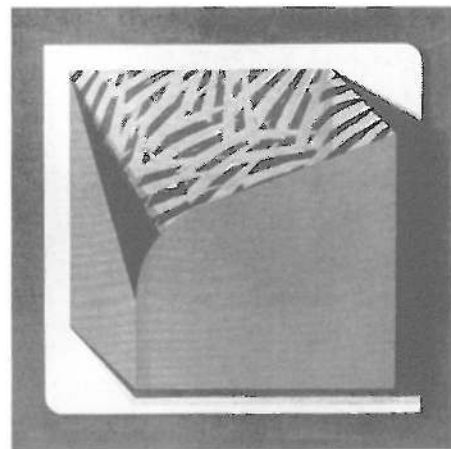
Organizzato, per il rilancio artistico di Burano, dall'Azienda autonoma soggiorno e turismo e il Casinò municipale di Venezia (presso la scuola Alfredo Cocco) questa prima edizione è stata suddivisa nelle seguenti 4 sezioni: 1) retrospettiva dedicata a Umberto Moggioli; 2) mostra dedicata alla « pittura veneziana degli anni venti », comprendente opere, fra gli altri, di Novati, Cadorin, Eugenio da Venezia, Candiani, Seibezzi, Mori, Villa, Scarpa-Croce, Bergamini; 3) mostra degli « artisti operanti oggi nelle Venezie »: 40 artisti fra cui Radicioni, Basaglia, De Luigi, Tessari, Celli, Perusini, Apollonio, Costalonga, Ciussi, Sartorelli, Zarpellon, Legnaghi, Senesi, Plessi, Giorgi, Rampin, Anselmi, Patelli, Teardo, Olivotto,



Schmid, Saffaro; 4) «progetti di urbanistica: Venezia, Burano e la laguna» di Gardella, Pini, Della Pupa. Buona cosa è sembrata l'articolazione data alla rassegna. Giusto aver ricordato Moggioli, che fu uno dei protagonisti della cosiddetta «scuola di Burano», e aver dedicato uno sguardo retrospettivo a quella «pittura veneziana degli anni 20», nota solo in ambito locale e, pur se limitata, forse non trascurabile, almeno per alcuni artisti. A parte la riserva per qualche assenza ingiustificata, buono e vario il panorama odierno. La commissione inviti era composta da Guidi, Saetti, Costantini, Marchiori, Perocco, Toniato, Fraccalini (segretario). In catalogo scritti di Marchiori, Fraccalini, Perocco, Rizzi, Toniato, Costantini, Cristianelli e Bortoluzzi.



C. Ciussi: XXII, 1971.



A. Anselmi: *Dipinto AC 10*, 1972.

Carpi

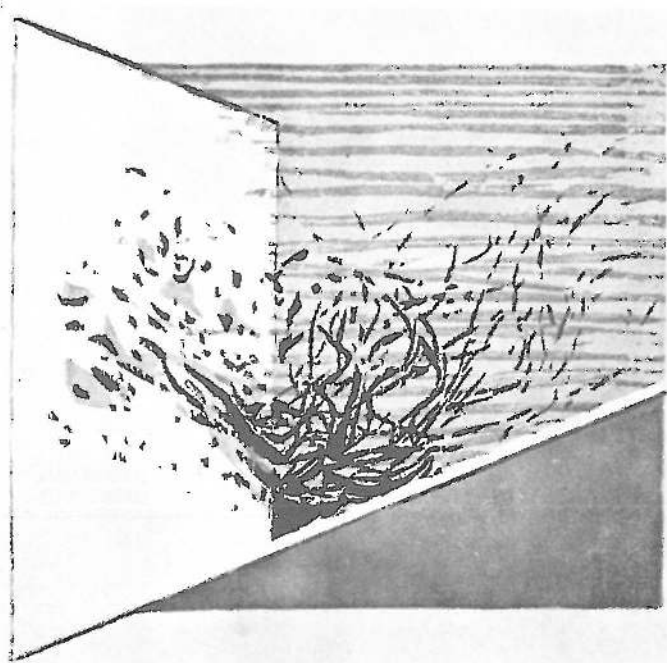
Triennale della xilografia

Seconda edizione di questa triennale riservata alla xilografia internazionale contemporanea. Ideata tre anni fa da Carlo Contini, direttore del Museo della xilografia «Ugo da Carpi», si è svolta anche questa volta nella sede del Museo, al Castello dei Pio a Carpi. Come ha ricordato Luigi Servolini nell'introduzione al catalogo, essa intende salvaguardare un mezzo di espressione inconfondibile e glorioso, quale è, appunto, quello a cui Ugo da Carpi apportò, nel '500, così impor-

tanti e decisive innovazioni. La mostra ha confermato gli splendidi risultati ai quali può dar luogo questa tecnica che, operando su una materia organica qual è il legno, esige una profonda sensibilità. La scelta degli artisti è stata compiuta dai commissari designati di ciascun paese; essi avevano la possibilità di scegliere un massimo di 6 artisti con 3 opere di recente produzione. Le nazioni partecipanti sono state 43, gli artisti 218, le opere 635. Commissario per l'Italia, Servolini, che ha invitato Calavalle, De Giorgio, Delitalia, Dessy, Faraoni, Fondi, Quilici

Buzzacchi, Romani e Zetti. La rassegna è stata completata dall'esposizione di 50 opere della corrente «Ukiyo-E», un movimento giapponese dal XVII al XIX sec., famoso per l'influenza che ebbe nell'arte europea moderna. Inoltre, mostra dedicata ad «Adolfo De Carolis e il suo tempo», con xilografie dell'artista marchigiano e di suoi allievi o contemporanei, quali il fratello Dante, la figlia Donella, Barbieri, Cambellotti, Cisari, Di Giorgio, Moroni, Nonni, Sensani e Lorenzo Viani. Il testo in catalogo relativo a quest'ultima mostra è di Diego Pettinelli.

A. Calavalle: *Xilografia n. 3*, 1970.



M. Fondi: *Maternità*, 1968.



Eindhoven

La strada

Mostra eccezionalmente rigorosa e negli scopi e nella realizzazione. Essa è nata dalla lucida volontà dei dirigenti il Van Abbemuseum di Eindhoven, in Olanda, di dare al museo un effettivo ruolo culturale e sociale. Ed, in particolare, dalla loro convinzione (maturata attraverso dibattiti e discussioni, condotti soprattutto nella rivista edita dal museo stesso) che la funzione, oggi, di un museo è quella di offrire — visualmente — argomenti che rendano consapevole il pubblico della sua partecipazione ai più importanti fenomeni sociali. In questa prospettiva, si è pensato che «la strada», come luogo d'incontro e mezzo di comunicazione e, quindi, come forma di vita della comunità, potesse costituire un valido argomento di esame e di meditazione. Affidato ad un gruppo di studio (composto da Tjeer Deelstra, Jan von Toorn e Jaap Bremer) il compito di sviluppare il concetto-base della mostra, si è scelto, come mezzo di visualizzazione, la fotografia, escludendo qualsiasi altro mezzo artistico. E si è chiesta la collaborazione a vari specialisti, fra cui sociologi, storici, storici dell'arte, urbanisti, biologi, antropologi. Ne è sortita una mostra esemplarmente leggibile, articolata in tre parti: 1) fotografie di strade nelle società non industriali, divise a loro volta in diversi esempi: dagli accampamenti dei nomadi boscimani ai villaggi agricoli dell'India; 2) strade nelle società pre-industriali e industriali, anche in questo caso presentando vari stadi e situazioni: dal nord Africa alle metropoli europee; 3) strade del Terzo Mondo, con le loro acute contraddizioni e contrasti. Da questa vasta panoramica sono emersi, quasi spontaneamente, i vari quesiti sul futuro della strada e se sarà ancora possibile rivitalizzarla, per sviluppare nuove forme di vita comunitaria. E la mostra ha cercato di visualizzare anche questi interrogativi, stimolando così una presa di coscienza del pubblico. Al catalogo, diviso in due distinte parti, è stato lasciato il compito di teorizzare i vari problemi sollevati dalla mostra. A chi sa quanto l'Olanda sia all'avanguardia in questo campo non sorprenderà sapere che la mostra è stata integrata da una serie di lezioni, a cura della Fondazione Eindhoven per l'educazione artistica e che sono state fatte apposite visite per gli insegnanti e che, sia i singoli che i gruppi, potevano avere degli accompagnatori, scrupolosamente preparati.



Amsterdam.

New York.

Cina.

Faenza

Concorso ceramica d'arte

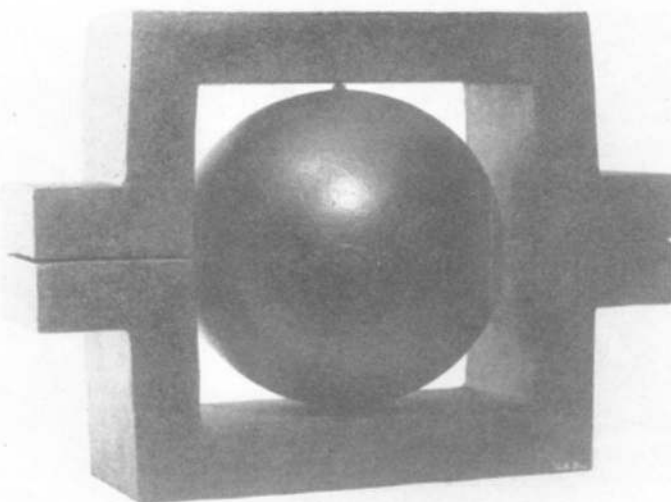
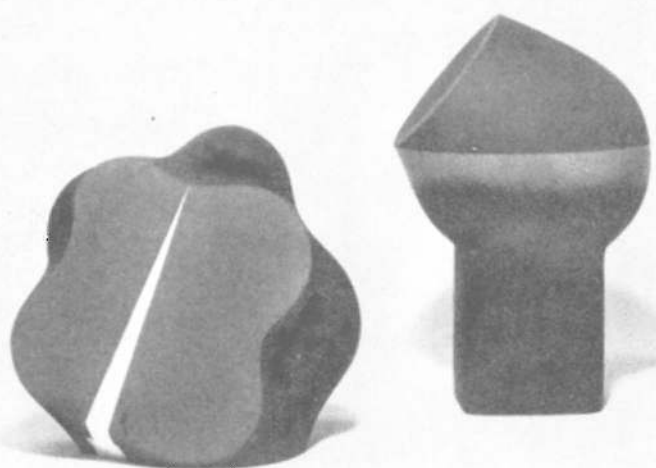
Trentesima edizione della mostra-concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea, che si è tenuta al Palazzo delle Esposizioni, divisa, come al solito, in tre settori: 1) opere a pezzo unico di pura invenzione; 2) prodotti d'uso e funzionali; 3) elaborati di allievi di istituti e scuole d'arte. Per il primo settore, le opere vagliate sono state oltre mille; accettate 653, di 38 concorrenti italiani e

179 stranieri, rappresentanti 32 nazioni. Liverani (nel catalogo) e la giuria (nel verbale) hanno lamentato che attualmente siano trascurate, quasi del tutto, le possibilità pittorico-coloristiche della ceramica, a vantaggio di una « preponderanza di espressione plastica ». Come si può osservare, guardando le opere premiate dal 1938 al 1971, malgrado gli esiti di un Gambone, di un Leoncillo, di uno Zauli,

di un Pianezzola o di un Sassi, forse è l'idea stessa della ceramica che è in crisi, come conferma, d'altronde, questa edizione. Il primo premio « Faenza » è stato assegnato al giapponese Yasuo Hayashi e gli altri premi a Bini, Satonaka, Leoni, Mascitti, Kuze e Larson. Il premio « Ballardini » per la maiolica decorata non è stato assegnato.

Y. Hayashi: *Premio Faenza, 1972.*

N. Bini: *Strutture e sfera.*



Ferrara

Mostre comunali

Quattro mostre (retrospettiva di Mentessi, sculture della raccolta Henraux, Ligabue e Gianni Colombo), in quattro direzioni in un certo senso opposte e complementari. La retrospettiva di Giuseppe Mentessi, organizzata nelle sale del Palazzo dei Diamanti, è una mostra storica ed è un omaggio che la città ha voluto rendere a questo pittore, amico di Previati, nato a Ferrara (nel 1857) e per lunghi anni insegnante all'Accademia di Brera. Come ribadisce Zeno Birolli nel catalogo, che contiene le riproduzioni di tutte le 173 opere esposte, si tratta di un artista minore, con una forte vena realistica in gioventù e grossi limiti nella tarda fase milanese, ma la cui conoscenza vale per precisare storicamente un clima. Inoltre, come ricorda l'arina nella prefazione, serve per ricordare un uomo che della bontà e della solidarietà fece un abito di vita. Le sculture della raccolta della

Società Henraux di Querceta sono state, invece, esposte nel cortile d'onore del Palazzo, con l'intento di richiamare l'attenzione sulla possibilità di utilizzare l'orto retrostante per un parco, dove esporre in permanenza opere plastiche. La raccolta comprende pregevoli opere di vari artisti fra cui Arp, Vantongerloo, Mirò, P. Cascella, Cassani, Cappello, G. Pomodoro, Giannotti, Stahly, Serrano. Nell'adiacente Centro Attività Visiva, olii, sculture e grafica di Antonio Ligabue. Circa una ottantina di opere per un esauriente ritratto di questo straordinario artista. Infine, la mostra di Gianni Colombo. Una serie di realizzazioni percettivo-spaziali (dal '60 al '71) di questo che è uno dei nostri più rigorosi ricercatori. Argan, che lo presenta, ha parlato di « designer che non progetta oggetti ma situazioni spaziali ».

M. Giannotti: *Scultura.*



Firenze

Henry Moore

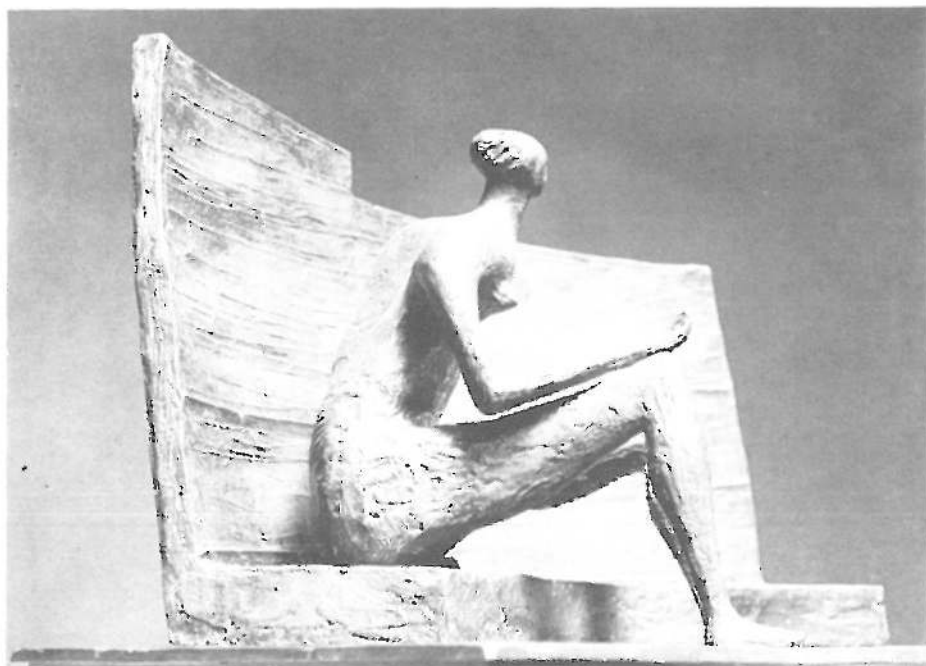
L'introduzione al catalogo del sindaco di Firenze e una lettera dello stesso Henry Moore spiegano il perché di questa mostra dello scultore inglese al Forte di Belvedere. Moore in Toscana è ormai di casa e Firenze ha inteso rendergli onore. Lo ha fatto organizzando, con la collaborazione del British Council, una mostra grandiosa, composta da circa 300 opere di cui, più della metà, sculture e parecchie di dimensioni monumentali, poste sugli spalti, col panorama di Firenze come sfondo. Di notevole rilievo critico anche la cospicua serie di disegni, incisioni, litografie e quaderni di schizzi che (esposti insieme alle sculture di minor ingombro nei tre piani della palazzina) offrono la possibilità di studiare, in ogni dettaglio, l'opera dello scultore. Purtroppo, la mania celebrativa ha guastato un po' le cose. Con punte di assoluto ridicolo all'inaugurazione: principessa Margaret e consorte, folla di autorità, baldacchino rosso, armigeri in costume e banda, inviti di serie A e B, tantissimi poliziotti e, pare, nessun artista fiorentino invitato. La mostra è stata curata da Carandente, che ha scritto anche il catalogo ragionato delle opere esposte, un'ampia nota bibliografica e la bibliografia. Il grosso catalogo, graficamente forse un po' ricercato, contiene, inoltre, alcune riflessioni di Moore sulla scultura, una prefazione di John Russel e un'antologia critica con brani da testi spesso noti: da quello famoso di Read del '34 a quelli di Ragghianti e Argan dell'anno scorso. Vi è poi la riproduzione di tutte le opere.



H. Moore: *Re e regina*, 1952/53.

H. Moore: *Donna seduta contro un muro*, 1956/57.

H. Moore: *Figura eretta come una lama*, 1961.



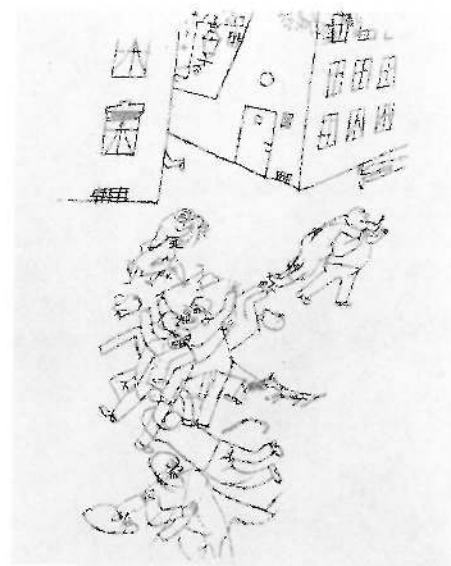
Firenze

Biennale della grafica

Terza edizione della Biennale internazionale della grafica, che è stata ancora più colossale delle precedenti. Una sola cifra: in due soli anni si è passati da 34 a 56 nazioni partecipanti. Continuando così, nel 1974, le pur capaci sale di Palazzo Strozzi certamente scoppieranno e i cataloghi, che adesso sono già due, diventeranno un'enciclopedia. Ciò è motivo di soddisfazione per Nocentini, segretario dell'Unione Fiorentina, promotrice della manifestazione ma, forse, un po' meno per i visitatori. È noto, infatti, che la resistenza della percezione umana ha un limite ben preciso e dopo un po' non si vede più niente e, come accadeva appunto in questa Biennale, si finisce per « passeggiare » per la mostra. È probabile che, contrariamente a ciò che pensa Nocentini, questo non significhi né informare, né far conoscere. Per farlo realmente, occorrerebbe che la rassegna si articolasse, per esempio, in una serie di manifestazioni, meglio se a coprire l'intero biennio. Si avrebbero inaugurazioni probabilmente meno affollate di autorità ma, per una città così carente di mostre pubbliche di arte contemporanea com'è, in fondo, Firenze, significherebbe, sul serio, un'efficace azione di divulgazione. Ci si lamenta perché, in effetti, pur se diversi « omaggi » sono risultati superflui, la rassegna nel suo complesso è stata interessante e piena di buone opere. Tralasciando i disegni del pittore secentesco Il Volterrano (le mostre del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi già assolvono, egregiamente, questo compito), la rasse-

gna comprendeva le seguenti sezioni: omaggio a 3 artisti scomparsi (Magnelli, Campigli e Viterbo); « ricordi » di Buzzati e di Bongi; piccole antologiche dei due vincitori della precedente edizione, Cassinari e il giapponese Tamura; concorso fra artisti contemporanei (per l'Italia scelti con criterio di rotazione con 4 opere a testa e per l'estero su segnalazione dei commissari stranieri, con diverse eccezioni — in più o in meno — per quanto riguarda le 5 opere a testa previste). Inoltre, mostra della « Grafica 1940-1960: resistenza e lotta per la libertà », a cura di vari critici (la prefazione in catalogo è di Mario De Micheli), in concomitanza con le manifestazioni di analogo tema del Maggio Musicale Fiorentino. In special modo, per quest'ultima sarebbe stato necessario fare una mostra a sé stante. Infatti era molto vasta ed oltre ad una scelta presenza di artisti italiani (con opere spesso pochissimo conosciute), ci sono state alcune « personali » straniere (ad esempio, Grosz e Lea Grundig per le due Germanie, Matulla per l'Austria, Colliander per la Finlandia, Grassman per il Brasile) di notevole interesse. Significativo l'invio, per questa sezione, di stampe popolari del XVIII e XIX secolo, da parte della Polonia. I cataloghi, come si è detto, erano due, di cui il secondo interamente dedicato alla mostra « Grafica 1940-1960 ». I due principali premi sono stati assegnati ad Arnaldo Pomodoro e allo jugoslavo Borislav Aleksic.

J. Genoves: *Il gruppo*, 1970.

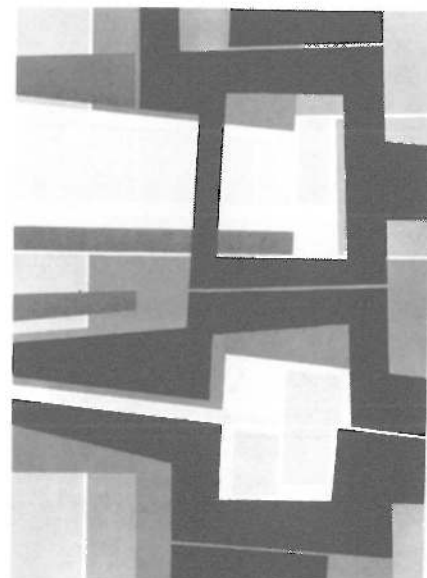


G. Grosz: *Rivolta di pazzi*, 1917.



F. Bodini: *I segni del pontefice*, 1971.

G. Nativi: *Centro d'energia*, 1968.

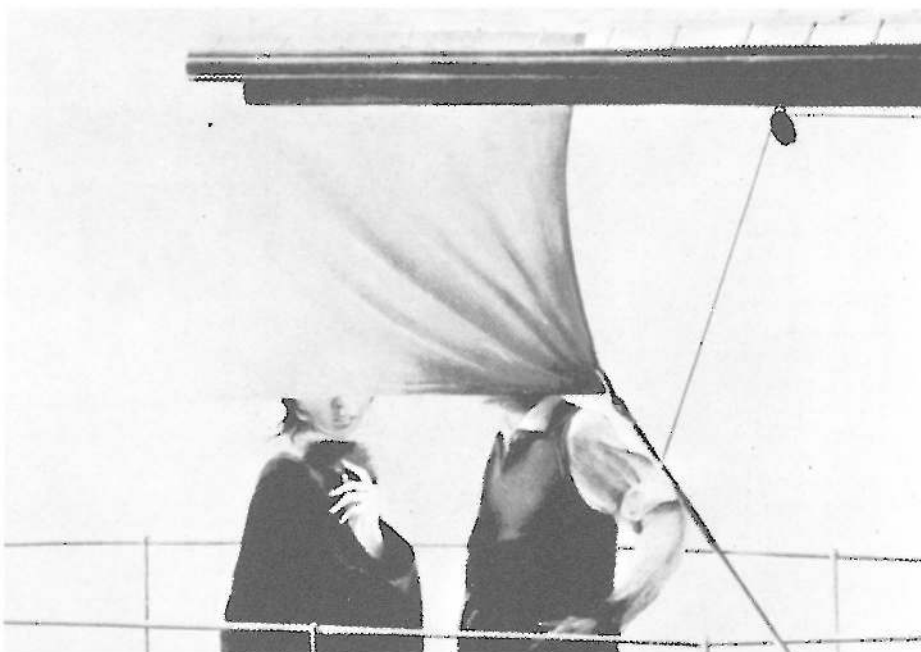


Francavilla a Mare

Premio Michetti

26ª edizione del Premio Michetti, promosso dalla omonima Fondazione. Orientato, come le precedenti ultime edizioni, su artisti giovani, la commissione si è attenuta, salvo alcune eccezioni, a questo criterio, operando un numero limitato di segnalazioni su aree regionali. Sono stati invitati: Baratella, Madella, Manzella, Olivieri, Vago (Milano: da Fagone); C. Battaglia, Gentili, Guarneri, Leinardi, Satta (Roma: da Lambertini); Baldassarre, Carabellese, Martiradonna, Salvemini, Sivilli (Bari: da Marino); Benedini, Benedetti, Forgioli, Raciti, Tadini (Milano: da Mascherpa); Del Buc, Devalle, Gallina, Lessio, Mantovani (Torino: da Aldo Passoni); Del Vecchio, De Stefano, Fergola, Izzo, Scarpato (Napoli: da Ruju); Brindisi, Michele Cascella, Di Fabrizio, Falconi, Melarangelo (Pescara: da Tiboni). La commissione ha attribuito gli acquisti a Del Vecchio, De Stefano, Gallina, Guarneri, Olivieri, Vago. Accanto alla rassegna, è stata allestita, a cura di Vittorio Fagone, una mostra di Renato Birolli, che raccoglieva una quarantina di opere significative dei diversi periodi.

G. Falconi: *S'ode il mare*, 1971.



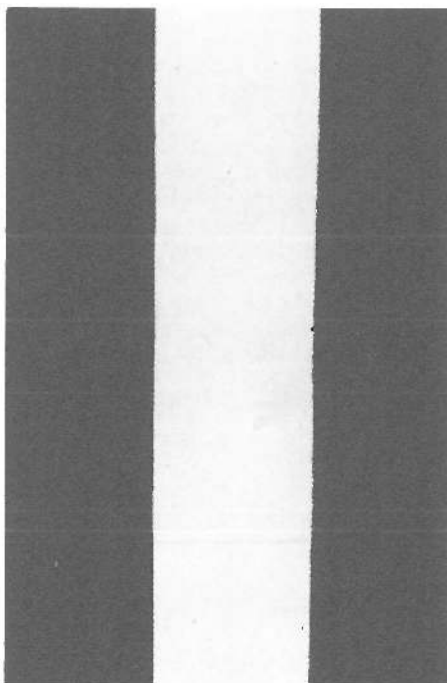
Londra

Barnett Newman

Barnett Newman fu sempre molto restio ad esporre. In tutta la sua vita, ebbe 5 mostre personali e 2 modeste retrospettive negli anni '50. Questa vasta mostra alla Tate Gallery è stata quindi un evento straordinario. La morte, avvenuta nel 1970, interruppe la preparazione di questa rassegna che egli, fin dal 1969, aveva deciso di allestire a Londra, con l'aiuto di Thomas B. Hess, che ne ha ora curato il catalogo. Le sculture non sono state incluse, mentre c'era una sezione di disegni fatti col pennello (esperimenti di textures) e stampe (acqueforti e litografie). La mostra raccoglieva quasi tutta l'opera pittorica più importante, che si snodava su una installazione a doppio zig-zag, inventata da Newman per le pareti di una sinagoga. Comprende anche le opere precedenti al 1948 che contengono già i motivi fondamentali della sua arte e, cioè, la ricerca di nuovi simboli ed una forza etica comune ad altri artisti, amici suoi, come Gorky e Rothko. Come pure le ultime tele, opere di grande impassibilità, dipinte in colori primari e di sorprendente varietà e ricchezza di solu-

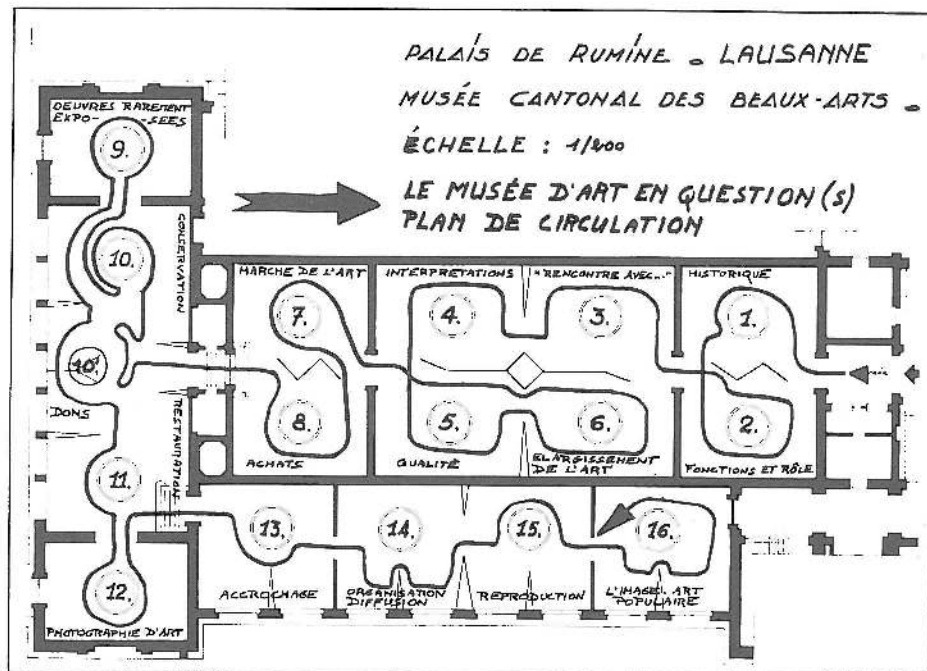
zioni. Il catalogo risulta uno strumento estremamente utile per approfondire la conoscenza della vita di Newman. Sia durante gli anni '30, quando, a differenza dei suoi amici e colleghi (Pollock, De Kooning, Guston, Gorky, Broocks, Kline), che si buttarono con entusiasmo nell'esperienza del Piano governativo W.P.A. e crearono le basi per la nuova pittura americana, egli si mantenne appartato. Sia durante i suoi difficili anni '40, quando (da marxista) si dedicò alla politica, elaborò progetti anti-inquinamento per New York City, e tra studi sociologici e filosofici cercò disperatamente la sua strada nella pittura, in stretta amicizia con Gottlieb. Assai interessante anche l'ampia citazione dei suoi scritti: dai « Monologues », fra cui notevole « The Plasmic Image » (1943-45), in cui traccia la sua poetica, a quelli epigrammatici ed ermetici, intorno al 1948, dai quali emerge ora uno spirito ottimistico, ora la convinzione che il contenuto dell'arte è il senso della tragedia, il soprannaturale. La mostra sarà trasferita, in ottobre, a Parigi.

B. Newman: *Profilo di luce*, 1967.



Le musée d'art en question (S) 1

In giro se n'è parlato poco. Mentre è stato uno degli avvenimenti più degni di attenzione dell'estate. La mostra è consistita in una specie di esame di coscienza. Il Musée cantonal des beaux-arts di Losanna, utilizzando, fra l'altro, soltanto materiale di sua proprietà (quindi con poca spesa), si è, infatti, visivamente, pubblicamente interrogato sulla propria natura, sulle sue funzioni e, implicitamente, sul suo futuro. Frutto del lavoro di una trentina di persone (personale del Museo, studenti di istituti d'arte e del corso di museologia dell'Università, collaboratori esterni e vari artisti) che, divisi in 17 gruppi coordinati da René Berger, con 22 riunioni generali e 352 riunioni di sezione, hanno voluto rendersi conto di quale è la realtà odierna di un museo d'arte. E mediante questa presa di coscienza — dapprima loro e, in un secondo tempo (attraverso la mostra) anche del pubblico — hanno cercato di creare un rapporto dialettico con tale realtà. Per meglio analizzare e illustrare questa realtà, la mostra è stata divisa, appunto, in 17 sezioni. Sezioni didattiche ma, soprattutto, tutte sotto il segno di un bel punto interrogativo; e, grazie all'autonomia di ciascun gruppo, originali e, in genere, piacevoli. Mentre un intelligente catalogo-giornale, venduto al modico prezzo di 1 fr., ne aiutava la lettura da parte del pubblico. Si iniziava con la storia del museo e, via via, attraverso l'interrogativo sul ruolo del museo, la proposta di incontri con gli artisti (16 artisti, uno per settimana, presenti con le proprie opere e l'armamentario per farle), esempi di interpretazione storica o artistica di un'opera d'arte, visualizzazione degli ardui problemi della qualità estetica e allargamento dell'arte (dai dipinti infantili e domenicali al foglio bianco a disposizione del visitatore) si arrivava al rendiconto della organizzazione della iniziativa medesima, ai problemi della riproduzione delle opere, di quelli dell'arte fotografica (una apposita saletta di proiezione) e, infine, ai quesiti sull'immagine e arte popolare: dalla pubblicità al fumetto, alla televisione. Insomma una esposizione molto stimolante di tutta la vasta problematica che, oggi, un museo, sia d'arte antica che contemporanea, deve affrontare (in varie sezioni si chiarivano anche gli acquisti, le donazioni, la catalogazione, la conservazione, il restauro e le esposizioni). Senza però pretendere di dare delle risposte. Anzi, ponendosi come premessa (questo spiega quel n. 1 accanto al titolo) di una permanente messa in questione del museo, per renderlo adatto alla continua trasformazione della nostra realtà. Ciò — come appunto ha scritto René Berger — nella consapevolezza che

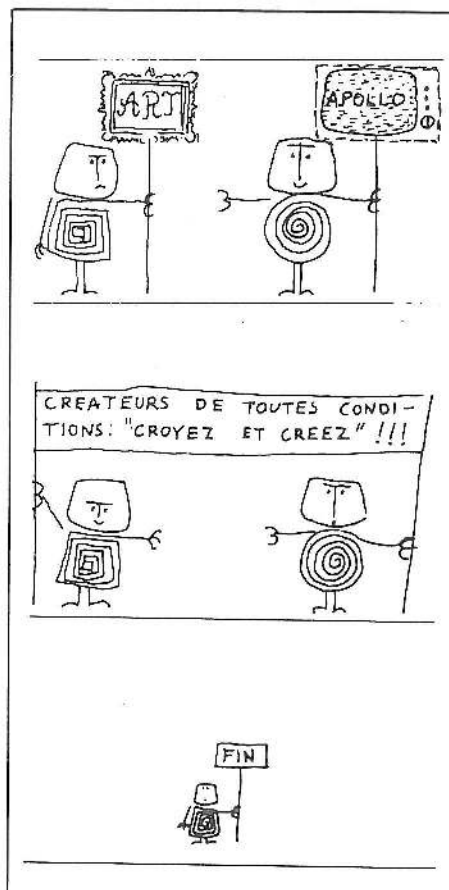


Le musée d'art en question (S) 1: *Percorso.*

Dal giornale-catalogo.

« se compito dell'arte è esprimere le nuove strutture dell'uomo, dovere e ambizione dei musei è di farci prendere coscienza, di rivelarci, di aiutarci nelle nostre difficili e spesso dolorose modificazioni. »

Manifesto.



Mentone

IX biennale

La IX Biennale internationale d'art 1972 di Mentone — la più antica di Francia — ha raggiunto, quest'anno, la maggior età. E gli organizzatori, con a capo il presidente Francis Palmero e il segretario generale Emile Marze, hanno voluto festeggiare questi 21 anni di vita, dedicandola all'inglese Graham Sutherland, da parecchi anni cittadino di Mentone, per lunghi periodi di tempo. Il Palais de l'Europe ha così ospitato una ventina di sue pitture, 2 sculture ed oltre 60, tra gouaches, disegni e opere grafiche, eseguite in un arco di tempo che va dal 1930 ad oggi. La Biennale vera e propria ha visto la partecipazione di 325 artisti, compresi vari « maestri » fuori concorso, tipo Kokoschka e De Chirico, ed è perciò risultata alquanto affollata e di livello medio piuttosto discontinuo. Il primo premio è stato assegnato a Music, mentre i 3 premi della Città di Mentone sono andati a Bernik, Kubovsky e Raza. Altri premi a Wiswanadhan, Mandeville e Gritti. Oltre a queste due manifestazioni, c'è stata la mostra-omaggio ad una ventina di « pionieri », che parteciparono, nel 1951, alla prima edizione della Biennale, che si chiamava allora Biennale de France, un'esposizione di manifesti portoricani



G. Sutherland: *Foresta con catene*, 1971/72.

(dal 1950 al 1972), una di naïfs, films d'artista e la manifestazione « Stradart »

o l'arte nella strada, presentata da Iris Clert.

Milano

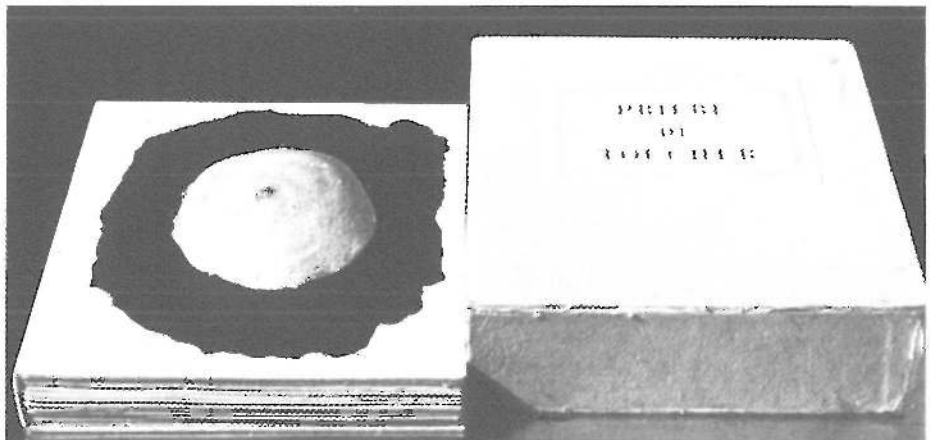
I denti del drago

Organizzata da « L'uomo e l'arte », a cura di Daniela Palazzoli, la mostra era dedicata alle trasformazioni delle pagine e del libro, avvenute in questi ultimi tempi. Ma, a differenza dell'esposizione di tema quasi analogo, « Il libro come luogo di ricerca », curata dalla stessa Palazzoli e da Barilli, nell'ambito della 36ª Biennale di Venezia, che era limitata all'ultimo decennio, questa mostra milanese ha costituito un più radicale panorama storico. Infatti, partendo dalle pagine di « Un colpo di dadi » di Mallarmé e dalle « parole in libertà » di Marinetti, giungeva fino alle più stravaganti realizzazioni dei nostri giorni, quali, ad esempio, il libro di albicocche di Parmigiani o il libro-formicaio di Marocco. Il titolo della mostra si è rifatto alla leggenda di Cadmio, che uccise il drago dai cui denti nascono le lettere dell'alfabeto. Ma alludeva, anche, all'ipotesi di McLuhan secondo cui — al pari dei denti — la linearità delle lettere gutenberghiane sminuisce la materia e impedisce quella percezione totale o inclusiva, che è alla base degli odierni media elettronici. La mostra si proponeva, appunto, di mostrare come la crisi del libro — contenitore di

lettere gutenberghiane — sia conseguenza di questa intuitiva consapevolezza e si inquadri nella vasta crisi dei linguaggi artistici. Il materiale documentario era abbondante e, malgrado la varietà delle ricerche, rendeva bene quest'idea della crisi del libro tradizionale e come esso possa essere destinato al museo (da qui

la copertina con naftalina del catalogo), per essere sostituito da comunicazioni più totali, di cui questi oggetti-libro costituiscono i paradossali modelli. In catalogo una raccolta di testi della stessa curatrice, di Carrega, di Isgrò e di Gianni Emilio Simonetti, che teorizzano o storicizzano questa tesi.

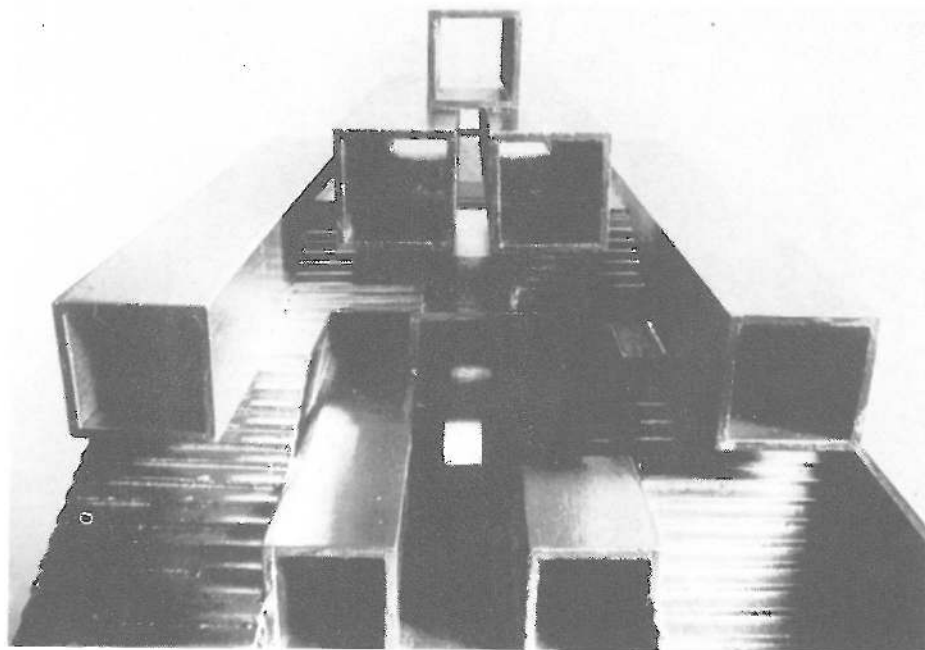
M. Duchamp: *Prière de toucher*, 1947.



Milano

Milano 70/70

Organizzata dalla Fondazione artistica Poldi Pezzoli, si è trattato della terza ed ultima delle rassegne che, partendo da un'idea di Russoli, hanno colto l'occasione della ricorrenza dell'unità d'Italia, per presentare, in rapida sintesi, un secolo d'arte a Milano. La mostra di questa estate ha riguardato il periodo 1946-1970 ed è stata curata da un comitato composto da Gae Aulenti (alla quale si deve l'allestimento), Bordoli, Gregotti, A. Mottola Molfino, Russoli e Gregoretti, direttore del Museo Poldi Pezzoli, dove si sono tenute le 3 manifestazioni. Più ancora delle precedenti, questa mostra «1946-1970» è riuscita solo in parte (con le sue 130 opere esposte: pitture, sculture, modelli architettonici e oggetti) a dare conto delle esperienze maggiormente significative che si sono avute a Milano in quest'ultimo venticinquennio. Forse per il poco spazio a disposizione (ma lodevole la spregiudicatezza di farle in un museo come il Poldi Pezzoli) e un certo sostanziale conformismo e, più probabilmente, per l'obiettivo difficoltà di affrontare una materia ancora insufficientemente sedimentata. Anche l'idea — in pratica piuttosto sofisticata e confusoria — di tappezzare la mostra con fotocopie da riviste di arredamento, scelte col computer e volte a dimostrare la parte sovrachiarante avuta dal disegno industriale, non ha facilitato le cose. In un certo senso ha supplito (come d'altronde per le

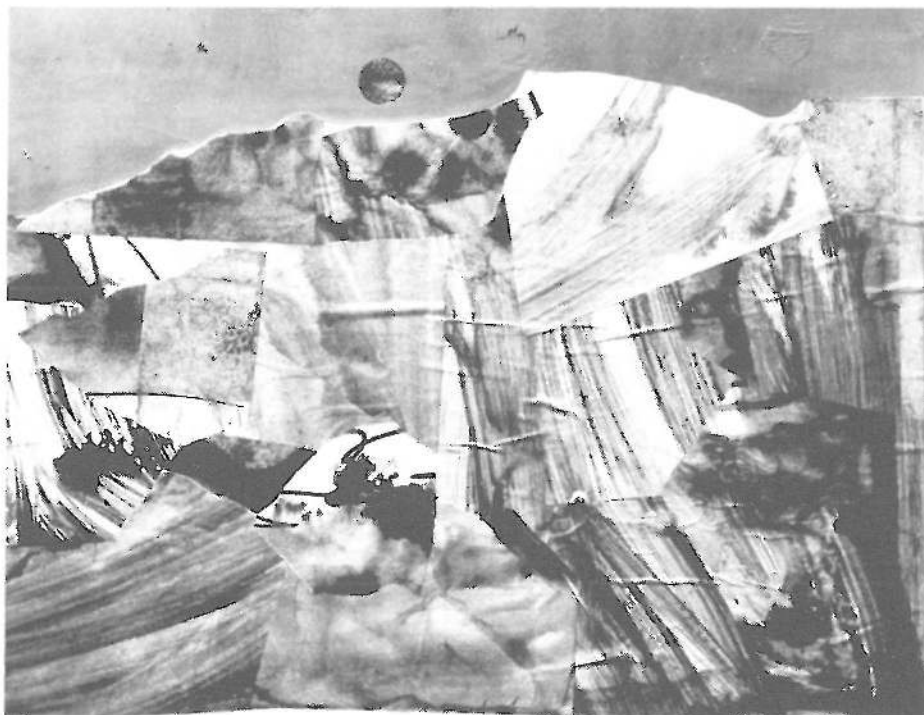


V. Gregotti: *Progetto XIII Triennale*, 1964.

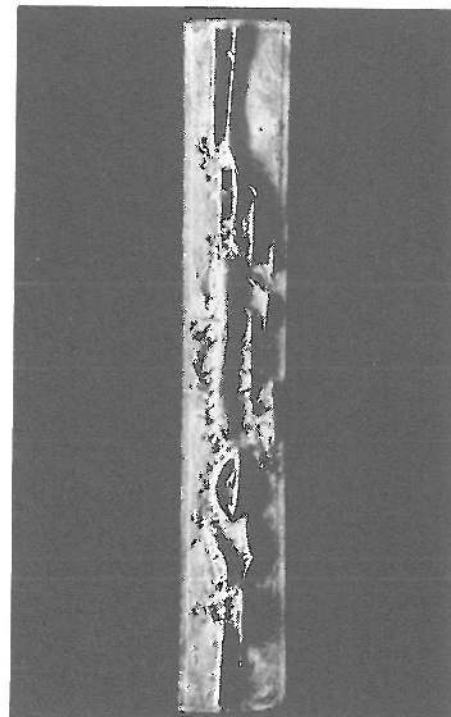
precedenti mostre) il catalogo, redatto da Alessandra Mottola Molfino, che ricostruisce, con maggiore precisione ed evidenza, fatti e problemi di questo periodo. Senza dubbio, un utile strumento di studio. A parte la prefazione di Gregoretti, il grosso volume si apre con una serie di 14 scritti (da Eco a Montale, da Arbasino a Grassi, a Dell'Acqua) che, da angolazioni diverse, danno testimonianza — ora ottimistica, ora pessimistica — di questi anni. Vi sono poi tre ampi capitoli

sull'architettura, sulla pittura e scultura e sul disegno industriale e comunicazioni visive, che analizzano, con numerosi testi critici e testimonianze varie, le problematiche e gli avvenimenti principali. Per la pittura e scultura, i testi sono di Valsecchi, Dorfles, De Grada, Russoli, Ballo, De Micheli e Trini. Seguono tavole sinottiche illustrate, per riassumere visivamente il panorama culturale e, infine, un ampio e preciso dizionario biobibliografico degli artisti a cura di Anna Mottola.

S. Dangelo: *Esilio*, 1953.

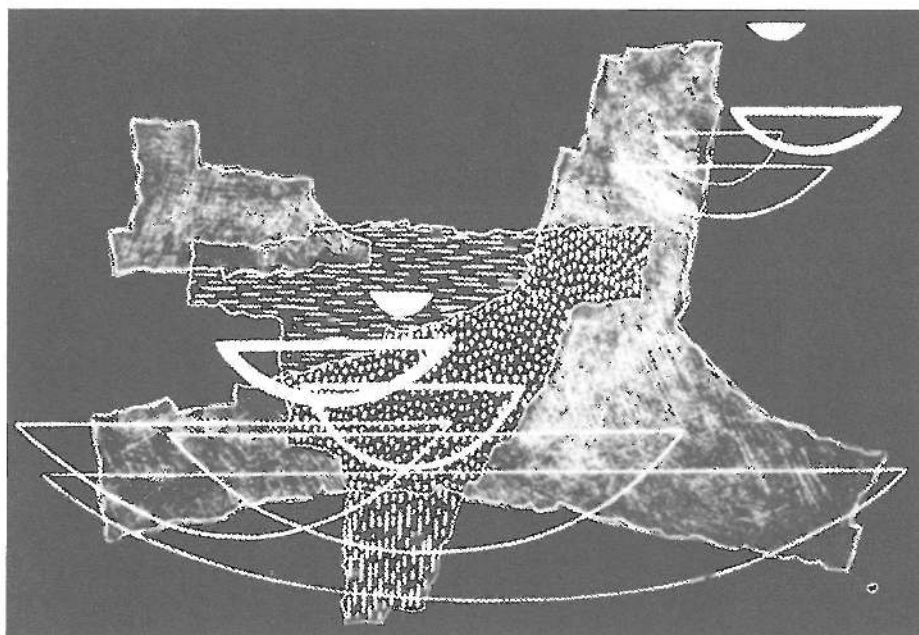


U. Milani: *Lesena n. 3*, 1958.



2ª triennale dell'incisione

Rassegna organizzata dalla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente nel proprio palazzo di via Turati. La commissione esecutiva era composta dagli artisti Bodini, L. Crippa, De Vita, A. Rossi, Saroni, Spilimbergo e dai critici Macchia-vello, Modesti, Patani. La mostra era divisa in tre sezioni: omaggi a Boccioni e Casorati; 9 piccole personali di artisti di età e tendenze diverse; rassegna di 117 artisti scelti (come spiegava il catalogo) fra quanti praticano la grafica « non come fatto casuale, o consumistico, ma come impegno costante e approfondito ». Le 20 incisioni di Boccioni (quasi la totalità della sua opera grafica) sono state prestate da Filippo Visconti di Modrone. I 15 fogli di Casorati (xilografie, linoleum e acqueforti), di cui alcuni rari, sono stati scelti fra i 150 che formano il *corpus* grafico di questo artista e sono stati concessi dal figlio Francesco. Le 9 piccole personali erano di Barbisan, Bruni, Calandri, Dorazio, Fieschi, Guerreschi, Romiti, Veronesi, Vespignani, con 10 opere ciascuna. La rassegna vera e propria (con 4 opere a testa per ciascuno degli invitati, ad eccezione dei commissari che hanno esposto una sola opera) ha — pur con qualche presenza superflua



L. Veronesi: *Costruzione n. 41*.

e varie assenze anche rilevanti — costituito una delle più serie manifestazioni grafiche di questi ultimi tempi. Soprattutto perché è stata depurata di quasi tutti i « senatori » e dei troppi dilettanti che infestano la grafica. Da rimarcare inoltre il carattere di quasi autogestione, dovuto alla vigorosa presenza e autodisci-

plina degli artisti nell'ambito organizzativo e nella commissione di scelta. Catalogo rigoroso, con una illustrazione per ciascun artista, una premessa di buon auspicio del Presidente della Permanente, Eugenio Radice Fossati, e prefazioni alle tre sezioni, rispettivamente, di Patani, Mascherpa e Modesti.

Le mostre del Comune

Quattro mostre (Folon, Jasper Johns, Enrico Baj e « Osservato da dentro ») che confermano l'attivismo, ma spesso diseguale e disordinato, del Comune di Milano.

L'esposizione del belga Folon alla Sala della Balla al Castello Sforzesco, curata da François Mathey, direttore del Musée des arts décoratifs di Parigi e da Francis de Lulle, commissario del servizio di propaganda artistica al ministero belga della cultura, proveniva appunto da quel museo (con soste in quelli di Charleroi e Bruxelles). La quantità di manifesti, copertine e disegni era, in realtà, eccessiva, e forse è servita a ridimensionare questo giovane grafico, la cui ripetitività e, in definitiva, innocua contestazione non per niente viene utilizzata, come pubblicità, dalla grande industria. Il catalogo era lo stesso della mostra di Parigi e conteneva una prefazione di Russoli, uno scritto di Mathey e un'antologia critica. Tutt'altra cosa la successiva mostra di grafica dello statunitense Jasper Johns, tenutasi sempre alla Sala della Balla e proveniente dalla Kunsthalle di Berna. In pratica, comprendeva tutta la sua produzione grafica (circa 130 fogli, dal '60 al '71) e dato l'eccezionale interesse di questo artista per questo tipo di ricerca, è



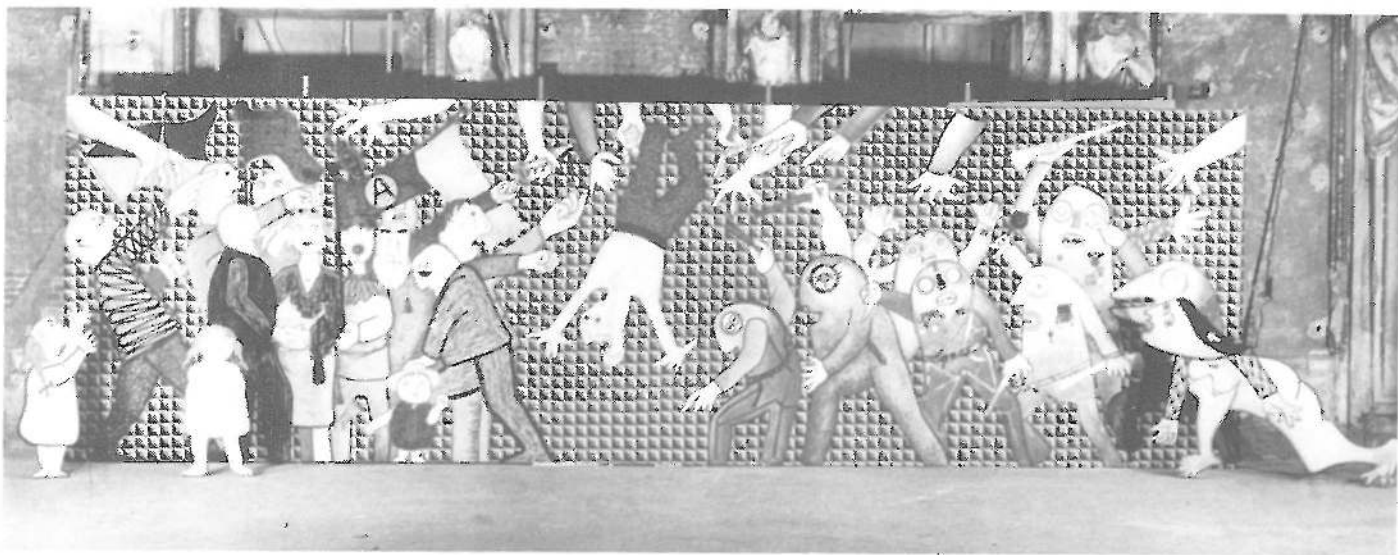
Folon: *Contaminazione*, 1970.

stata una rassegna illuminante che ha consentito di scandagliare la sua personalità e la problematica sui significati della realtà e della sua immagine, da lui aperta, fin dal '57, con la famosa bandiera statunitense. In un certo senso, il mezzo



J. Johns: *Barattoli di birra*, 1964.

grafico esalta questa sua inquietante indagine sperimentale. A corredo del catalogo c'è un lungo saggio di Carlo Huber. C'è da aggiungere che è sperabile che questo programma della Ripartizione cultura, turismo e spettacolo, di riservare



E. Baj: *I funerali dell'anarchico Pinelli*, 1971/72.

questa sede ad una organica serie di manifestazioni grafiche, diventi realtà. Quella di Enrico Baj alla Sala delle Cariatidi a Palazzo Reale è stata, invece,

una mostra-fantasma che, praticamente, nessuno ha visto. In luogo della retrospettiva propositagli (e che avrebbe ripetuto il tono vagamente mercantile delle

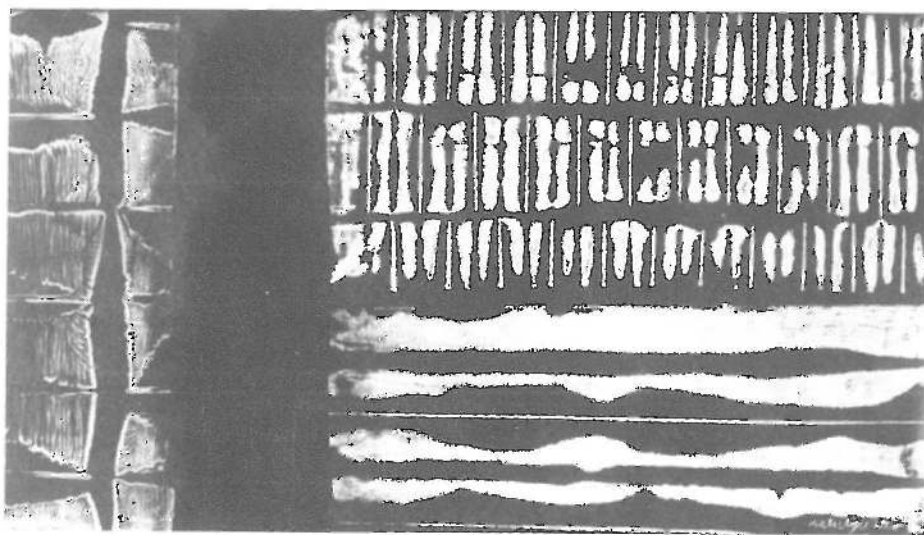
precedenti mostre di Crippa e Dova), l'artista aveva preparato un'apposita, sola grande opera, dedicata alla morte di Pinelli. Certamente si era rammentato dell'indimenticabile *Guernica* di Picasso apparsa, nell'immediato dopoguerra, nella stessa sala devastata dai bombardamenti. Aveva, insomma, voluto testimoniare la sua presenza civile in questo difficile momento politico. Purtroppo, proprio nei giorni dell'inaugurazione, si è avuto l'assassinio di Calabresi e la mostra, di rinvio in rinvio, non si è mai aperta. La libertà è stata ancora una volta iugulata e il pubblico milanese non ha potuto così conoscere un'opera in cui Baj aveva, in un certo senso, cercato di ricapitolare molte sue precedenti esperienze e, con forte suggestione scenografica, aveva voluto comunicare la propria convinzione sul dovere civile, oggi, di un artista. In catalogo una testimonianza dello stesso Baj e la riproduzione della voce «Anarchia» da una enciclopedia.

La quarta mostra, intitolata «Osservato da dentro» (titolo, in verità, non molto chiaro), ha presentato opere di 5 artisti: Bruno Caraceni, Carlo Cioni, Bice Lazari, Franco Meneguzzo e il cinese Ho-Kan. Quasi 5 piccole retrospettive, limitate però all'ultimo decennio. Origini e tendenze assai diverse, uniti soltanto da una comune, diciamo, troppo limitata fortuna critica. Anche se non in tutti i casi il carattere di retrospettiva è stato rispettato, il valore di questi artisti ne è uscito confermato e ciò aumenta il rammarico per l'occasionalità della manifestazione. Infatti, se fosse stata invece inquadrata in un programma di revisione, tendente, soprattutto, a far conoscere diversi artisti che, per sentieri diversi rispetto alle avanguardie alla moda, portano avanti un autentico discorso creativo, avrebbe avuto ben diversa incidenza. In catalogo, dove di ciascun artista è stata presentata una testimonianza, alcune riproduzioni e l'elenco delle mostre, testi dello stesso Cioni e di Arsen Pohribny.

B. Caraceni: *Mappa n. 17*, 1967.



F. Meneguzzo: *Quasi una bandiera*, 1963.



Napoli

Operazione Vesuvio

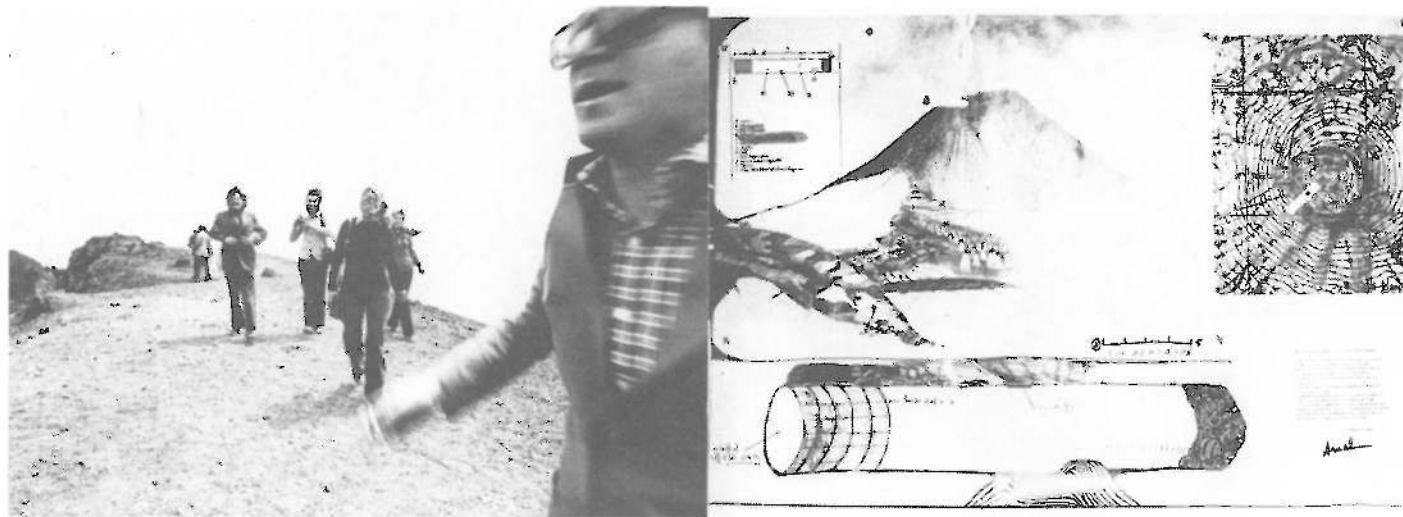
Organizzata dalla Galleria « Il Centro », con l'appoggio economico dell'Ente Provinciale del Turismo, e curata da Pierre Restany, l'Operazione Vesuvio si proponeva (come spiegava l'apposito manifesto-proclama) di indicare nel vulcano un possibile spazio aperto all'intervento artistico e, tramite l'esame di una serie di progetti, realizzarvi un « Parco Culturale Internazionale ». Quest'estate si è avuta, presso la suddetta galleria, l'esposizione dei progetti europei, mentre nell'autunno e nell'inverno si avranno quelle dei progetti americani e giapponesi. Nel 1973, una commissione internazionale (composta dai rispettivi tre selezionatori: Pierre Restany, Jan Van der Marck e Yoshiaki Tono) sceglierà i tre progetti (uno europeo, uno americano e uno giapponese) da realizzare. Ovviamente, tra le realizzazioni, non vi potrà essere un progetto europeo, dato che gli artisti, soprattutto i napoletani, hanno puntato sul-

la componente ironica, quale strumento veramente demistificatorio di qualsivoglia intervento reale sul Vesuvio, con un risultato, perlomeno nella fase del progetto, divertente e che ha conferito alla rassegna, al di là del suo qualunque ideologico, un certo cipiglio dissacratorio-umoristico. Tra i progetti che accentuano tale componente ricordiamo quello di Baj che, trasformando la mappa del Vesuvio in una barchetta, dà indicazioni precise perché il vulcano diventi barca; quello di G. Pane: il Vesuvio quale tomba del Turista sconosciuto; quello di Laudisio: il Vesuvio come una caffettiera; quello di Alviani: eruzione del vulcano che elimini ogni contaminazione umana; quello di F. Arnal: una grande sigaretta sul cratere, come su un posacenere e, all'interno, un hotel, una piscina...; quello di Rezzuti: il cratere si stappa come una bottiglia di champagne; quello del gruppo Continuum: da un grosso tubo far precipitare nella Galleria Il Centro pietre laviche. Quest'ultimo progetto, in parte, ha avuto una sua realizzazione: infatti, gli autori hanno fatto pervenire, direttamente dal Vesuvio, e quindi scaricare

nella galleria un camion di pietre laviche, simulando, con gesto senza dubbio provocatorio e contestatore, una seconda distruzione di Pompei. Ma ancor più provocatorio e contestatore è forse risultato un pseudo « progetto-intervento n. 0 », pubblicato, fuori mostra, da un gruppo di giovani di Caserta, facenti parte del 44 Studio Junk Culture. Come risposta alla intera manifestazione, essi hanno proposto di dividere il Vesuvio in 823.000 scomparti, facendoli poi occupare, in un giorno convenuto, da altrettante persone, tratte dalle categorie più diseredate e perseguitate dell'area urbana e provinciale della città di Napoli: disoccupati, sottoccupati, braccianti, studenti antifascisti e antimperialisti detenuti, obiettori di coscienza, disadattati, corrigendi, ammalati che non hanno trovato posti letto in ospedali pubblici, minori che lavorano, ragazze dei Quartieri e del Pallonetto ecc. Ad un segnale, tutti costoro avrebbero dovuto produrre, tutt'insieme, un *pernacchio*, della durata di 14 secondi, al cui ascolto erano invitate Autorità, Istituzioni, Enti pubblici e privati, che avevano concretamente collaborato.

P. Restany sul Vesuvio.

F. Arnal: Progetto « Operazione Vesuvio », 1972.



New York

Design italiano

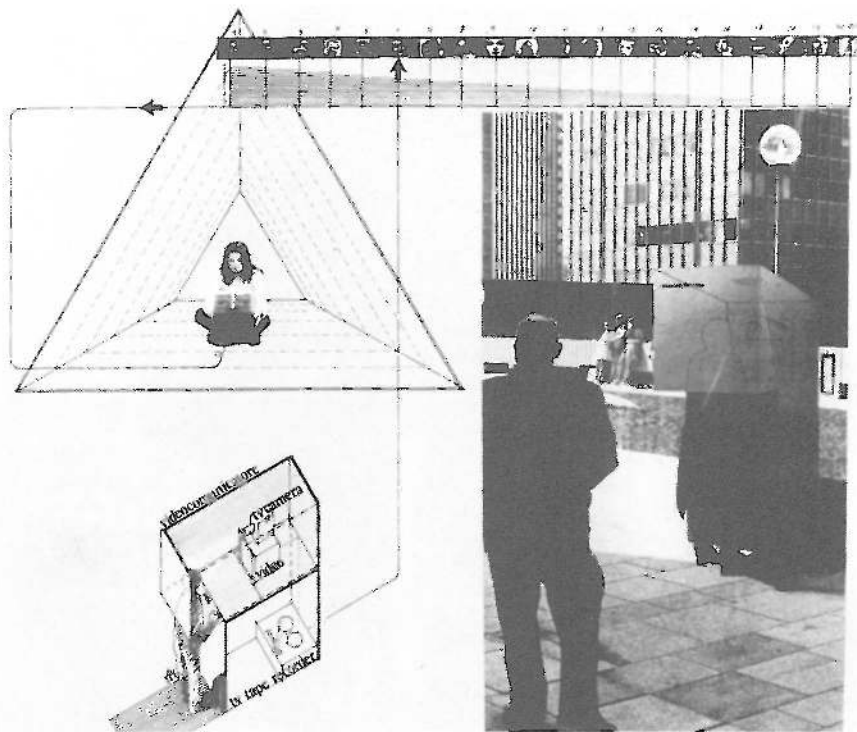
« Italy: The New Domestic Landscape » è stata la mostra di maggior risonanza, quest'estate, a New York. Ma non si è trattato di una semplice esposizione di « oggetti ». Più ambiziosamente, il Museum of Modern Art (che, com'è noto, ha una grande tradizione in fatto di problematiche del design) si era proposto di presentare sia gli esemplari più prestigiosi della ormai famosa « linea italiana », sia la testimonianza di quella

crisi che da noi (ma il nostro è un micromodello valido per tutti) tormenta, da tempo, i designers: soprattutto per non riuscire a trovare una propria reale utilità sociale. Emilio Ambasz, che ha curato la mostra, ha esposto, infatti, 150 esemplari, scelti fra i più significativi « oggetti » creati dal design italiano, accompagnati da una serie di proiezioni, che servivano come commento critico. Ma ha poi presentato — sempre con commento audiovisivo — una serie di 12 nuove proposte, preparate appositamente per questa occasione da un gruppo di designers operanti su linee d'avanguardia. Il piano della mostra era stato diviso, grosso modo, in 3 categorie: « confor-

M. Bellini: Kar-a-Sutra, 1972.



misti», «riformisti» e «contestatori». Il lavoro dei primi, diretto verso l'esplorazione delle qualità estetiche dell'oggetto. Quello dei secondi, tendente verso soluzioni ironiche, demistificatorie, afunzionali, ritualistiche. I terzi, divisi a loro volta in due gruppi: 1) environmentalisti, che sperimentano, criticamente, oggetti e, soprattutto, ambienti per stimolare e prefigurare nuovi modi di vita (Aulenti, Sottsass, Colombo, Rosselli, Zanuso, Bellini e, un po' a parte, Pesce); 2) coloro che rifiutano totalmente il concetto attuale di design e, in sua vece, fanno progettaioni utopiche (La Pietra, Archizoom, Superstudio) oppure postulano una diretta azione politica (Gruppo Strum e Enzo Mari). Per quanto riguarda la categoria dei «contestatori», il Museo ha anche organizzato un concorso riservato ai designers italiani al di sotto dei 35 anni, che è stato vinto da Gianantonio Mari e dal Gruppo 9999. La mostra si è quindi presentata come un panorama assai vario e vivo, specie per quella situazione di *impasse* e di tentativi verso una scala progettuale più vasta e socialmente incisiva, in cui si dibatte il design italiano, scontrandosi contro la realtà socio-politica. Paradossalmente, alla mostra newyorchese hanno contribuito enti pubblici e varie grosse ditte italiane, considerate, per la loro incidenza, fra le maggiori responsabili di questa crisi. Il ca-



U. La Pietra: *Modello di comprensione E*, 1972.

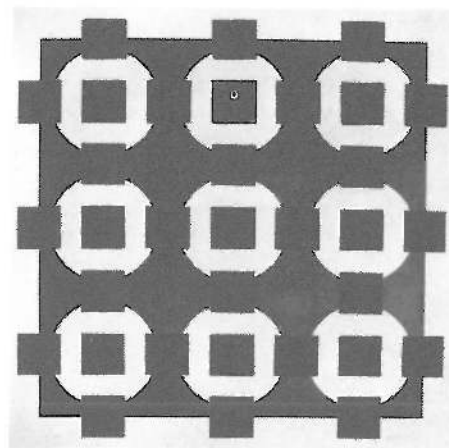
tologo, oltre ad un saggio dello stesso Ambasz, contiene scritti di carattere storico di Portoghesi, Fagiolo dell'Arco, Be-

nevo, Gregotti, e di carattere critico di Cominotti, Insolera, Argan, Mendini, Celant, Tafuri e Menna.

Parigi

Expo 72

Esposizione al Grand Palais, voluta dallo stesso Pompidou (e patrocinata dal ministro della cultura, Duhamel) che avrebbe dovuto essere il grande recupero artistico del gollismo. Com'è noto, si è risolta invece in un solenne fiasco, che ha coinvolto anche il comitato tecnico, diretto da Mathey e composto da Barre, Clair, Cordier, Echapsse, Lemoine e Pacquement. I 250 artisti previsti per consacrare questi 12 anni di arte nella Francia gollista, per compromessi vari, dapprima sono stati ridotti a 92 e, infine, sono diventati 72 o, meglio, 71, considerato che all'ultimo momento c'è stata una defezione. Molti di questi artisti hanno poi rivoltato le opere contro il muro, quando il giorno dell'inaugurazione la polizia è intervenuta brutalmente per disperdere un centinaio di contestatori, appartenenti al Fronte Artisti Plastici, presentatisi con uno striscione con la scritta «Expo Pompidou = 72 artisti al servizio del potere». La mostra voleva avere un filo conduttore critico. Iniziava coi luminocinetici Morellet, Soto, Sobrino, Cruz-Diez e altri, seguivano Dewasne, Bury, Takis, Kowalski, venivano poi Kleine e quelli del Nouveau Realisme, Kudo, Ben, Raynaud e il gruppo BMPT, proseguiva con Kalinowski, Alechinsky, Stämpfli, Telemaque, Erro e, infine, i concettuali



César: *Compression de voitures*, 1960.

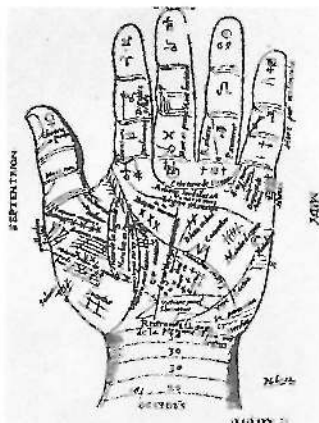
V. Vasarely: *Serigrafia*.

Venet e Boltanski, il gruppo «panico», gli iperrealisti Gäfgen e Gasiorowski e il gruppo Malassis, che ha dipinto una specie di storia derisoria della V Repubblica (tolleranza fescennina). Ma anche questo filo critico è risultato troppo confuso e velleitario (una presunta nuova École de Paris) e, in definitiva, come qualcuno ha scritto, si è trattato di «una rassegna nata morta». Non poteva essere diverso per una mostra di regime.

La bella addormentata

La mostra intitolata «La bella addormentata» è stata una delle più stimolanti esposizioni di questi ultimi mesi. Realizzata, anche materialmente, da un gruppo di studenti, laureati e docenti dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Parma, guidati da A.C. Quintavalle, si riallacciava alle due precedenti mostre, organizzate dallo stesso Istituto, «La tigre di carta» e «Nero a strisce», dedicate nel '70 e '71, rispettivamente, alla pubblicità e ai fumetti e fotoromanzi. Questa terza esperienza ha preso, invece, in esame i settimanali illustrati italiani. E dopo una rigorosa analisi (durata circa 15 mesi) della morfologia e struttura di 35 di essi, ne ha dato una sintesi con oltre 400 ingrandimenti fotografici, esposti, con opportune didascalie, nel Salone dei Contrafforti in Pilotta. Una serie di pannelli, a cui è stato dato, appunto, il titolo significativo «La bella addormentata» e con i quali è stata ricostruita quella specie di fiaba, con cui questa stampa persegue un'operazione mistificante, un capillare condizionamento ideologico. Vale a dire, una funzione proiettiva e quindi di fuga dalla realtà, di rinuncia ad operare su di essa. Tanto più grave, in quanto quest'azione mitizzante viene compiuta, quasi interamente, con un mezzo così incisivo qual è l'immagine. Tenuto conto che l'Italia è il regno dei rotocalchi (e lo provano i dati di diffusione: «Grand Hotel» oltre un milione di copie, «Oggi» quasi un milione, «Amica», «Annabella», «Bolero», «Intimità», «Sogno», ecc. circa mezzo milione ciascuno), si comprende subito l'importanza culturale e civile di simile smascheramento. La mostra muoveva anche da un'altra motivazione. Considerato il carattere elitario e, in definitiva, marginale, che oggi l'arte ha assunto, essa voleva indicare l'opportunità di ampliare l'indagine e lo studio ad altri sistemi di comunicazione e all'uso che di essi viene fatto. E, soprattutto, dare consapevolezza a tutti del ruolo che queste immagini svolgono. Con ciò veniva dato, implicitamente, anche un suggerimento per una analisi in direzione visiva-antropologica, che si rifà, per altro, a tutto un indirizzo in atto (si pensi alla mostra «La strada» di Eindhoven e a certi settori di Documenta 5). La mostra, come le precedenti, sarà itinerante e ciò ne moltiplicherà l'utilità. Un discorso a parte merita il catalogo. Aperto da un lungo saggio di Quintavalle (che analizzando, acutamente, e con precisi esempi, il problema, individua ricorrenti tipologie di natura iconica e sociologica ed alcuni illuminati riferimenti al mondo della fiaba), esso contiene una serie di 12 schede per ciascun settimanale, insieme ad una introduzione, il tutto preparato dai vari componenti il gruppo che ha rea-

IO GUARISCO
CON LE MANI



Dal catalogo della mostra «La bella addormentata».

lizzato la mostra. Un lavoro di documentazione di particolare importanza per decodificare questi miti. Decodificazione che viene poi precisata con la riprodu-

zione di tutte le fotografie esposte, raggruppate per temi (l'eroe, la principessa, il viaggio, i maghi, ecc.) e relative didascalie.

Dorothea Lange

Altra mostra di notevole interesse è stata quella organizzata, successivamente, nella stessa sede, sempre dal predetto Istituto universitario, e dedicata alla fotografia di Dorothea Lange. La realizzazione è stata possibile grazie alla collaborazione del Museum of Modern Art di New York, dove sei anni fa si tenne una grande retrospettiva curata dall'artista stessa, ed in particolare di John Szarkowski, Direttore del Department of Photography, che ha anche scritto la prefazione al catalogo. Sono state esposte una ottantina di foto (cseguite dal 1920 al 1964), che hanno consentito una esauriente lettura dell'opera di questa americana che è stata una delle più importanti personalità della fotografia mondiale. Mario Mussini, in catalogo, ne ha originalmente ricostruito il percorso, sottolineando, fra l'altro, la tecnica narrativa o «fotoracconto minimo», che ha caratterizzato le sue opere, specie durante gli anni della «grande depressione», quando svolse un intenso lavoro di documentazione per la Farm Security Administration rooseveltiana. Sempre in catalogo, uno stimolante testo di A.C. Quintavalle sui «generi» fotografici e sui *patres* (da Ben Shahn ad Eisenstein di «Lampi sul Messico») della Lange.

D. Lange: *Lungomare di S. Francisco*, 1934.



Pistoia

Agenore Fabbri

Retrospectiva che rappresenta per Agenore Fabbri (che ha avuto, di recente, la consacrazione internazionale con una mostra al Musée Galliera di Parigi) una specie di glorioso ritorno nella città, nei cui pressi è nato 61 anni fa. Le oltre 60 sculture, esposte nel Palazzo Comunale di Pistoia, documentano l'intero arco della sua attività: dalle tormentate terrecotte policrome dell'immediato dopoguerra, legate in modo così ancestrale alla tradizione romanica toscana, e dai ferini «bestiari», che gli hanno dato notorietà, fino agli ultimi «muri» e alle «gabbie», dove il suo drammatico espressionismo pare si sia un po' impigliato in significati troppo dichiarati. Un cammino, comunque, sempre autentico e sempre coinvolto, in modo diretto, con la violenza e la sofferenza. Sia che si tratti della guerra e della minaccia atomica, oppure per come l'uomo, fin dall'infanzia, viene schiacciato da una tecnologia disumanizzante. Nel volume-catalogo, edito da Vangelisti, De



A. Fabbri: *Cane della guerra*, 1952.

Micheli ha ricostruito le varie fasi della sua ricerca, mentre Gassiot-Talabot ha puntualizzato la capacità di Fabbri di fondere i due momenti del «grido» e dello «stile». Inoltre, alcune dichiarazioni di



A. Fabbri: *Incubo n. 2*, 1971, (partic.).

poetica dello scultore, un'antologia critica con scritti di Carrieri, D'Albisola, De Grada, Quasimodo, Russoli, Valsecchi e, infine, una ottantina di illustrazioni e una biobibliografia.

Ravenna

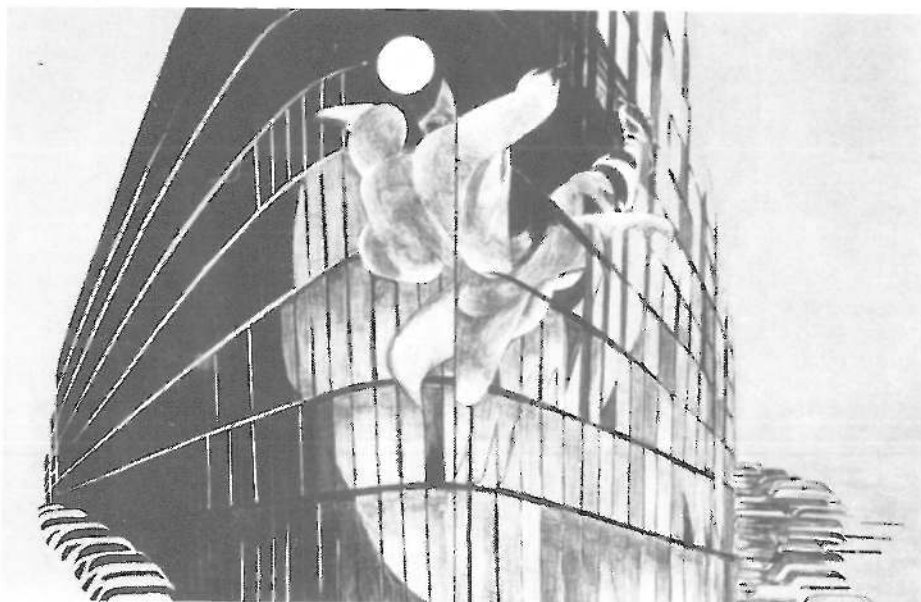
4° Morgan's Paint

Dopo un periodo di pausa, quest'anno il Morgan's Paint è stato organizzato a Ravenna, sotto gli auspici di quel Comune e degli enti turistici e con la collaborazione dell'Accademia di Belle Arti, che ha messo a disposizione la prestigiosa Loggetta Lombardesca. La Biennale «Morgan's Paint» è nata, infatti, a Rimini, nel 1957, per appassionata iniziativa di Efrem Tavoni e la munificenza del Colorificio Toscano di Pisa. Questa quarta edizione, conforme al carattere di «incontro» che contraddistingue questa manifestazione, era aperta a 30 pittori, 12 scultori e 12 grafici italiani e a 21 pittori, 9 scultori e 12 grafici francesi. Per l'Italia la commissione di scelta era composta da Arcangeli, De Grada, Marchiori, Trucchi, Valsecchi. Per la Francia: Eschapasse, Leveque, Spiteris. Era consentito l'invio di 3 opere a testa per i pittori, 2 per gli scultori, 3 per i grafici. In complesso, 237 opere che hanno affollato il pur ampio chiostro. Benché vi fossero presenze notevoli, con un livello medio, specie per quanto riguarda l'Italia, piuttosto buono, anche questa manifestazione ha però confermato i limiti di simili rassegne. Per chi ha già dimestichezza con l'arte contemporanea, si tratta quasi sempre di artisti noti e visti e non è certo l'aggiunta di 2 o 3 opere (quando non sono quelle già viste) ad aumentare la conoscenza. E per il grosso pubblico

(che poi dovrebbe essere il vero destinatario), tante opere in una volta sono eccessive e formano un discorso troppo confuso. Insomma, è apparso ancora una volta chiaro che questo tipo di manifestazioni va sostituito con altre più va-

lide. In catalogo, scritti di De Grada, Tavoni, Arcangeli e dei tre commissari francesi. Inoltre, per ciascun artista, c'è una breve presentazione di autori vari, l'illustrazione di un'opera e l'elenco delle mostre. Vi erano soltanto premi-acquisto.

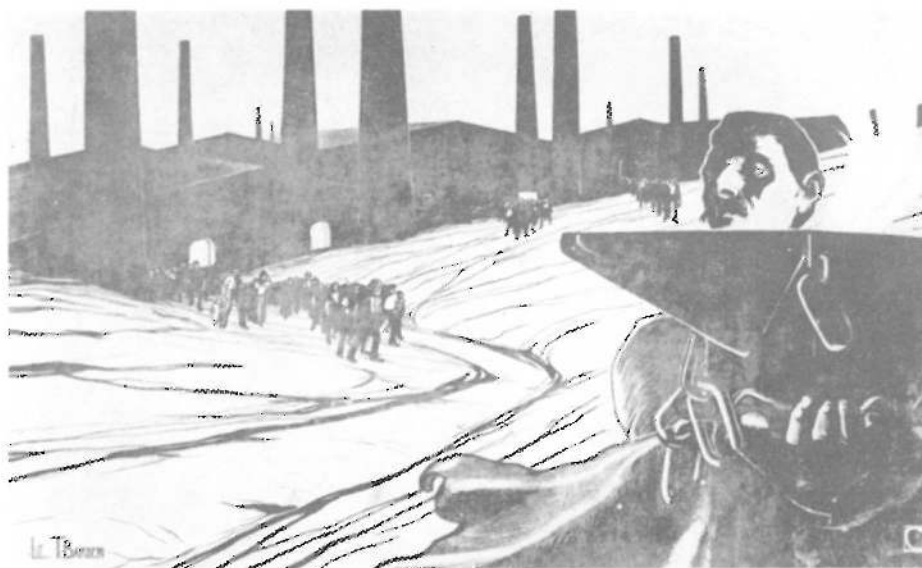
T. Maselli: *Calciatore e palazzo*.



Roma

Aspetti dell'arte a Roma

Quell'Ente, spesso letargico, chiamato « Premi Roma », che ha sede a Palazzo Barberini, si è rifatto vivo quest'estate con una rassegna un po' specialistica ma, indubbiamente, con spunti interessanti. Quel che più conta — a quanto annunciato dal suo segretario, Giovanni Sangiorgi — essa dovrebbe essere la prima di un piano organico di mostre, dedicate al disegno e, in genere, all'attività grafica. « Aspetti dell'arte a Roma » riguarda il periodo 1870-1914 e raccoglie disegni, pastelli, acquarelli e grafica di una trentina di artisti — si va da Costa al primo Balla, Boccioni, Severini — che testimoniarono, in un nodo abbastanza cruciale quale fu Roma in quel periodo, quella progressiva spiritualizzazione che rappresentò la fine del naturalismo nell'arte occidentale. Dario Durbè, che ha curato la mostra, sottolinea in catalogo questa utilità di « indagare le ragioni, la natura e il valore estetico del disfarsi del vecchio linguaggio ottocentesco », proprio per meglio intendere il sorgere dell'arte contemporanea. E le circa 500 ope-



D. Cambellouti: *La casa del popolo*.

re presentate, anche perché raccolte ed esposte con rigore scientifico, gli danno ragione. C'è da aggiungere che un notevole contributo è dato dai 3 saggi pubblicati, sempre in catalogo: « Nino Costa e l'ambiente artistico romano tra il 1870

e il 1890 » di Paola Frandini, « La Cronaca Bizantina, Il Convito e la fortuna dei preraffaelliti a Roma » di Gianna Piantoni, « Modernismo, Simbolismo, Divisionismo, Arte sociale a Roma dal 1900 al 1911 » di Anna Maria Damigella.

Siena

Testimonianza per Pinelli

Mostra organizzata dall'ARCI e dal Circolo Turati a Palazzo Patrizi, con la adesione del Comune e della Provincia di Siena, alla quale hanno preso parte Alinari, Ambrosoli, Anselmo, Baj, Barattella, Burrone, Calabria, Caruso, Ciani, Crepax, D'Agostino, Farulli, Gianmarco, Gismondi, Loreti, Monti, Quattrucci, Rea, Tinazzi, Treccani, Tredici, Vedova, Vespignani e Volo. Come ha spiegato Carlo Fini nella prefazione al catalogo, l'iniziativa ha inteso sollecitare gli artisti « a misurarsi concretamente, con la massima libertà di espressione, su un nodo umano e politico, tra i più aggrovigliati di questi ultimi tempi ». La « trama nera » che è stata ricordata, dettagliatamente, in catalogo, costituisce, secondo gli organizzatori, un urgente motivo per un preciso e inequivocabile impegno civile e politico. Poteva venirne fuori una verifica di notevole interesse critico, senonché la relativa unilateralità linguistica dei 24 partecipanti e (a parte qualche risultato particolare) la loro difficoltà di far sorgere a valore di simbolo l'episodio, ha riproposto tutti gli antichi interrogativi sugli strumenti dell'azione politica degli artisti.

R. Vespignani: *Dubbi ufficiali, certezze morali*, 1972.



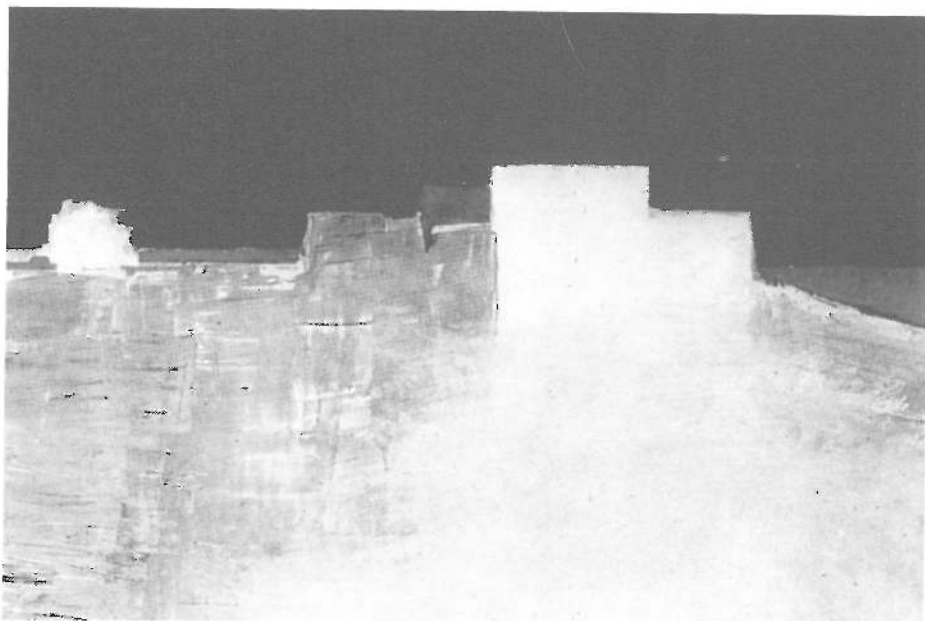
A. Volo: *Pinelli*, 1972.



Saint-Paul-de-Vence

Nicolas de Staël

Organizzata dalla Fondazione Maeght nella sede di Saint-Paul-de-Vence, è stata la più importante retrospettiva dedicata a questo pittore, morto suicida ad Antibes, nel 1955, a soli 41 anni, dopo una vita non felice trascorsa in Belgio e in Francia, a seguito dell'espulsione della sua famiglia dall'Unione Sovietica. Sono state raccolte 129 opere — compresi circa 30 disegni e i 3 grandi libri illustrati della poesia di René Char e di Pierre Leconte — provenienti da collezioni pubbliche e private. In pratica, tutta la sua opera, ad eccezione delle opere dei primi anni, da lui quasi tutte distrutte (salvo qualche disegno dei viaggi in Spagna e in Marocco). La mostra si apriva con il «Ritratto» del '41-'42 di Jeannine, la sua compagna. Venivano poi le prime composizioni astratte del '43-'44, la «Composition-astronomie» del '44, altri vari dipinti degli anni seguenti, fino all'armoniosa, grave «Composizione su fondo rosso» del '51. Seguiva la serie, piena di tensione, dei «Calcatori», ricordo di una partita notturna vista al Parco dei Principi, e poi i



N. de Staël: *Agrigento*, 1954.

paesaggi essenziali, intensi, luminosi del '53-'54, fra cui, straordinari, quelli di Agrigento. L'esposizione si chiudeva con il monumentale «Concerto», rimasto interrotto per la morte. Una mostra che ri-

badisce l'importanza di de Staël, uno dei maggiori lirici della pittura degli anni 40-50. Il catalogo contiene una prefazione di Jean-Louis Prat e una introduzione di André Chastel.

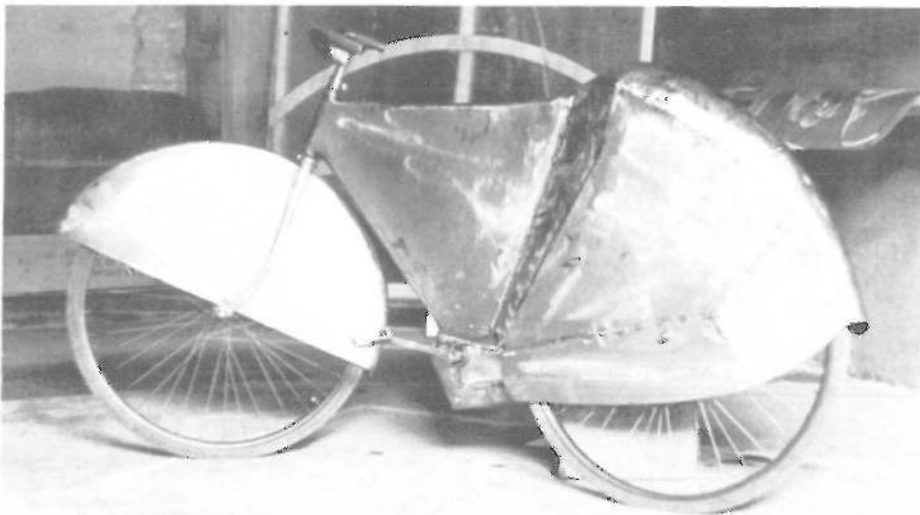
Spoletto

Festival dei Due Mondi

Ogni anno il Festival dei Due Mondi di Spoleto cerca di organizzare anche manifestazioni di arti visive: alcune discrete, molte altre di scarso o nessun valore culturale. In questa xv edizione si sono tenute le seguenti mostre: «Disegni di Boldini su Venezia» «Giovanni Verga fotografo», «I naïfs dell'Est», «420 West Broadway in Spoleto» e la mostra dell'Associazione Gallerie d'arte moderna di Roma. Inoltre, non previste nel programma ufficiale, si sono avute due manifestazioni, risultate, in definitiva, forse le più interessanti. E, cioè, una

serie di «Filmperformances» e una serie di mostre di venti artisti italiani di varie tendenze, per lo più giovani e non molto conosciuti. La prima, tenuta nel Museo Civico, è stata organizzata dagli «Incontri internazionali d'arte» di Palazzo Taverna di Roma ed è stata curata da Achille Bonito Oliva, coordinatore Bruno Corà. I films e videonastri erano di varie epoche e artisti. Si andava da Vito Acconci a Roger Welck; fra i più antichi, «Azioni e gesti» di Klein del '59/'62 e, fra i più recenti, «Inventory» di Baldessari e «Gino De Dominicis vi vede (III soluzione d'immortalità)», entrambi del '72. Per quanto riguarda l'altra, intitolata «1 manifestazione di arte figurativa — gruppo italiano», l'iniziativa è partita personalmente da Giancarlo Menotti che ha messo a disposizione diversi locali, affittati appositamente nel centro storico, e trasformati dagli artisti stessi in gallerie. Fra i presenti, Barrias, Coletta, Modugno, Farina, Ortoleva, Pescador, Quaranta, Resina, E. Tamburi, V. Viviani. Una migliore preparazione e un più stretto inserimento nell'ambito del Festival avrebbe potuto valorizzare meglio le due iniziative e, in sostanza, dare un maggior contributo culturale al Festival stesso.

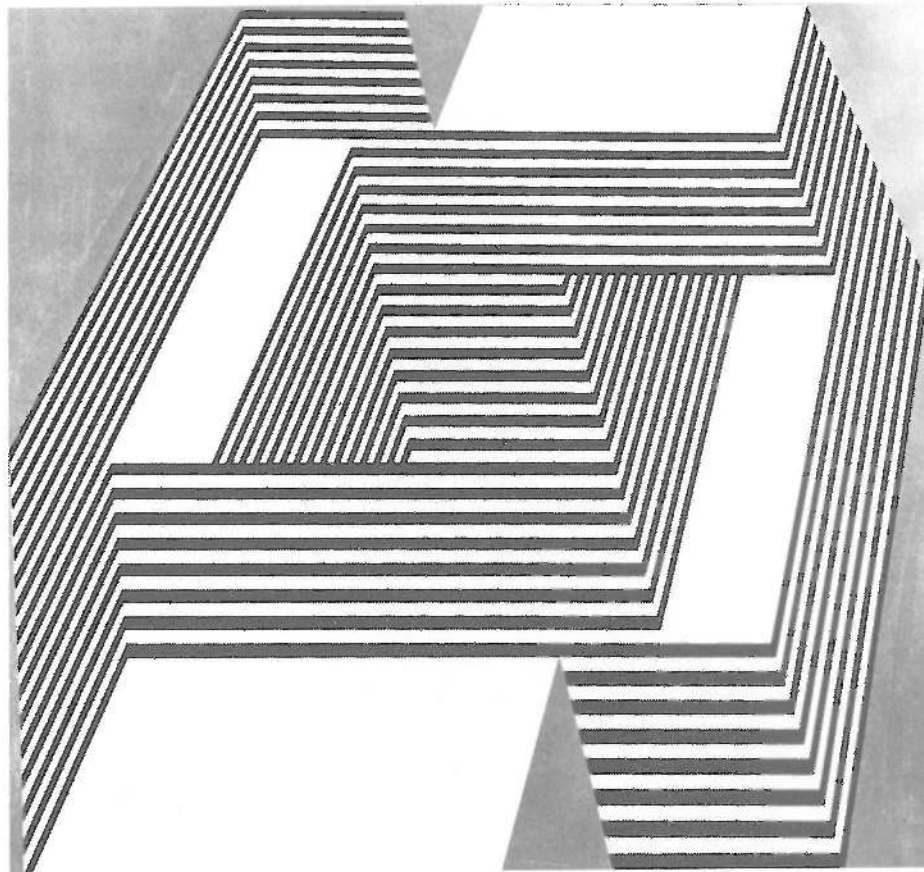
B. Resina: *Bicicletta da sbarco*, 1972.



Saint-Vincent

Arte e società

Prima edizione di una rassegna nazionale di arte contemporanea, col titolo «Arte e società», tenutasi al Palazzo delle Terme di Saint-Vincent in Val d'Aosta, per iniziativa dell'Azienda autonoma di cura e turismo, col contributo tecnico determinante della rivista «Arte e società». È stato, infatti, il direttore di tale rivista, Giuseppe Quarta, a procedere alla scelta di 17 artisti, appartenenti, grosso modo, alla tendenza «geometrica-costruttiva» e di ciascuno di essi è stata allestita una personale. Nel caso di Calderara, Cappello e Grignani, quasi una retrospettiva. Basata invece sull'ultima produzione per tutti gli altri (e, cioè, A. Biasi, Borella, Calos, Cannilla, Carlucci, Costalonga, Claudio D'Angelo, Gandini, Guarneri, Lorenzetti, Maldonado, Sirello, Tornquist e Verna). Come si può rilevare da questo elenco, alcuni erano noti, altri un po' meno. Ma la rassegna è riuscita abbastanza omogenea ed il livello qualitativo notevole. Spogliata del cipiglio che ne ha un po' forzato le intenzioni polemiche (contro la Biennale di Venezia e persino contro Kassel: anche Argan, che ha scritto un saluto nel catalogo ed ha tenuto una conversazione il giorno dell'inaugurazione ne è rimasto impigliato) una esposizione di indubbio interesse. Soprattutto perché documenta, egregiamente, questa persistenza di una ricerca costruttiva nell'arte contemporanea. Magari caratterizzata — come si rileva in alcuni artisti qui presentati e come acutamente sottolineava Montana in un breve saggio nel ca-



F. Grignani: *Psicoplastica 360*, 1970.

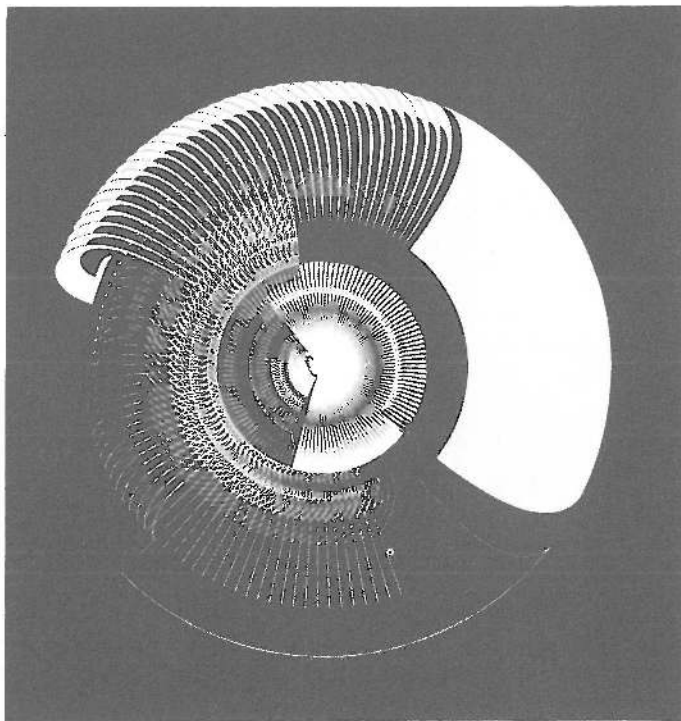
talogo — da una «umile manualità» e, spesso, curiosamente, con esiti di magico stupore. Se si fosse riusciti a rendere più limpido l'intento sociale e utopico di queste «proposte di intervento attivo» (indicato, appunto, nel sottotitolo della mo-

stra), abolendo ogni mercificazione, come auspicava Victor Gorov in un'altra nota del catalogo, forse sarebbe risultata una mostra ancora più persuasiva. Fastidioso il tono asseverativo e precettistico di Carlo Belloli nell'introduzione al catalogo.

C. Cappello: *Cosmoplastico*.



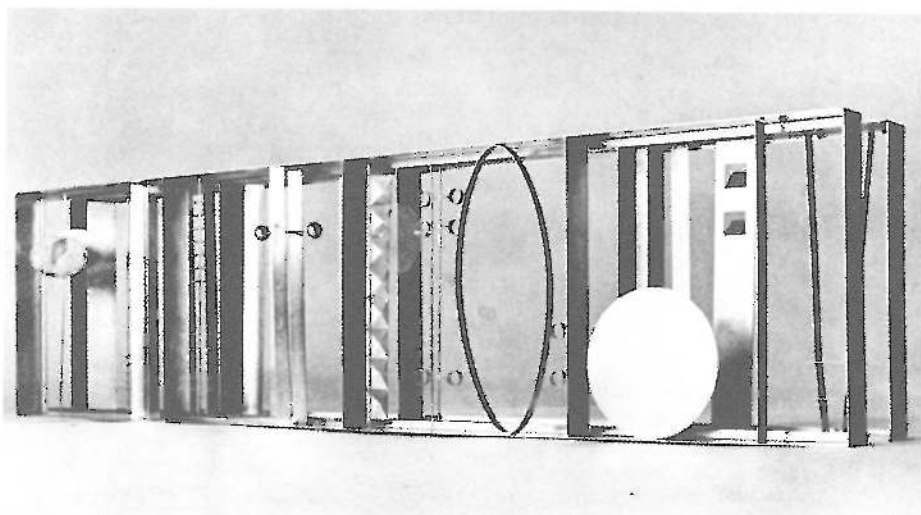
C. D'Angelo: *Ipotesi progettuale*, 1972.



Torino

Fausto Melotti

Malgrado che Melotti abbia ormai 71 anni, le sue « personali » in gallerie pubbliche sono state pochissime: nel '68 alla Sala Comunale delle Esposizioni a Reggio Emilia e al Centro Attività Visive al Palazzo dei Diamanti a Ferrara e, l'anno scorso, al Museum am Ostwald di Dortmund. Anche la sua partecipazione a « collettive » o le mostre fatte dalle gallerie private non sono state affatto frequenti. Assai lodevole, quindi, l'iniziativa della Galleria Civica d'arte moderna di Torino di organizzare questa sua bellissima mostra. L'allestimento magistrale (che è stato curato personalmente dall'artista) ha reso ancor più persuasivo l'incontro con il pubblico. Sono state presentate circa 200 opere fra sculture e opere grafiche: da alcune sculture già esposte alla prima mostra di Melotti nel 1935 al Milione, fino alle ultimissime, eseguite quest'anno. L'arco di attività era completo: i Sette Savi del '37, i teatrini in terracotta di varie epoche, i modelli di sculture recentissime, compreso quell'*Arte del contrappunto plastico* del '70, che è stato poi realizzato, in grande, all'ultima Biennale di Venezia nella mostra « Aspetti della scultura italiana ». La mostra è servita, senza

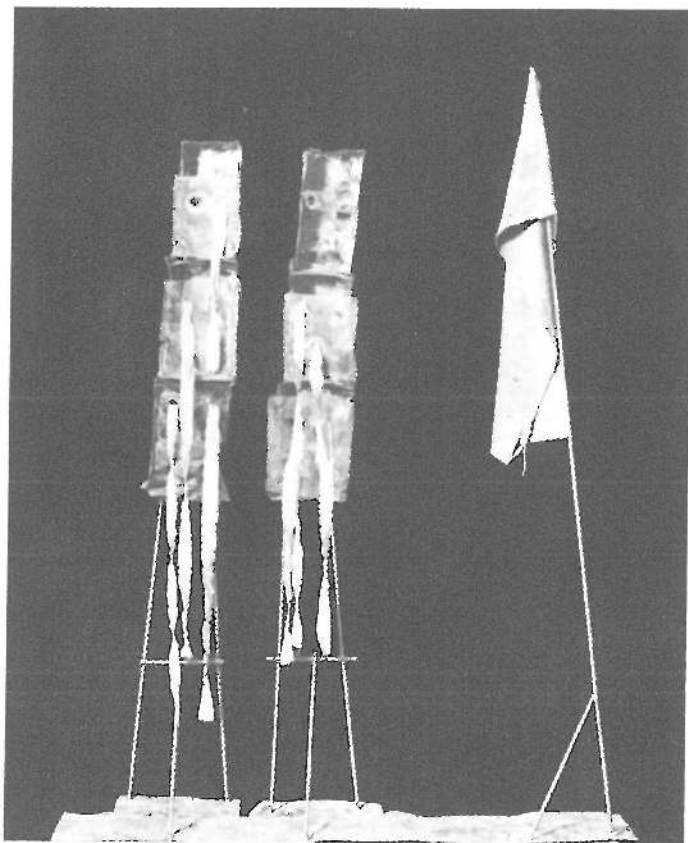


F. Melotti: *Arte del contrappunto plastico n. 1*, 1970. (foto Mulas)

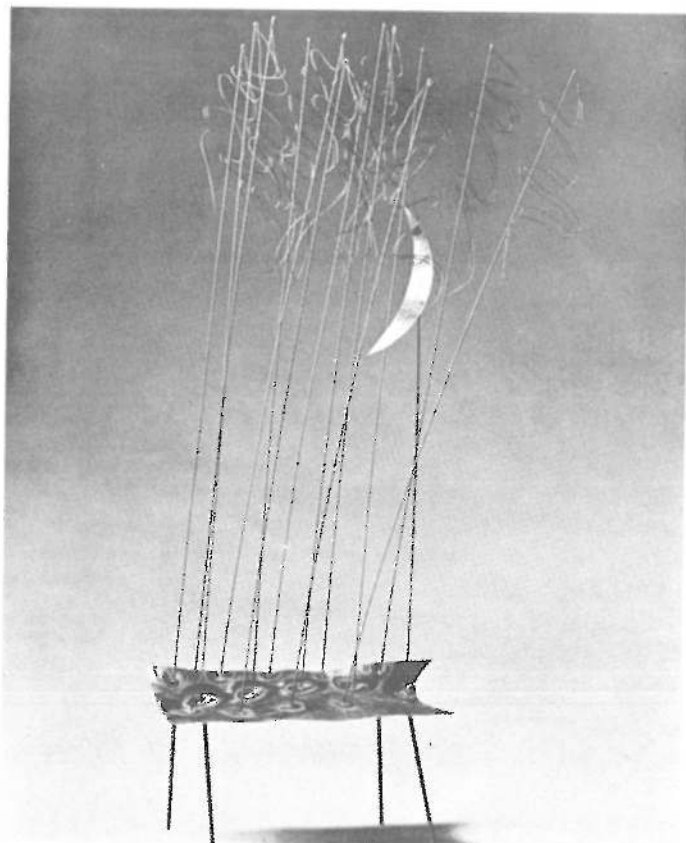
dubbio, a chiarire esaurientemente la sua personalità, incluso il problema della sua presunta astoricità, in verità favorita dalle stesse affermazioni, spesso ironiche, dell'artista. È servita, soprattutto, a confermare che ci troviamo di fronte ad uno dei maggiori scultori oggi esistenti. Il catalogo, oltre a 70 illustrazioni dovute a Ugo Mulas, contiene una breve premessa di Luigi Mallé, un bel testo di Aldo Passoni e uno più criticamente

analitico di Zeno Birolli (che ha anche elencato, per ciascuna opera, esposizioni e bibliografia). Tenuto conto degli scopi divulgativi di queste mostre torinesi, peccato che quest'ultimo testo sia un po' difficile. Il catalogo contiene, inoltre, sempre a cura di Zeno Birolli, l'elenco degli scritti di Melotti e una accurata bibliografia, che, considerato il valore di questo artista, a dire il vero, risulta piuttosto scarsa.

F. Melotti: *La rivoluzione dei poveri*, 1968. (foto Mulas)



F. Melotti: *La luna e il vento*, 1970. (foto Mulas)



Trieste

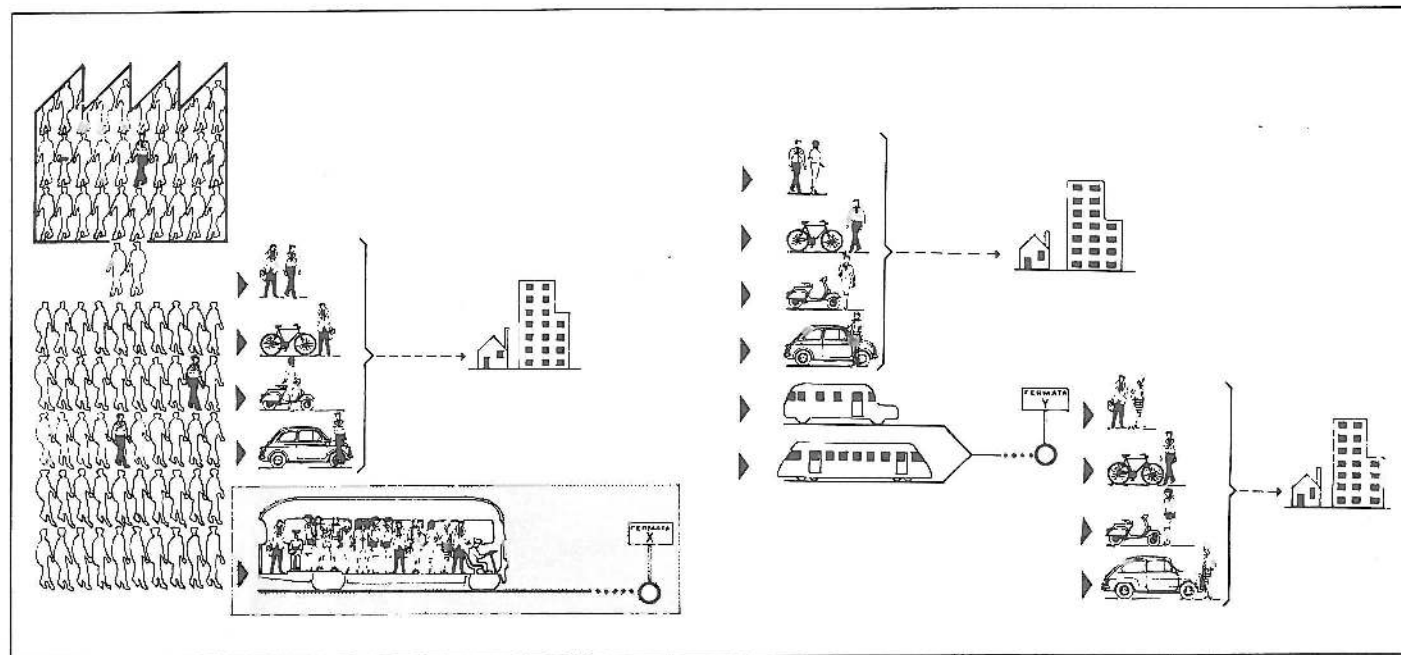
Documenti sul Trigon

Mostra allestita nella Sala comunale di arte di Palazzo Costanzi, dal Civico Museo Revoltella, in collaborazione con la Neue Galerie am Landesmuseum di Graz. La rassegna, che aveva una funzione didattico-informativa, intendeva fornire, attraverso pannelli fotografici ed opere originali, un compendio del lavoro svolto dalle mostre Trigon, a partire dalla prima edizione del 1963. La biennale Trigon, dedicata al lavoro degli artisti di tre paesi: Austria, Italia e Jugoslavia, è una delle maggiori esposizioni periodiche che si tengono in Europa. Dapprima basata su meccanismi espositivi, tutto

sommato abbastanza tradizionali, a partire dal 1967, ha ristretto il suo campo d'azione, qualificandosi come mostra a tema. Le tre ultime edizioni, infatti, sono state dedicate a « L'ambiente », ad « Architettura e libertà » ed, infine, nello scorso anno, ad « Intermedia urbana ». In definitiva, la caratteristica fondamentale del « Trigon » è quella di non essere la solita rassegna espositiva (magari di alto livello) ma di costituire una vera e propria occasione operativa e di intervento materiale diretto, pensato ed eseguito *ad hoc*, nella città e per la città. In particolare, anche grazie alla formula del tema fisso, i commissari dei tre paesi (Umbro Apollonio, di solito, per l'Italia, Ernesto Luciano Francalanci per l'ultima edizione) non hanno mai dovuto indulgere alla scelta di nomi per così dire « d'obbligo ». Un cenno per i ca-

taloghi delle due ultime edizioni. Non si tratta dei consueti testi con aggiunta di foto o viceversa, ma di veri e propri « luoghi di ricerca » (soprattutto quello del '69). La manifestazione è giunta doppiamente opportuna poiché, da un lato, è servita ad indicare quale dovrebbe essere la funzione di un centro come Trieste, per collocazione geografica e per vocazione storica, anello di congiunzione fra la cultura italiana e quelle tedesca e dell'Est europeo, e dall'altra, a dare la misura del tipo di attività più qualificata e qualificante che il Museo Revoltella potrebbe e dovrebbe condurre, qualora fossero portati a termine i lavori di ampliamento e restauro progettati, a suo tempo, da Carlo Scarpa e ormai interrotti da più di un anno, dopo tutta una serie di vicende non prive di risvolti grotteschi.

E.L. Francalanci: *Analisi di operabilità ed operazione su un insieme aperto*, (dal catalogo Trigon 71).



Piero Marussig

In precedenza, sempre a Palazzo Costanzi, c'era stata una « retrospettiva » di Piero Marussig, organizzata dal Rotary Club, sotto gli auspici del Comune. La mostra era limitata al « periodo triestino » del pittore e dovrebbe anticipare una più vasta retrospettiva da tenersi a Milano, città dove egli visse dal 1920 (cioè dopo lasciata Trieste) fino alla morte, nel 1937. La retrospettiva, proprio perché riguardava un periodo, in genere, poco noto, ha consentito di ampliare la conoscenza di questo pittore, permettendo, fra l'altro, di rilevarne con più precisione le origini culturali. Il catalogo, oltre ad una introduzione di Marussi, contiene una breve biografia e una puntuale bibliografia a cura di Tiziana Missigoi, nonché 108 illustrazioni.

P. Marussig: *La suocera*, 1914 (?) - *Serata a Trieste*.



Venezia

Due interventi nella città

Si è trattato di esperienze compiute da due distinti gruppi di giovani nel contesto socio-urbano di Venezia. La prima, realizzata dal Gruppo P (Baruffi, De Santi, Zan) è stata intitolata « Verifica di una ipotesi di lavoro » e si è svolta a Campo Santo Stefano. L'operazione aveva lo scopo: 1) evidenziare il *campo* nella sua funzione di sentieri urbani, rendendo cosciente il passante del suo comportamento da automa; 2) dimostrare come un elemento disequilibrante che intervenisse nel *campo* potrebbe incidere (in bene o in male) sulla gente che vi passa. A tale scopo erano stati posti per terra, lungo gli assi abituali di passaggio, sei grandi triangoli di tela rossa e blu e sono state fatte interviste e fatte compilare schede dai passanti (circa 170), documentando il tutto con circa 600 fotografie e film e registrazioni.

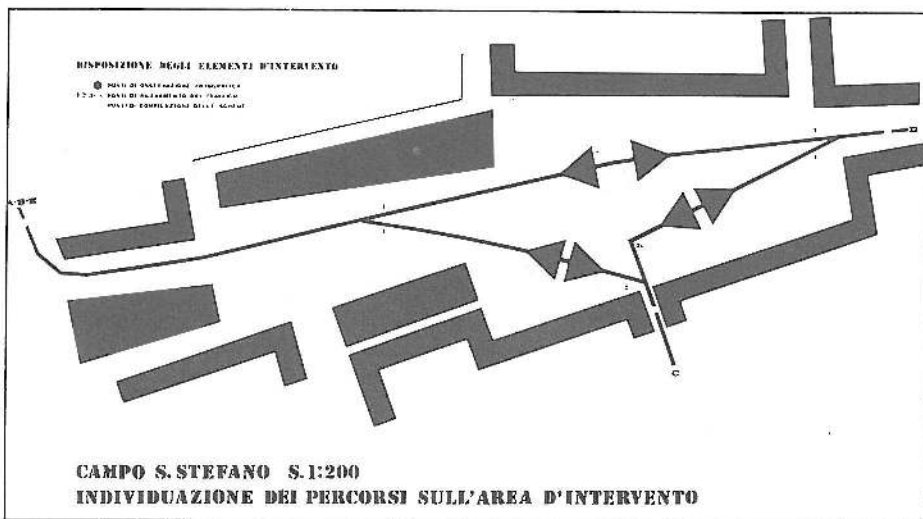
La seconda, intitolata « Dimensione abbigliamento », è stata compiuta da un gruppo di 5 giovani (Bergamini, Cattani, Chiadini, Cittadini, Lolli). Indossato, a turno, una specie di tubo e cercando un colloquio fonico-gestuale con la gente, hanno percorso varie *calli* e *campi*, registrando, fotografando e filmando. A parte i bambini, che hanno reagito gioiosamente, aperti alla conoscenza di una dimensione nuova, come stimolatrice di eventi, i passanti e negozianti (quando il « tubo » ha tentato di entrare in qualche negozio) hanno reagito nei modi più diversi: ma *tutti*, interessati o preoccupati, soltanto di un rapporto utilitaristico. Anche l'analisi delle proprie reazioni, compiuta dai 5 giovani dopo aver indossato il « tubo » (senso di esclusione e di rifiuto, presenza di tabù mercantilistici), ha ribadito questa alienazione generalizzata.

Dimensione abbigliamento, 1972.



Gruppo P: *Verifica di una ipotesi*, 1972.

Gruppo P: *Verifica di una ipotesi*, 1972.

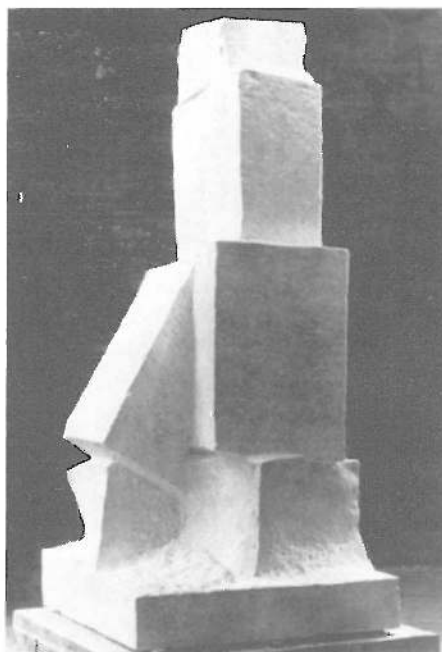


Dimensione abbigliamento, 1972.



36ª biennale

Inaugurata solennemente dal Presidente della Repubblica, anche questa edizione della Biennale di Venezia si è svolta con gestione commissariale. Vice Commissario straordinario è stato Mario Penelope che ha fatto pure parte della Sottocommissione, cui spettava di studiare e realizzare il piano dell'intera manifestazione, cooptando altri studiosi e tentando di apportare qualche innovazione prevista dal nuovo statuto, che è all'esame delle Camere. Questa Sottocommissione era composta dai critici Valsecchi (presidente), Arcangeli e Marchiori, dagli scultori Andrea Cascella e Ghermandi, dal pittore Mauro Reggiani, nonché dal segretario Grassi. L'esposizione è stata così articolata: «Aspetti della scultura italiana contemporanea» (commissari: Marchiori, Carandente, A. Cascella e Ghermandi) — «Capolavori della pittura del xx secolo, 1900/1945» (Valsecchi, Lassaingne, Steingraber e Kotalik) — «Grafica d'oggi» (Emiliani, Brook, Luca Crippa, Penelope e Reggiani) — Sezione italiana sul tema «Opera o comportamento», tema proposto anche alle altre nazioni (Arcangeli, Barilli e Valsecchi). Inoltre, «Grafica sperimentale per la stampa» (Carboni, Lionni e Steiner) — «Venezia ieri, oggi, domani» (Toniatto e S. Pozzati) — «Quattro progetti per Venezia» — a S. Basso, le consuete «Arti decorative». Quasi appendice al settore «comportamento», la mostra «Il libro come luogo di ricerca» (Barilli e Palazzoli) e una sala di videonastri, in buona parte «concettuali», di Gerry Schum. Infine, nel cortile



F. Wotruba: *Grande scultura*, 1972.

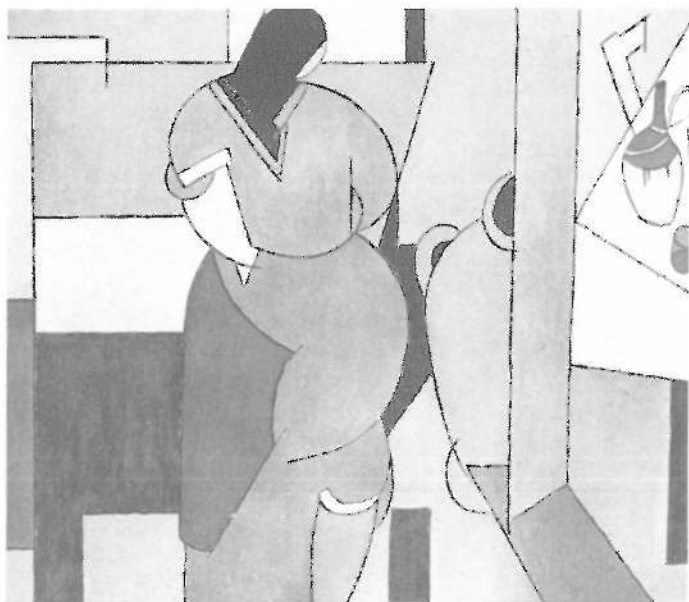


M. Hernandez: *King-Kong Palace*, 1972.

del Palazzo Ducale e in vari *campi* della città, sculture di artisti stranieri. C'è da rilevare che, soprattutto per la mancata adesione (le adesioni sono risultate, molto spesso, soltanto platoniche) delle altre nazioni al tema «Opera o comportamento», i motivi innovatori si sono risolti quasi in un nulla di fatto. Malgrado un certo orientamento degli stranieri verso la presentazione di una sola «personale» (per esempio, Dibbets per l'Olanda, G. Richter per la Germania, Lohse per la Svizzera, Ekeland per la Norvegia), lodevole almeno per il minor appesantimento della rassegna, pure questa 36 edizione ha

confermato, che è la sostanza della Biennale che è ormai troppo usurata e scontata. Anche l'inserimento di una trentina di sculture all'aperto nella città (da Chillida a Wotruba, da Nagasawa a Schöffer), in pratica, non ha portato niente di nuovo. Né aver riunito in una sede come il Museo Correr, 88 capolavori della prima metà del secolo (dalla «Vecchia con maschera» di Ensor alla «Crocifissione» di Guttuso) si è risolta in un accrescimento; anzi, a giudizio dei più, ha proposto al pubblico un rapporto mistificante, in quanto si trattava di un rapporto non critico (impossibile con

A. Magnelli: *Virginia*, 1914.

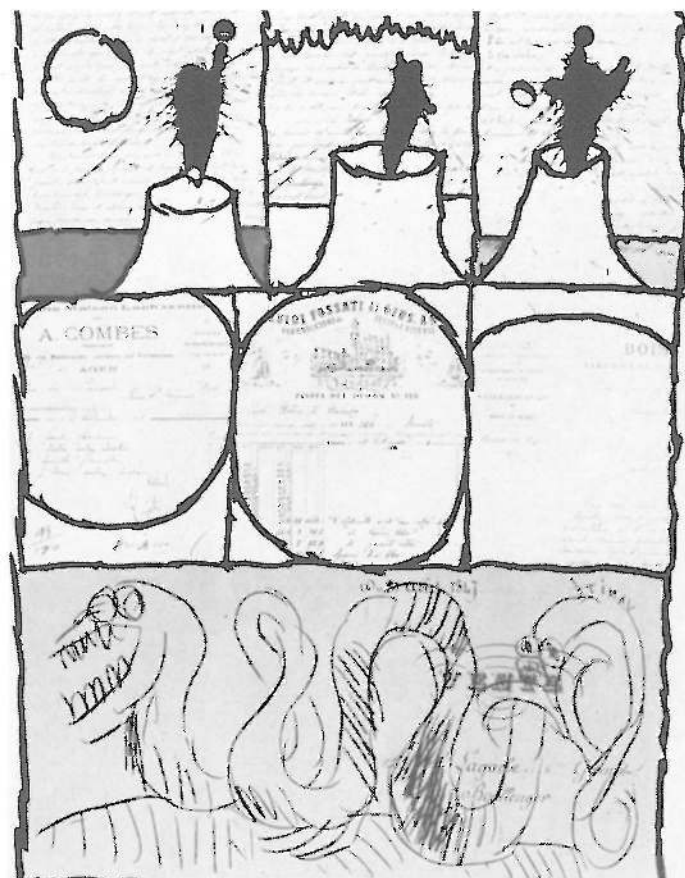


E. Munch: *La danza in riva al mare*, 1900/02.





A. Tàpies: *Le mani*, 1970.



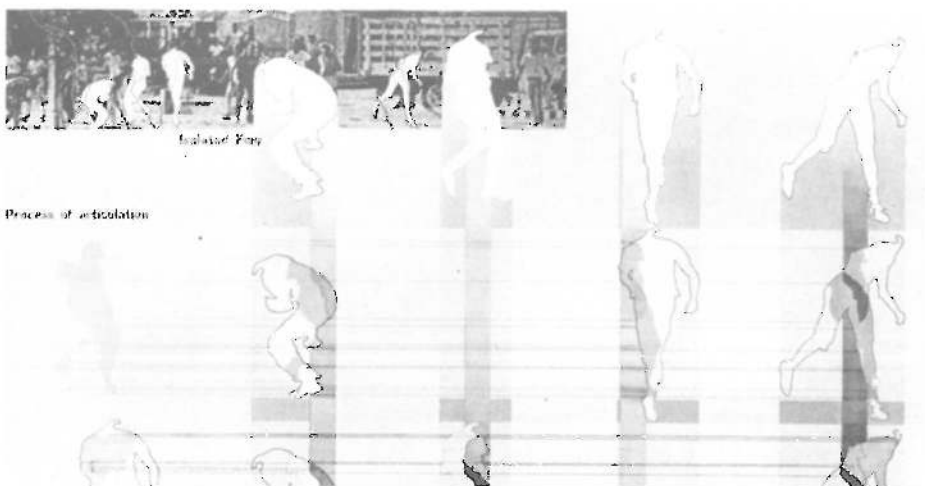
P. Alechinsky: *Vendita*, 1971.

un'opera a testa). Per quanto riguarda poi la «Grafica d'oggi», ospitata nel Museo d'arte moderna, a Cà Pesaro, c'è da ripetere che 200 artisti con 3 opere ciascuno (in rappresentanza di 46 nazioni) sono una quantità indigeribile per chiunque, anche se le scelte, come in questo caso, erano abbastanza oculate. Tralasciando i quattro progetti per Venezia di Wright, Le Corbusier, Kahn e Noguchi (già noti da tempo, per di più, l'esposizione è stata inaugurata con oltre un mese di ritardo) e le mostre «Grafica sperimentale» (di un certo interesse ma troppo spaesata) e «Venezia ieri, oggi, domani» (che aveva il sapore di «contenuto» per gli artisti italiani esclusi dal padiglione centrale), restava la rassegna «Aspetti della scultura italiana contemporanea» e la sezione italiana «Opera o comportamento», a rappresentare i due punti di maggiore interesse critico. Per la scultura, l'intenzione era quella di proporre una mostra storica da Medardo Rosso ad oggi. Si è poi ripiegato su alcuni «aspetti», cercando di individuare certe linee-forza, a partire dal 1948/50. I prescelti (da Franchina a Lo Savio, Cavaliere, Trubbiani, da Melotti a Ramous, Spagnulo, Devalle e gli altri 14 artisti, rappresentativi di ricerche e momenti di questo periodo) hanno, in definitiva, ribadito la vitalità della scultura moderna contemporanea. La se-

zione «Opera o comportamento» è stata quella che ha acceso le maggiori discussioni. A parte l'episodio del mongoloide, esposto da De Dominicis, che ha dato occasione ad una violenta reazione, subito generalizzata e sfruttata dai soliti restauratori, ci si è soprattutto lamentati che a rappresentare «l'opera», (a parte Guerricchi) fossero stati chiamati Mandelli, Moreni, Morlotti e Turcato, cioè pittori non della stessa generazione dei

«comportamentisti» (Bendini, Fabro, Merz, Olivotto, Vaccari e De Dominicis). Ma in sostanza, l'idea di contrapporre questi due modi di intendere, oggi, l'arte, è stata vista con interesse. Il catalogo, per maggiore maneggevolezza, è stato diviso in 3 parti e contiene le solite varie prefazioni di critici italiani e stranieri, fra cui da rimarcare quelle di Arcangeli a difesa «dell'opera» e di Barilli sul «comportamento».

K. Usami: *Piano fantasia, fessura*, 1972. (partic.)



Kassel

Documenta 5

Da vari anni « Documenta » di Kassel contende alla Biennale di Venezia il primato tra le manifestazioni artistiche nel mondo. E questa 5ª edizione ha certamente segnato un altro punto a suo favore. « Documenta 5 » è stata impostata su un tema proposto da un gruppo di studio, composto da Amman, Bode e Szeemann (che è stato anche Segretario generale) ed è stata realizzata da una commissione della quale, oltre ai suddetti studiosi, facevano parte Braun, Brock, Iden e Kluge. Il tema è stato il seguente: « Indagine sulla realtà - L'immagine oggi ». E si è trattato di un panorama deliberatamente e quanto più possibile onnicomprensivo, comprendente, cioè, immagini sia artistiche che non artistiche. Un esame ritenuto indispensabile, specie in un momento come l'attuale, in cui una « seconda natura » (la realtà immaginata: fatta di idee, fantasie, utopie, rituali, percezioni le più varie) si è quasi sostituita alla percezione della natura tradizionale, come, ad esempio, gli alberi, il mare, i monti. Studiando poi, in particolare, nell'ambito di questa « seconda natura », i legami esistenti fra le

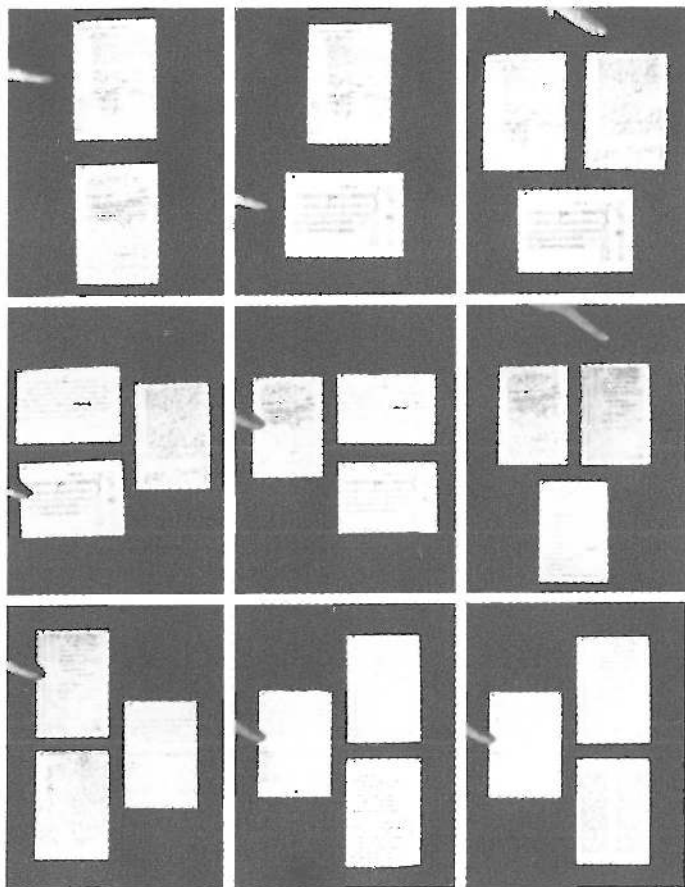
realtà create dagli artisti e quelle che derivano, in generale, dalla vita sociale, si è pensato di accertare la possibilità che ha, oggi, l'arte di chiarire i problemi relativi all'essenza di questa realtà. Da ciò, appunto, l'ampio ventaglio di immagini nelle due sedi della Neue Galerie e del Museum Fridericianum, anche se polarizzate — principalmente — da una parte sul « realismo » (specialmente ciò che viene chiamato iperrealismo) e, dall'altro, sulle molteplici esperienze definite « concettuali »; a loro volta divise, piuttosto arbitrariamente, in « idee » e « processi ». Tenuto conto di quanto più calzante era il termine « mitologie individuali », dato dagli organizzatori alle altre esperienze artistiche, presentate in entrambe le sedi, sarebbe stato probabilmente più opportuno riunire sotto questo termine di « mitologie individuali », tutte le immagini artistiche della rassegna. Non era, infatti, facile capire perché il cerchio di pietre di Long era una « idea » e l'incrocio di lamiere di ferro grezzo di Serra un « processo »; oppure perché i comizi di Bcuys erano al di fuori di questa distinzione e le opere di Cooper, Asher e compagni erano « idee/licht ». Senza contare che già i « segni » di Paolini o le opere di Melani erano poste accanto alle carneficine di Brus, Schwarzkogler e Nitsch, mentre gli ambienti stregoneschi e psichedelici di Buthe e di Young La Monte e Marian Zazeela erano



H. Distel: *Museo*, 1970.

J. Baldessari: *Documenti*.

R. McLean: *Gulfstream*, 1971.





Oggetti kitsch.

stati messi vicino alle invenzioni minime di Castelli e di Rietz: il tutto sotto l'unico segno, appunto, delle «mitologie individuali». La parte relativa alle immagini, per così dire, non artistiche comprendeva le seguenti sezioni: esempi di Science Fiction, iconografie varie (bancote, copertine, ecc.), espressioni di dementi o art brut, manifesti di propaganda politica, utopie soprattutto urbanistiche e un vasto settore dedicato alle immagini popolari: da quelle pietistiche agli innumerevoli oggetti kitsch. A parte l'angolazione «volgare» data alle scelte per quest'ultima sezione, trascurando invece l'esame di linguaggi popolari «positivi», si è trattato di un raffronto di notevole interesse, specie se riferito al vistoso ritorno di un certo realismo, che va dai personaggi, tipo «Sacro Monte di Varallo» o museo delle cere, di Hanson o di De Andrea, alle tecniche minuziosissime o *trompe l'oeil* di molti odierni pittori, specie americani: un fenomeno che indubbiamente suscita interrogativi per la carica di reazione che contiene. Di stimolante significato — quasi una conferma del clima medievale in cui viviamo — è stata, invece, la concordanza di attenzione, da parte di artisti di diversa estrazione (auspice Duchamp), al tema del museo e del repertorio. Basti pensare a Broodthaers, a Distel, a Oldenburg, a Ben, a Eggenschwiler. E del pari interessante è la tendenza di vari artisti a trasformare l'operazione artistica in indagine o sull'operazione artistica stessa o sui fruitori (dagli schedari del gruppo Art & Language, ai questionari per i visitatori di Haacke). Naturalmente, films, videonastri e altri mezzi audiovisivi hanno avuto un apposito spazio a loro di-

sposizione. Gli italiani partecipanti a «Documenta 5», oltre a Paolini e Melani, già citati, sono stati: Agnetti, Anselmo, Boetti, Calzolari, De Dominicis, Fabro, Kounellis, Merz, Penone, V. Pisanì, Zorio e, fra gli «utopisti», gli architetti Loris Rossi, la Mazzoleni, Portoghesi e Gigliotti. Il catalogo è un monumentale volume a fogli staccabili perché possa meglio diventare uno strumento

di lavoro. C'è un lungo saggio teorico di Holz e prefazioni ed illustrazioni per ogni singolo settore della mostra, a cura di vari studiosi stranieri. Inoltre, schede di singoli artisti, bibliografie, copia del noto contratto per i diritti degli artisti di Siegelau e un'appendice con planimetrie della rassegna e relativa localizzazione degli artisti, nonché l'elenco completo delle opere esposte.

Copertina «Der Spiegel».



Brevi

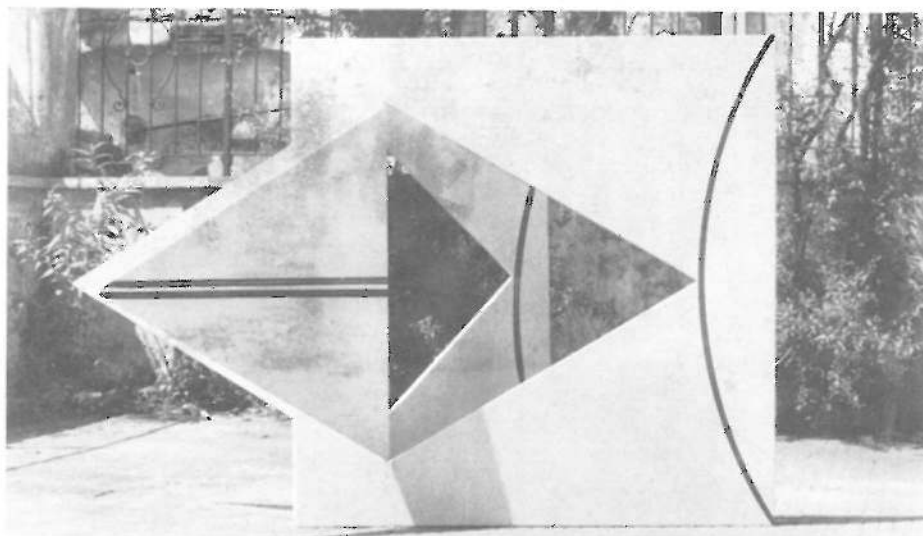
Italia

Anghiari

Carlo Lorenzetti. Mostra di sculture dell'artista romano allestita nelle strade di Anghiari, a cura della Società arco, con il patrocinio dell'Ente provinciale del turismo di Arezzo.

Ardesio

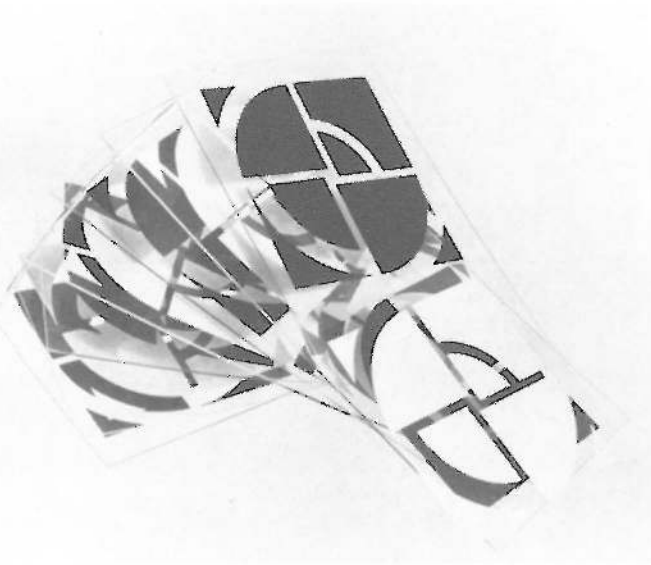
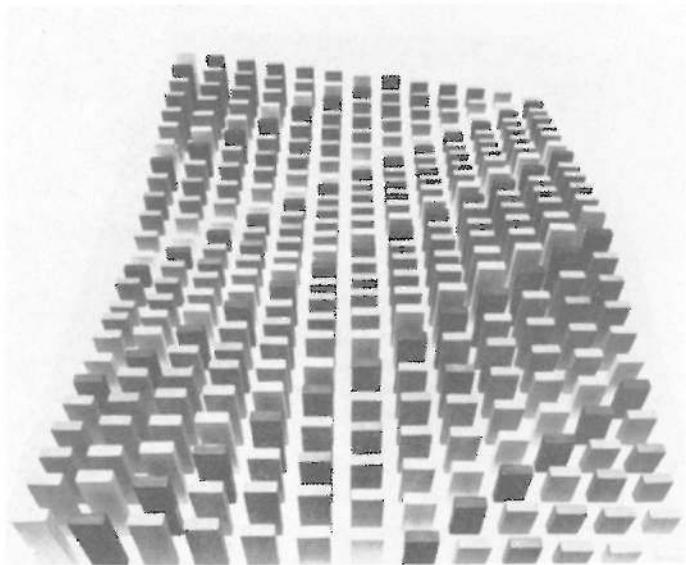
«*Incontro artistico*». Primo «incontro» ad Ardesio, promosso dal Comune con la collaborazione della Pro Loco e realizzato da Cesare Fioretti della Galleria dei Mille di Bergamo. 55 artisti con un'opera a testa, in prevalenza «astratti». Fra i presenti: Alviani, Bonalumi, Castellani, Dadamaino, Del Pezzo, Fusi, Galli, Gentili, Glattfelder, Hains, Korompay, Morandini, Nigro, Pigola, Sircana, Spagnulo, Veronesi, Zappettini, Zen.



C. Lorenzetti: *Indicazione*, 1969. (Anghiari)

Dadamaino: *Rilievo cromo-fluorescente*, 1970/72. (Ardesio)

G. Campus: *Struttura modulare n. 15*, 1972. (Ardesio)



Ascoli Piceno

Civica Pinacoteca: «Nuovi artisti marchigiani». Rassegna regionale patrocinata dall'Amministrazione comunale e organizzata dal locale Gruppo culturale «8G» che, formatosi due anni fa, continua in tal modo una intelligente e proficua attività che investe molteplici aspetti culturali: dal teatro alle arti visive.

Bellagio

«*Fotografia come rivelazione*». Mostra organizzata all'Hotel Gran Bretagna dall'Azienda autonoma soggiorno e turismo, in collaborazione con l'Assessorato al turismo della Regione Lombardia. Si è trattato di 4 diverse analisi di «una realtà che ci circonda», compiute da Aldo Tagliaferro, C. Phillips, Mario Pecoraino e dal Collettivo materano di fotografia.

Camaioere

Mostra ai Frati. 5ª edizione della tradizionale «festa artistica» versiliese (mostra di pittura e scultura, concerti, dibattiti ecc.), organizzata nel chiostro francescano di S. Lazzaro dall'Ente culturale «ai Frati» (presidente e animatore: Vittorio Crotti), con il patrocinio di vari enti pubblici. In questa edizione sono state esposte circa 700 opere di circa 100 artisti e si sono tenute inoltre 8 personali ad honorem, fra cui Antonio Bueno, Adolfo Saporetti, Angelo Liberati e Giuseppe Sciola. C'è stata anche una mostra di 250 manifesti cubani.

Caorle

Villaggio dell'orologio: Simon Benetton. Manifestazione patrocinata dal Comune e dall'Azienda autonoma di soggiorno. Sono state esposte sculture e grafica dell'artista trevigiano.

Capo d'Orlando

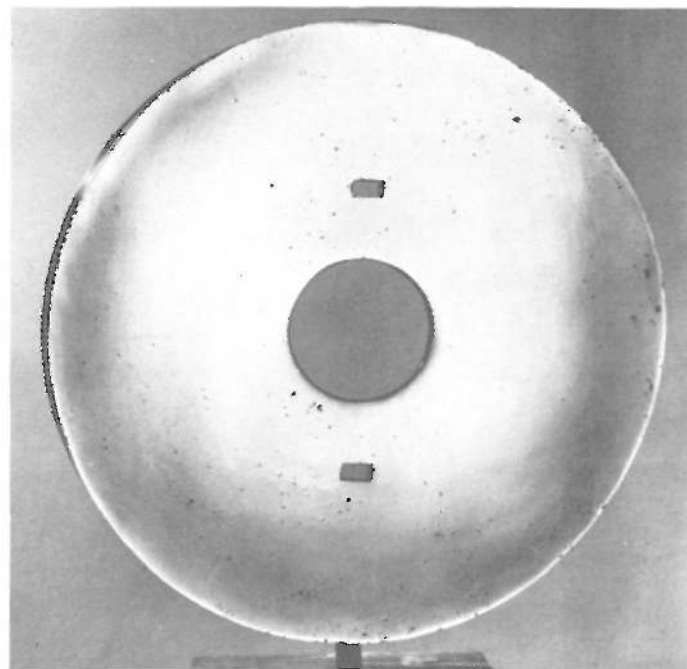
Vita e paesaggio a Capo d'Orlando. 13ª edizione di questa rassegna nazionale di pittura, con la partecipazione di Basaglia, Capsoni, Chianese, Collura, Freiles, Guarneri, Madella, Martone, Scalco, Signorini, Titonel, Viaggio. La rassegna è caratterizzata dall'incontro tra gli artisti e la città tirrenica nella quale essi vengono a lavorare per un certo periodo di tempo. Alla formula del premio, da alcuni anni è stata sostituita quella dell'acquisto, per tutti gli artisti invitati, di un'opera destinata alla raccolta del Comune. La commissione era costituita da Birolli, Fagone, Giuffrè, Grasso.

Cesena

Palazzo del Ridotto: Amedeo Masacci. Mostra retrospettiva dedicata allo scultore cesenate, morto prematuramente due anni fa, organizzata dal locale Rotary Club.



P. Gallina: *Auto-immobili*, 1970/72. (Chieri)



A. Calò: *Disco*, 1971. (Fano)

Chieri

Rassegna «I giovani per i giovani». Organizzata dall'Assessorato all'istruzione e alla cultura della Provincia di Torino, in collaborazione col Teatro Stabile di Torino ed il Comune di Chieri. Si è trattato di una rassegna sperimentale comprendente teatro, cinema, musica ed arti visive, con numerosi dibattiti. Durata 10 giorni, ha ottenuto un vivo interessamento. Per quanto riguarda le arti visive si è avuta una mostra di 4 artisti a Palazzo dei Salvatoriani (Carri, Gallina, Devalle e Pacini) e interventi nelle vie cittadine con «segnali immaginari» di Carmi e «autoimmobili» (ossia carcasse d'auto poste nei posteggi) di Gallina.

Civitanova Marche

Triennale dell'Adriatico. Organizzata nel Palazzo delle Esposizioni dall'Azienda autonoma di soggiorno e turismo, questa 3ª edizione della Triennale dell'Adriatico è stata dedicata esclusivamente al disegno. Precisamente — come ha sottolineato Fortunato Bellonzi in catalogo — disegno inteso come opera d'arte autonoma. Presenti 62 artisti con circa 400 disegni: da Albertoni e Bartoli fino a Venturi e Zancanaro. La commissione per gli inviti era composta da Bellonzi, Ciarrocchi e Fazzini.

Colle Val d'Elsa

Omaggio a Michele Cascella. Mostra a carattere antologico, organizzata dal Comune, per festeggiare gli 80 anni del pittore abruzzese.

Fano

Rocca Malatestiana: Aldo Calò. Organizzata dall'Amministrazione comunale e dall'Azienda autonoma di soggiorno, si è trattato di una mostra antologica comprendente 22 sculture e 6 opere grafiche, eseguite in un arco di tempo, dal 1959 al 1972. La prefazione in catalogo è di Italo Tomassoni, che vi sottolinea il carattere di «progetto critico» che ha sempre contraddistinto il lucido ope-

rare di questo scultore. Come hanno appunto confermato le sculture presentate: dalle «biforme» del '59 ai «ritmi» del '61, agli «squarci» del '63/'66, agli «elementi modulati» successivi.

Giulianova

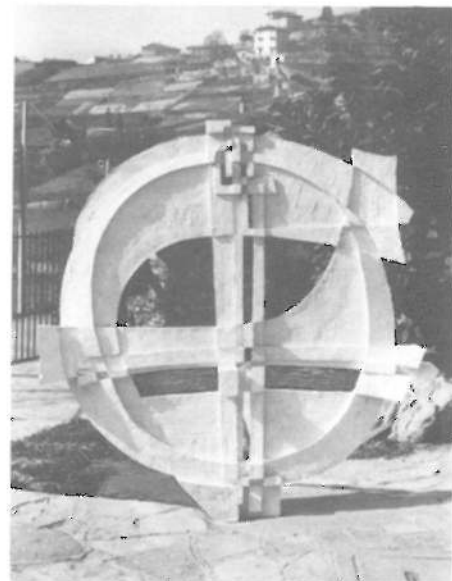
Premio Mazzacurati. 3ª edizione del Premio Mazzacurati, organizzato dalla Casa della Cultura di Teramo, in collaborazione col Comune di Giulianova. Oltre ad una rassegna di opere grafiche di una quarantina di noti artisti italiani, mostra antologica del pittore Carlo Levi. In catalogo scritti di Levi, Margonari, Mozzambani, Giacomozzi.

Gualdo Tadino

Concorso internazionale della ceramica. 14ª edizione del concorso internazionale della ceramica, organizzato dall'Associazione turistica Pro-Tadino. Quest'anno è stato diviso in due sezioni: 1) concorso sul tema: «Il Terzo Mondo: aspetti e prospettive», per pannelli decorativi o sculture; 2) forme nuove per arredamento.

Jesolo

Scuole Carducci: Remo Pasetto. Organizzata dall'Amministrazione comunale, che ha inteso continuare l'azione culturale iniziata l'anno scorso con la mostra «Momenti del realismo nelle Tre Venezie». La mostra è stata curata da Mario De Micheli e comprendeva oltre 100 dipinti eseguiti dal '57 ad oggi. Cioè, il ciclo completo dell'attività di questo artista veronese. Il titolo dato alla mostra, «Vita, morte, miracoli del muratore veneto», voleva sottolineare il carattere di racconto epico-popolare della pittura di Pasetto, definito dallo stesso De Micheli, nell'introduzione al catalogo, «un particolare primitivo». Il catalogo, pubblicato da Vangelisti, oltre a numerose illustrazioni e alla bio-bibliografia, contiene il poemetto «I muradori», scritto in dialetto veneto da Romano Pasutto, dopo una visita allo studio del pittore.



F. Dotti: *Scultura*. (Legnano)

Legnano

Mostra di scultura all'aperto. 8ª edizione della rassegna internazionale di scultura all'aperto che si tiene, ogni anno, nel parco della Fondazione Pagani a Castellanza, nei pressi di Legnano. Anche questa volta si è avuta la partecipazione di numerosi scultori fra cui Dotti, Gactaniello, Campus, Celli, Bruno Conte, Bonora, Michele Festa, Pantaleoni, Scirpa, Scarabelli, Lisicic, Gutierrez. In occasione dell'inaugurazione si è tenuto uno spettacolo di balletti della Scala.

Milano

Rassegna «Scuola artefici Brera». La mostra, nata come «verifica di un anno di lavoro» ha documentato il rinnovamento in atto nella Scuola Serale degli Artefici di Brera. Pur tenuto conto della varietà (per

quanto riguarda età, cultura ecc.) degli oltre 300 allievi, le pitture, sculture e grafica esposte hanno confermato la possibilità di questa gloriosa scuola di assolvere un utile compito di preparazione specifica e generale.

Ovada

«*Aspetti della giovane pittura in Italia*». Organizzata dall'Ente Manifestazioni Ova-dese, nella Loggia di S. Sebastiano, ha in-teso presentare alcuni esempi significativi della giovane pittura italiana con l'esposi-zione di una serie di opere — non numerose ma sufficientemente indicative — di 9 ar-tisti e, cioè, Banchieri, Cazzaniga, Della Tor-re, Forgioli, Guccione, Lavagnino, Notari, Savinio e Vaglieri. La diversità, spesso no-tevole, delle singole personalità non ha im-pedito — almeno nella generalità — un di-scorso in una direzione abbastanza chiara. L'ambito di una «interiore nuova figura-zione», che Marisa Vescovo vi ha indivi-duato nella prefazione al catalogo, anche se di non facile dimostrazione per le differenze stilistiche degli artisti presentati, in realtà costituisce una lettura sollecitante. Comu-nque sia, si è trattato di una rassegna intelli-gentemente selezionata e qualitativamente elevata.

Paestum

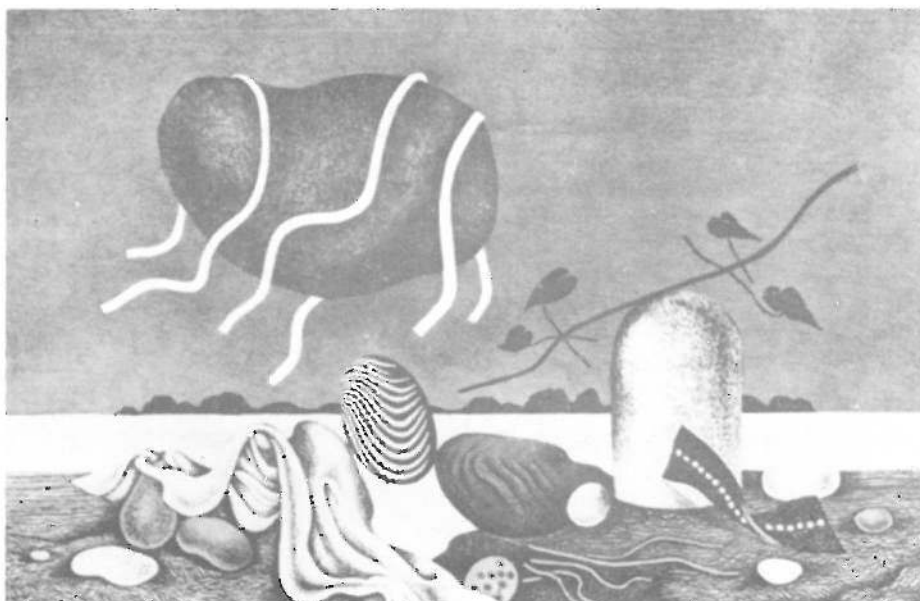
Giuseppe Pesce. Mostra personale organiz-zata dall'Azienda autonoma di soggiorno.

Palermo

Sala delle Esposizioni: Salvatore Fiume. Mo-stra-omaggio dedicata a Salvatore Fiume, com-prendente circa 50 grandi dipinti, con la quale l'Assessorato Regionale del turismo ha voluto celebrare il pittore siciliano. La mostra è stata poi trasferita a Ragusa, nella cui pro-vincia l'artista è nato.

Pesaro

Mario Ceroli. Esposizione di sculture di Mario Ceroli che si è ricollegata alla mani-festazione dell'estate scorsa «*Sculture nella città*» di Arnaldo Pomodoro. Questa mostra



L. Crippa: *Miracolo a Miconos*. (Soragna)

è stata curata da Renato Cocchi della Gal-leria «*Il Segnapassi*», per conto dell'Am-ministrazione Provinciale, del Comune e del-l'Azienda di soggiorno. Il catalogo contiene 1800 fotografie che costituiscono il resoconto della preparazione e dell'allestimento della mostra.

Pescara

Remo Brindisi. Mostra-omaggio organizzata, presso i locali della Facoltà di lingue del-l'Università «*Gabriele D'Annunzio*», dalla galleria Margutta, in collaborazione con l'En-te Manifestazioni Pescaresi. Sono stati pre-sentati una cinquantina di olii e tempera, dal '52 ad oggi.

Roma

Istituto Italo-Latino Americano: Manifesto

cubano oggi. Esposizione di opere scelte fra quelle che avevano partecipato al «*Salone nazionale del manifesto*», tenutosi a Cuba.

Seregno

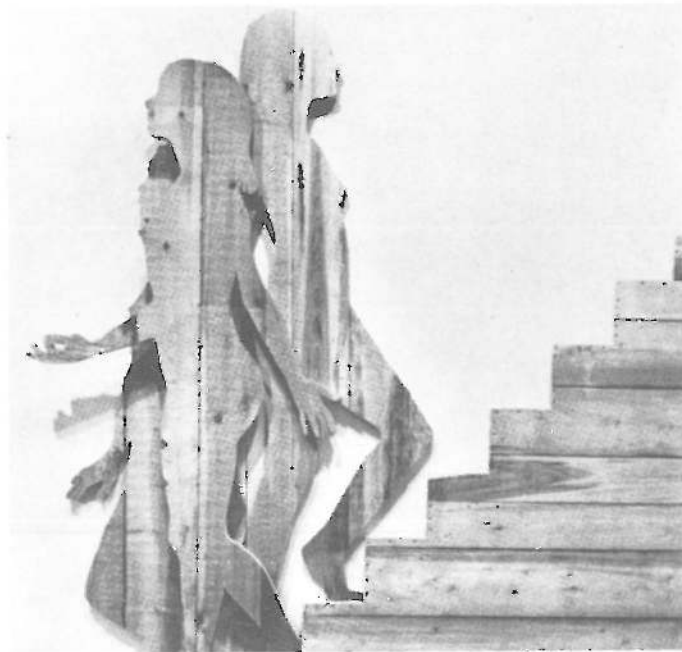
Vetrate e mosaici. Rassegna organizzata dal Comune, presso i locali della Cassa di Ri-sparmio, in concomitanza col Premio di Poesia Brianza. Comprende vetrate e mo-saici realizzati, con la collaborazione tecnica del laboratorio Toniutti di Bollate, da 29 ar-tisti fra cui Alfieri, Arde, Avenali, Baldan, Baldassarre, Becheroni, Cappello, Cassinari, Bionda, Dorazio, Emery, Dova, Moneta, Poz-zati, Radice, Senesi, Schmid e Zigaina.

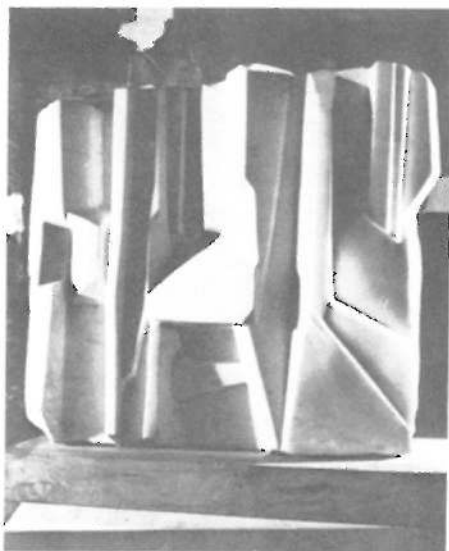
Soragna

Premio Soragna. 10ª edizione del Premio Soragna di bianco e nero. Organizzato, come

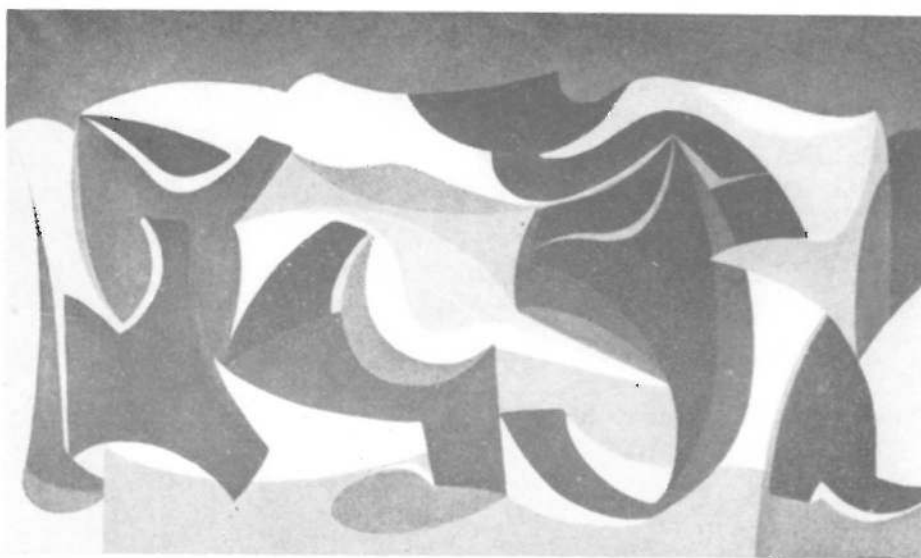
R. Savinio: *Variazione sulla Villa dei Misteri*, 1968. (Ovada)

M. Ceroli: *Scale*. (Pesaro)





A. Tagliolini: *Città statica*, 1969/70. (S. Quirico d'Orcia)



F. Scroppo: *Forme nello spazio*, 1949. (Monte Pellice)

sempre, dalla Famiglia Soranese nella Rocca dei Principi di Soragna. Quest'anno, per celebrarne il decennale, è stato dedicato ad una rassegna retrospettiva del premio stesso: sono state presentate le opere premiate dal '63 al '71 ed altre 2 opere di recente produzione di ogni singolo artista. Per il prossimo decennio, il premio intende passare in rassegna, con rassegne biennali, cinque regioni.

S. Quirico d'Orcia

«*Forme nel verde*». 2ª mostra nazionale di scultura, organizzata nel giardino «all'italiana» di Villa Chigi. Sorta l'anno scorso, per iniziativa di autorità locali e amici della piccola città toscana, quest'anno ha presentato opere di Assenza, Consagra, Forlivesi, Guasti, Lorenzetti, Meloni, Rambaldi, Santoro, Tagliolini, Uncini e Venturi.

S. Vittore d'Alba

Premio Muscatel. Organizzato dalla Società Cinzano, presso il Salone delle feste del Ristorante Muscatel a S. Vittore d'Alba, in provincia di Cuneo, la mostra, intitolata «Regione Piemonte: aspetti e problematiche in una tematica estetica», ha raccolto opere di oltre 80 artisti operanti in questa regione. Fra gli altri: Beserzio, Bibollet, Botta, Bozola, Cortassa, Devalle, Fogliati, Gandini, Ramella, Siccardi, Surbone. Primo premio a Gallina, secondo a Carena e Selis, terzo a Ciam, Eandi, Gastini, N. Aimone, Albano e Petraroli.

Torre Pellice

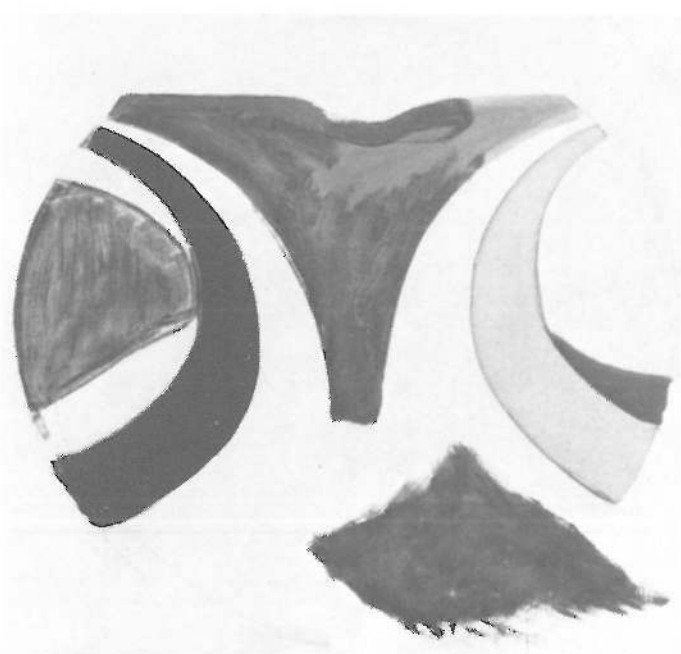
23ª *Mostra d'arte contemporanea*. Organizzata da Filippo Scroppo ed intitolata «Con il conforto della ragione», quest'anno è stata

suddivisa in 3 sezioni. La prima, curata da Giovanni Romano, ha preso in esame il decennio '60/'70 a Torino, con le personalità più significative: Anselmo, Devalle, Fogliati, Gallina, Paolini. La seconda, curata da Francesco Abbate, ha illustrato gli artisti più rappresentativi dell'arte astratta a Torino, dal '47 al '54: Carmassi, Galvano, Levi Montalcini, Moreni, Parisot, Rama, Scroppo. La terza, curata da Paride Chiapatti, è stata dedicata a Garelli e Veronesi.

Varazze

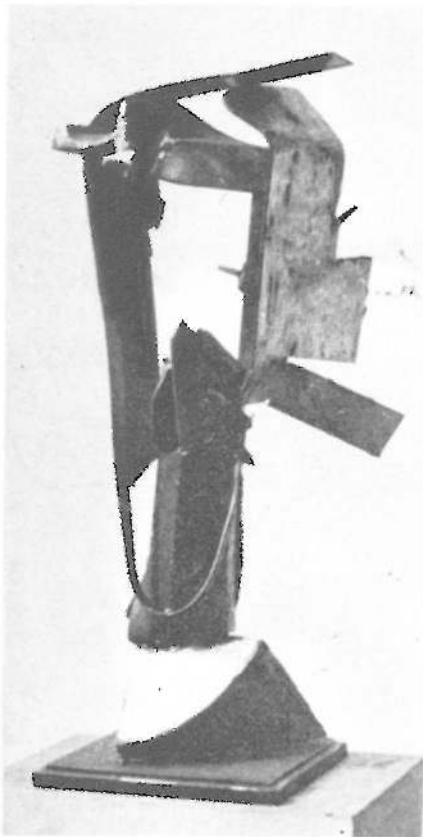
Rassegna nazionale di pittura. 7ª edizione della Rassegna nazionale di pittura «Città di Varazze», promossa dall'Azienda autonoma di soggiorno nella consueta sede di Villa Cilca. Hanno partecipato 35 artisti italiani e 7 stranieri. L'arco delle esperienze era am-

P. Baratella: *Amore, amore, ovvero per una civiltà occidentale*. E. Allen: *Archetype*, 1970. (Varazze)



pio (grosso modo: dai neo-figurativi ai surrealisti, dai neo-informali agli strutturalisti, dai pop ai ghestaltici) ma tutte nell'ortodossia visiva. Vale a dire, come ha scritto Aldo Passoni in catalogo, non prive « di quella componente visuale e filosofica insieme che è l'estetica ». Fra gli italiani: Fieschi, Zappettini, Turcato, Olivieri, Vago, Raciti, Madella, Ossola, Sermidi, Margonari, Barbanti, Gallizioli, Macciotta, Boschi, Rotella, Recalcati, Baratella, Spadari, Mulas, Mesculam, Donzelli, Pitzianti. Fra gli stranieri: Allen, Aillaud, Carroll, Klasen.

F. Garelli: *L'ospite 2*, 1965. (Torre Pellice)



B. Devalle: *Glory Nabokov*, 1972. (Torre Pellice)



Belgio

Anversa

Modern Art Gallery: Konji Ogura.

Bruxelles

Bibliothèque Royal: Ex libris. Mostra dedicata agli « ex libris » contemporanei europei.

Canada

Montreal

Museo d'arte contemporanea: L'identità visuale dei Giochi di Monaco.

Ottawa

National Gallery of Canada: Thomas Davies.

Francia

Aix-en-Provence

Pavillon de Vendôme: L'opera grafica di Cézanne. Esposizione di tutte le incisioni conosciute di Cézanne.

Musée Granet: 2ª biennale dei pittori provenzali.

Palazzo dei Congressi: Salon de l'humour. Circa 40 umoristi francesi e canadesi e, alla Biblioteca Mejanes, « omaggio » ad Alain Saint-Ogan.

Albi

Musée Toulouse-Lautrec: Pierre Bonnard. Grande retrospettiva organizzata in occasione del cinquantenario del Museo.

Angoulême

Musée principal: 1ª Biennale dell'incisione. Manifestazione organizzata nel quadro del programma governativo per fare della piccola capitale della Charente la città pilota per quanto riguarda esperienze di animazione culturale.

Bourges

Maison de la culture: Magritte, Delvaux, Gnoli. 75 opere dei 3 artisti provenienti da una collezione privata.

Cagnes-sur-mer

Castello Grimaldi: 4º Festival internazionale di pittura.

Clermont-Ferrand

Musée d'art: Jean Lurcat.

Dieppe

Musée des beaux-arts: Savignac. Manifesti e anti-manifesti del famoso disegnatore.

Grenoble

Musée: Cieslewicz e Morellet. Organizzate contemporaneamente e con carattere di complementarietà e dedicate alle « Accumulations » di Roman Cieslewicz e alle ultime opere di François Morellet.

Macom

Musée des Ursulines: Roger Bezombes.

Marsiglia

Musée Cantini: Art belge contemporain « Le nord au sud ».

Metz

Musée des beaux-arts: Jean Bazaine. Retrospettiva comprendente pitture, disegni, arazzi, progetti di opere murali, illustrazioni di libri, eseguiti in 30 anni di lavoro.

Nancy

Musée des beaux-arts: Sonia e Robert Delaunay.

Nevers

Maison de la culture: Michel Larionov.

Parigi

Musée national d'art moderne: Victor Brauner. Prima retrospettiva del surrealista rumeno, con 190 pitture, circa 50 disegni e gouaches e le 3 uniche sculture da lui realizzate.

Musée d'art moderne de la Ville de Paris: Kandinsky. Manifestazione inaugurale della nuova sistemazione del Museo. Sono state esposte 72 opere di Kandinsky del suo periodo parigino. Inoltre mostra del canadese Jean Riopelle, con 50 grandi tele, collages e una scultura recente.

CNAR: George Segal. Rassegna dell'opera dello scultore americano, uno dei protagonisti della pop art. Nel giardino, mostra di François Stahly dal titolo « 15 sculture per un parco ».

ARC: Bilancio di 5 anni di attività.

Musée des arts décoratifs: Cinquantenario del Surrealismo. Fatta in collaborazione con la Kunsthalle di Monaco, si è trattato di una rassegna meno ricca delle recenti mostre dedicate a questo movimento ma sono state esposte opere poco note, specie della seconda generazione (cecoslovacchi, olandesi, jugoslavi).

Musée des Gobelins: Arazzi cecoslovacchi. Ha presentato una quarantina di arazzi di 20 artisti cecoslovacchi contemporanei.

Parc Floral de Vincennes: Salon des Réalités nouvelles.

Giardini dell'Unesco: Salon de la jeune sculpture. 24ª edizione che, quest'anno, è stata estesa anche alla Place des Vosges e al Centro commerciale Hachette di Ivry.

Rouen

Musée des beaux-arts: Helena Vieira da Silva.

Saint-Paul-de-Vence

Le Jardin d'Exposition. Simposio-manifestazione svoltasi nel giardino del pittore Henry Baviere. 10 giorni di espressioni e improvvisazioni visuali, sonore, gestuali, concettuali e concerti, con la partecipazione di circa 50 artisti. Quadri e sculture di Ozendal, Janni, Pierrat; oggetti di Cesar e Arman; opere spaziali costruttivistiche di Coletta, Lacheze, Anglade; barriere ottiche di Baldin, Charvolon, Maccaferri; interventi sulla natura di Miguel, Allocco, Adzak; oggetti concettuali di Ben, Verdet, Biga.

Strasburgo

Musée de l'Ancienne Douane: Occidente e Oriente. 24ª mostra patrocinata dal Consiglio d'Europa e dedicata ai rapporti tra l'arte orientale e l'arte europea contemporanea.

Vallauris

Biennale della ceramica d'arte. 3ª edizione con più di 200 ceramiche presentate.

Germania

Berlino

Akademie der Kunst: Heinz Mack. Sono stati esposti oggetti, azioni e progetti dal 1957 al 1972.
Neue Nationalgalerie: Willy Baumeister e Bernard Luginbuhl.

Bielefeld

Kunsthalle: Mies van der Rohe.

Colonia

Kunst Tage Koln. Tre giorni di manifestazioni in musei e organismi pubblici e in circa 25 gallerie private. Al Wallraf-Richartz Museum: Rauschenberg; all'Istituto italiano di cultura: Ludovico Mosconi; alla Galerie Friedrich: Maurizio Mochetti.

Dusseldorf

Kunsthalle: Francis Bacon. Si tratta della mostra già presentata al Grand Palais di Parigi.

Essen

Museum Folkwang: Kunst aus der ersten Hälfte des 20 Jahrhunderts.

Hannover

Kestner-Gesellschaft: Max Ernst e Nicholas Krushenick.

Krefeld

Museum Haus Lange: Hans Haacke.

Mari

Stadt und Skulptur. Manifestazione dedicata alle sculture nella città, con opere di 24 artisti fra cui Bill, Duarte, Mack, Piene, Tinguely, Wiggli.

Monaco

Kunsthaus: Le civiltà del mondo e l'arte moderna. Grandiosa esposizione, in occasione dei Giochi Olimpici, che si proponeva di documentare le influenze dei paesi non europei sullo sviluppo della cultura moderna europea. Fra le circa 2400 opere, quadri e sculture di Delacroix, Manet, degli espressionisti tedeschi, Matisse, Picasso, Modigliani, Moore, Vasarely.

Norimberga

Kunsthalle: Sudamerikanische Revolutionplakate.

Stoccarda

Kunstgebäude: Kunst in der Revolution.

Giappone

Tokyo

Museo arte moderna: Maestri dell'arte italiana. Esposizione delle 108 opere della collezione Mattioli, già presentate a New York, Copenhagen, Amburgo, Bruxelles, Madrid, Barcellona e Siviglia.

Galleria Asahi Shimbun: D.A. Siqueiros. 80 opere del pittore messicano esposte nel palazzo del giornale Asahi Shimbun. Per la maggior parte di collezioni private e poco note. Anche numerosi dipinti preparatori per la «Marcia dell'umanità» che si trova in un giardino pubblico a Città del Messico.

Gran Bretagna

Birmingham

Museum and Art Gallery: Art nouveau Pewter. Organizzata dal Victoria and Albert Museum di Londra, comprendeva oggetti Pewter prodotti dalla Liberty e C., intorno al 1900.

Edinburgo

Scottish National Gallery of Modern Art: Jan Hamilton Finlay.

Liverpool

Walker Art Gallery: Simbolisti francesi. Più di 300 opere, da Moreau, Puvis de Chavannes, Redon, agli epigoni. In autunno sarà trasferita in Spagna.

Londra

Victoria and Albert Museum: Stampe moderne australiane.
Hayward Gallery: Arte contemporanea in Gran Bretagna.

Jugoslavia

Rijeka

Moderna Galerija: 3ª esposizione internazionale di disegni.

Paesi Bassi

L'Aja

Museo: Piet Mondrian. Si tratta della grande retrospettiva già presentata a New York.

Otterlo

Museo Kroller-Muller: da Van Gogh a Picasso.

Polonia

Varsavia

Biennale internazionale del manifesto. 4ª edizione di una delle maggiori manifestazioni nell'ambito del manifesto.

Portogallo

Lisbona

Fondazione Gulbenkian: Sonia e Robert Delaunay. Esposizione dedicata al periodo trascorso in Portogallo, intorno al 1915, dai coniugi Delaunay, i quali furono stimolo per l'attività di alcuni importanti pittori di Lisbona, fra cui: Vianna e Amadeo de Souza Cardoso.

Spagna

Pamplona

Incontri di Pamplona. Organizzata dal Gruppo Alea di Madrid, col patrocinio della Diputación Foral di Navarra. Ci sono stati 7 giorni di dibattiti, proiezioni e conferenze e si sono tenute le seguenti mostre: «Arte Vasco actual», «Generazione automatica di forme plastiche e sonore», «Alcuni apporti della critica all'arte degli ultimi anni» e «Opere all'aria aperta».

Stati Uniti

Berkeley

University Art Museum: Sette pittori di New York.

Boston

Carpenter Center for the Visual Arts: Lavori di studenti.

Chicago

Museum of Contemporary Art: James Rosenquist.

Denver

Art Museum: Frank Mezbau.

Houston

Museum of Fine Arts: A child's summer with Calder and Miró.

Filadelfia

Museum of Art: Victor Vasarely.

Los Angeles

Country Museum of Art: Mark Tobey.

Minneapolis

Walker Art Center: Robert Motherwell.

New York

Museum of Modern Art: Kurt Schwitters. Collage, disegni e incisioni dal 1918 al 1940.
Solomon Guggenheim Museum: Kandinsky. Esposizione di tutte le opere dell'artista di proprietà del Museo.

S. Francisco

Museum of Art: George Rickey.

Washington

National Gallery of Art: Wilhelm Lehmbruck.

Svezia

Stoccolma

Moderna Museet: «Ego». Sottotitolo: «9 anni, 9 oggetti e 9 ologrammi di Carl Fredrik Reuterswärd».

Svizzera

Basilea

Kunsthalle: Alain Peclard e Ludwig Stocker.

Berna

Kunsthalle: Fritz Giarnier.

La Sarraz

Chateau: Omaggio a Hélène de Mandrot. Ricordo dell'attività di Hélène de Mandrot, fondatrice nel 1922 della Madison des Artistes. Da allora vi si è svolta una intensa attività artistica.

Lucerna

Kunstmuseum: Hans Erni.

Sciaffusa

Museum: Die Brücke.

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

Abbonamenti 1972

L'abbonamento per il 1972 a « NAC » costa 3.500 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 7.500 (anzichè lire 8.500)
2. NAC + SAPERE
a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
3. NAC + TEMPI MODERNI
a lire 6.100 (anzichè lire 7.100)

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

Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

N.

del bollettario ch 9

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L.

Lire

eseguito da

residente in via

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

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.

Cartellino
del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

(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

Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.

numerato
di accettazione

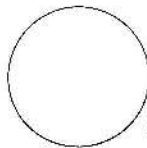
L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

Causale del versamento.

- | | |
|--|----------|
| ☐ abbon. a « NAC » | L. 3.500 |
| ☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/1)
NAC + CONTROSPAZIO | L. 7.500 |
| ☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/2)
NAC + SAPERE | L. 7.000 |
| ☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/3)
NAC + TEMPI MODERNI | L. 6.100 |

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti



Bollo a data

Il Verificatore

AVVERTENZE

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

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

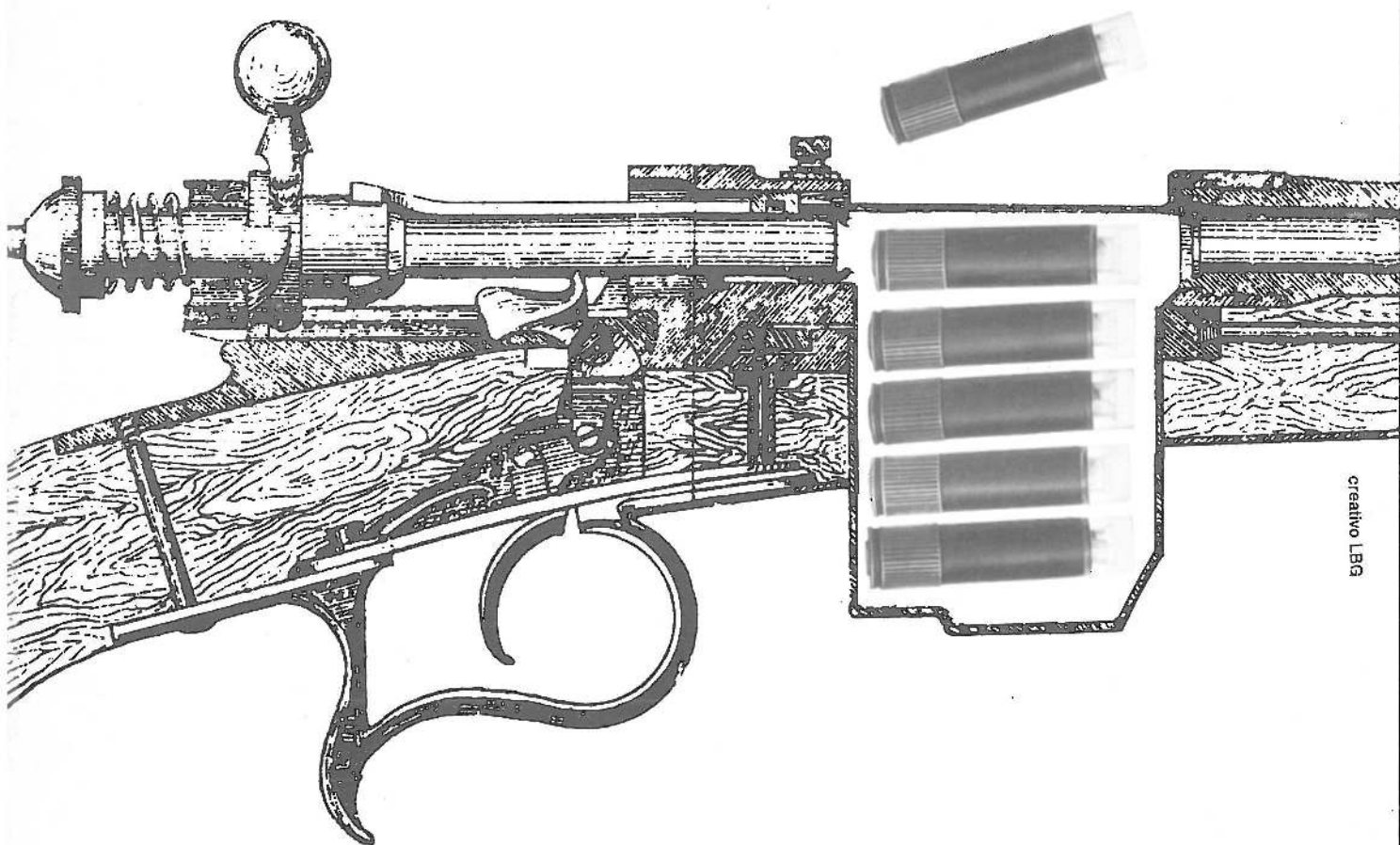
La ricevuta del versamento in c/c postale, in tutti i casi in cui tale sistema di pagamento è ammesso, ha valore liberatorio, per la somma pagata, con effetto dalla data in cui il versamento è stato eseguito.

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

carica punta e scrivi



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



Quando il pensiero diventa segno

il suo strumento più docile
è rapidomat Koh-I-Noor rotring.

Il nuovo astuccio-contenitore, comodo,
piatto, poco ingombrante,
conserva l'umidità costante dei puntali a inchiostro
di china variant, varioscript e micronorm.

E' poco esigente: basta rifornirlo
d'acqua una volta al mese.

E' molto economico: il sistema rapidomat
aumenta il rendimento di tutte
le penne. In confezione
da 8, 4, 3, 2 puntali.

rotring
KOH-I-NOOR

